UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE LITTÉRATURE APPELÉE À COMPARAÎTRE.

LES DISCOURS SUR LA LITTÉRATURE DANS LES FICTIONS QUÉBÉCOISES DES ANNÉES 2000

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

DAVID BÉLANGER

JUIN 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse 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.07-2011). 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 dans un premier temps mon directeur de recherche, Jean-François Chassay, à l'organisation méthodique contagieuse, à la lecture rigoureuse, aux conseils éclairés – avec lui, j'ai mieux compris, au nombre d'*écarts* empêchés, ce que signifie une *direction*.

Je remercie également ceux, nombreux, dont les conversations de corridor, de bar, de colloque, de séminaire, de salon ont agrémenté la thèse, lui ont donné une nouvelle tangence, un nouvel élan, l'ont remise en doute pour la remettre en branle. Merci aux professeurs Michel Biron, Michel Lacroix, Pierre Popovic, Geneviève Sicotte, Lucie Desjardins, Robert Dion, Philippe Charron ; merci aux membres du Centre de recherche en sociocritique des textes (CRIST), une telle communauté intellectuelle a été un exutoire tout au long de ma rédaction; merci aux collègues du séminaire de thèse, Christian Guay-Poliquin et Louis-Daniel Godin – merci tout spécial à ce dernier, pour avoir lu la thèse de son regard bienveillant.

Merci à Cassie pour m'avoir suivi à Montréal, m'avoir suivi à chaque étape, rappelé l'essentiel derrière le circonstanciel ; merci pour tous ces textes que tu as lu au fil des ans, en finissant par cette thèse que tu as attentivement traversée.

Et merci à Raphaëlle, née au milieu de l'aventure et qui depuis me rappelle, plongé que je suis dans la littérature, son usage et sa définition, que ce n'est pas si grave de ne plus savoir à quoi servent les choses, on va l'apprendre ensemble.

Je remercie enfin le Conseil de recherche en Sciences humaines du Canada (CRSH) et la Fondation de l'UQAM pour leur soutien financier.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS ii

Table des sigles V

Résumé VI

Introduction : Marcher dans les décombres 1

La littérature pour elle-même : question et corpus 7
La littérature comme classe sociale : une hypothèse 13
La sociocritique : éléments de méthode 17

Chapitre 1 : Le fantasme du Carnaval 21

1.1. Les généalogies conflictuelles 21
1.1.1. Nature et culture 27
1.1.2. Question de codes 36
1.1.3. Question de classe 49
1.2. Professionnels et institution 55
1.2.1. Une totalité difficile : conquête du réalisme 56
1.2.2. Institution : conditions pour une artificialité de la littérature 59
1.2.3. Poétique et carnaval 64

Chapitre 2 : Des lettres à la Post 69

2.1. Un problème appelé (post)modernité 71
2.1.2. La modernité à l'ère postmoderne 71
2.1.2. Les lettres après la science 80
2.2. La littérature québécoise à l'heure universelle 92
2.2.1. N'être plus maître de son temps 96
2.3. Une littérature critique ou une critique de la littérature? 102

Chapitre 3 : À la porte de l'histoire 105

3.1. L'Histoire comme perte 107
3.2. Une histoire par manque : l'exemple Lessard 113
3.3. Catherine Mavrikakis : l'organique organisationnel 116
3.3.1. Ce que digérer veut dire 116
3.3.2. Un point de départ 118
3.3.3. Digérer l'institution 122
3.3.4. Contre l'histoire : l'organique 128
3.4. Éric Dupont : la structure de destitution 135
3.4.1. Régicide, parricide, révolution 135
3.4.2. Destitutions : père, littérature, histoire 137
3.4.3. « L'histoire se répète toujours deux fois » 145
3.5. Les corps et la démocratie : contradictions de l'histoire 148
3.5.1 Parataxe : ellipse et asyndète 151
3.5.2. Ellipse 152

3.5.3. Asyndète 158
3.6. Métaphore et parataxe : un constat structurel 163

Chapitre 4 : Le désir autarcique 169

4.1. Questions de fiction 172
4.2. Nouveau réalisme : l'autofiction 185
4.2.1. Réalisme et littérature 185
4.2.2. Autofiction et littérature 188
4.2.3. Autofiction : une littérature pragmatique 192
4.2.4. Pacte pragmatique : Nelly Arcan 197
4.2.5. Métalepses à l'épreuve de l'autofiction 207
4.2.6. Autofiction et métalepse : un constat 222

Chapitre 5 : Prendre corps 226

5.1. Le fantôme de Franz Kafka 228
5.1.1. Kafka comme problème 228
5.1.2. La dictature de la métaphore. 233
5.1.3. Ce que Kafka veut dire 246
5.2. La classe universitaire : l'envers du décor 264
5.2.1. En classe, en vie : un lettré hors opposition. 266

Chapitre 6 : La littérature comme classe sociale 282

6.1. Ouvrir la porte au sociologue. 287
6.1.1. Classe sociale et littérature au Québec : un résumé 287
6.1.2. La théorie sociologique : armature conceptuelle. 289
6.1.3. La théorie sociologique : un état du social. 295
6.1.4. La classe sociale littéraire 303
6.2. Nobles et ouvriers 305
6.2.1. Un contrepoint : l'élite moyenne 306
6.2.2. L'écrivain de pied en cap. 311
6.2.3. Ouvrier anticapitaliste 314
6.2.4. L'Aristocrate 323
6.3. L'impossible synthèse : le conflit 341

Conclusion : Conflits 343

Comment se terminent les conflits 346
Quid de la méthode 355
Le premier conflit 359

Bibliographie 362

TABLE DES SIGLES

AT	Raymond Bock, *Atavismes*.
BPN	Patrick Nicol, *La blonde de Patrick Nicol*.
BS	David Turgeon, *Les bases secrètes*.
C	Pierre Samson, *Catastrophe*.
CAT	François Blais, *Cataonie*.
CBC	Alexandre Soublières, *Charlotte before Christ*.
CP	David Turgeon, *Le continent de plastique*.
CVA	Catherine Mavrikakis, *Ça va aller*.
D	François Blais, *Document 1*.
DCM	Catherine Mavrikakis, *Deuils cannibales et mélancoliques*.
EA	Nicolas Tremblay, *Une estafette chez Artaud*.
FC	Catherine Mavrikakis, *Fleurs de crachat*.
FO	Nelly Arcan, *Folle*.
IM	Alain Roy, *L'impudeur*.
JSC	Patrice Lessard, *Je suis Sébastien Chevalier*.
LB	Marie-Sissi Labrèche, *La brèche*.
LE	Bertrand Laverdure, *Lectodôme*.
LL	Éric Dupont, *La logeuse*.
LP	Maxime Raymond Bock, *Des lames de pierre*.
LS	Éric McComber, *La solde*.
MA	Alain Farah, *Matamore n° 29*.
MSH	Daniel Grenier, *Malgré tout on rit à Saint-Henri*.
NA	François Blais, *Nous autres ça compte pas*.
NML	Patrick Nicol, *La nageuse au milieu du lac*.
NMV	François Blais, *La nuit des morts-vivants*.
PB	Alain Farah, *Pourquoi Bologne*.
PU	Nelly Arcan, *Putain*.
REF	David Turgeon, *La revanche de l'écrivaine fantôme*.
SA	François Blais, *Sam*.
SC	Nadine Bismuth, *Scrapbook*.
TA	Serge Lamothe, *Tarquimpol*.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur le concept de littérature, ses fonctions, usages, conventions et perceptions à l'époque contemporaine, au Québec. Plus précisément, par l'analyse sociocritique de fictions représentant le discours littéraire – par la figuration de l'écrivain, de l'éditeur, du thésard ou du professeur de lettres –, il s'agit de circonscrire un « discours sur la littérature » tel que pensé dans le « discours littéraire ». Cette bipartition appelle certaines contradictions que cette thèse entend explorer. S'appuyant sur les travaux pionniers d'André Belleau (et notamment sur son *Romancier fictif* [1980]), les premiers chapitres travaillent à établir l'évolution, dans la conception de la littérature, d'un conflit « nature-culture » lisible chez plusieurs penseurs modernes (de Georg Lukács à Jacques Rancière en passant par Erich Auerbach). Cette évolution mène à l'éclatement même du conflit, dans ce qu'on appelle communément la « postmodernité », dont les conséquences se mesurent dans les œuvres du corpus. C'est en effet devant un déficit d'oppositions structurantes que se trouvent placés les acteurs des différentes fictions. Incapables de circonscrire leur rôle dans une société récusant les catégories ayant traditionnellement accordé un rôle à la littérature, ils tentent de négocier leur place dans un espace où on veut les réduire. Les concepts tour à tour positifs et négatifs « d'autarcie littéraire » traversent les œuvres ; la littérature devient en effet une véritable « spécialisation » détachant le lettré des autres espaces de la société et le confinant à terme à sa communauté, à sa « classe », à la fois universitaire et sociale. Cette dernière hypothèse guide les analyses, en se développant en différentes questions : la place du lettré en regard des institutions subordonnant les discours ; l'actualisation de l'idéologie romantique de la littérature selon laquelle la littérature est une fuite et un rejet du réel et du langage ordinaire ; la domination discursive éprouvée par l'écriture littéraire face aux lourdes contraintes de la théorie, de l'herméneutique, du sens littéraire prescrit, préinscrit dans chaque énoncé. Le développement de ces questions mène à une pensée structurée de « classe sociale », communauté moins isolée de la société que gérée par un système de valeurs propre. Se penchant sur des œuvres parues au Québec entre 2000 et 2016, cette thèse privilégie l'analyse d'un large corpus, non sans accorder une attention particulière à certains textes : *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, *La logeuse* d'Éric Dupont, *Putain* et *Folle* de Nelly Arcan, *La blonde de Patrick Nicol* de Patrick Nicol, *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah, *Les bases secrètes* et *Le continent de plastique* de David Turgeon et *La nuit des morts-vivants* et *Document 1* de François Blais.

MOTS CLÉS : Littérature québécoise ; théorie littéraire contemporaine ; sociocritique ; représentation de l'écrivain ; littérature et classe sociale.

INTRODUCTION
MARCHER DANS LES DÉCOMBRES

L'art, bon gré mal gré, devra comparaître.

Pierre Vadeboncœur
Le pas de l'aventurier

La littérature est ce genre de vieille personne qui ne réussit qu'à parler d'elle-même.

Patrick Nicol
La blonde de Patrick Nicol

Il y aurait, au commencement, l'impression de venir *après*. Après les années 1960, évidemment, après cette heure de gloire où l'avant-garde française et sa critique, enrôlée pour l'occasion, triomphaient au sein du discours littéraire, après l'éveil moderne de la littérature québécoise aussi bien, moment d'identité heureuse et de production enthousiaste. Après, et de tout autre façon, les années 1980, époque funeste où ces mêmes critiques modernes étaient contraints de se taire, où les nouveaux romanciers retrouvaient le chemin de la lisibilité, après cette « gueule de bois » de la littérature québécoise, de plus en plus sûre de ses moyens, de moins en moins de ses nécessités. Au commencement, il y aurait dans cette thèse le sentiment de parler après nombre de critiques qui ont surtout écrit après d'autres critiques, ces derniers laissant l'impression d'avoir pris la parole en premier – *au commencement était la modernité*. Ce qui la précède paraît sans importance. Ainsi se retrouve-t-on, dans les années 2000, face à un discours qui tente de refonder la littérature, retour du sujet, du récit, du social, qui tente de retrouver le chemin de méthodes et de thèmes qui ne soient pas codés par la science moderne, sans néanmoins appartenir à la vulgate antimoderne. Parler de littérature, de la *crise de son concept* pour reprendre l'expression de Jacques Rivière, ne fera évidemment qu'aggraver la chose.

Cet après, à certains égards, prend les atours d'une promenade dans des décombres. Les grands monuments de la modernité trônent encore aujourd'hui. Certes, les façades sont usées, trouées, effondrées, mais de larges armatures se dressent, elles persistent à soutenir les bâtisses, ces dernières balisant toujours les boulevards. En d'autres mots, ces discours d'une

modernité littéraire passée ne se contentent pas de hanter le présent, ils sont encore bien en place, ils ressemblent au souvenir d'eux-mêmes, versés dans un patrimoine, habitables néanmoins par le critique, lui intimant de toute manière son trajet, lui inspirant le plus souvent ses errances.

Le discours sur la littérature donnerait depuis longtemps des signes de vieillesse, la littérature elle-même apparaîtrait comme une vieille personne qui n'aurait plus qu'elle-même à penser, moins autotélique que *radoteuse*, narcissique, nostalgique. Au Québec, le constat est peut-être un peu plus neuf qu'ailleurs, et l'accusation paraîtra moins évidente. L'inviter à comparaître, cette littérature québécoise contemporaine, consiste précisément à voir ce que cette accusation, en manière d'hypothèse – à tout le moins, d'intuition, l'hypothèse viendra plus tard –, peut révéler d'un ordre de discours traditionnel, la Littérature, et d'un ordre de discours habitué jadis à être contesté, qu'il paraît absurde de remettre en question ces jours-ci : la Littérature québécoise.

Je parle après, donc. Non pas après la Littérature, mais bien après un discours confiant, positif – voire positiviste! – de la littérature. Après la science. Cette science, apparentée au structuralisme, sous-tendait une définition de la littérature qu'elle avait elle-même opposée à celle de la tradition, à la fameuse Histoire littéraire et à la littérature du bon goût. Venir après la science, après l'hégémonie de son discours en littérature, ne consiste pas à retourner avant la science, cela dit. Plutôt, cela consiste à se poser cette question agaçante : que peut-il bien y avoir après *l'ère du soupçon*? En effet, si le structuralisme était la « conscience éveillée et inquiète du savoir moderne[1] » (Foucault, 1966 : 221), répondait à cette inquiétude le soupçon des littéraires. La science littéraire, cette Théorie, travaillera à passer d'une littérature comme objet empirique à la littérature comme objet épistémique (Dion, 1993 : 11), pour, à terme, la définir, la justifier, l'instituer. Après cette science, il reste donc une doxa, mais dont l'efficace est entamée, devenue peu opérante – la déchéance du concept de littérarité en témoigne –, et reste un corpus dit littéraire qui peine pourtant à tirer des définitions théoriques les traits de sa distinction des autres discours de la société. Une sorte de malaise survient alors, une indécision; la littérature existe, *assurément*, les textes, les institutions, un certain ordre de valeurs semblent

[1] Cette référence sert d'exergue à François Dosse pour les deux tomes de *L'Histoire du structuralisme*.

incontestables. Mais quels sont-ils? Comment fonctionnent-ils? Voilà ce que c'est, venir après : être inquiet du savoir moderne, après qu'a passé ce savoir moderne et qu'il eut sabordé l'ordre ancien.

Deux moments, deux pensées me permettent de conceptualiser le mouvement critique dans lequel cette question s'inscrit. Tous deux tendent à judiciariser le problème du propre et du rôle de la littérature *après*, et par là, ils inspirent le titre de cette thèse. C'est dire, aussi bien, qu'ils soutiennent mon projet.

D'un côté, il y a cette phrase de Pierre Vadeboncœur, elle se trouve en exergue : « L'art, bon gré mal gré, devra comparaître. » Pourtant, elle appartient moins ici au *Pas de l'aventurier – À propos de Rimbaud* de Vadebonceur qu'à Gilles Marcotte, son commentateur. Tirée de l'essai « Trois phrases de Pierre Vadeboncœur » publié dans le recueil *La littérature est inutile*, cette phrase porte en elle tout un regret, celui que Marcotte analyse chez l'essayiste. Que laisse-t-elle entendre? demande le critique : « Au sens obvie : l'art devra se présenter, comme un accusé, devant le "tribunal de la réalité". Et il sera condamné, condamné par lui-même, par la "contradiction où il s'est trouvé" entre son désir d'absolu et son besoin de réalité. » (2009 : 71) Appelé à comparaître devant la réalité, l'art est condamné en raison de son impuissance alors même qu'il voulait dire jusqu'à l'indicible. Marcotte termine sa réflexion par ces mots, parlant de Rimbaud comme de Vadeboncœur – et qui sait, de lui-même : « Il serait donc possible, après avoir tout misé sur l'art, de perdre tout ce que portait l'art? » (2009 : 72)

Entre absolu et réalité, entre le mythe de soi-même et son réel pouvoir, la littérature ne peut vivre, effectivement, qu'une sorte de désenchantement. C'est sur ce même constat que Joël Loehr et Jacques Poirier ouvraient *Retour à l'auteur* :

> La littérature s'est vouée à l'impasse. Et sans doute la crise qu'elle connaît depuis le XIX^e^ siècle provient-elle d'une exigence impossible. Longtemps, on aura attendu de l'auteur – le poète voyant, le maître de vérité – ce qu'il ne pouvait donner; tout comme, dans la conception heideggérienne, la poésie est censée faire entendre la voix de l'Être. Une telle illusion était intenable. (2015 : 5)

Mais ce mythe paraît quelque peu poussiéreux. Déjà, en 1924, Jacques Rivière écrivait : « Si le problème de la possibilité et des limites de la littérature revêt aujourd'hui un caractère si

tragique, c'est à mon avis parce qu'il a pris la place et la forme du problème religieux. » (2010 : §10) Et il précisait aussitôt :

> C'est avec le romantisme seulement que l'acte littéraire a commencé à être conçu comme une sorte de tentative sur l'absolu, et son résultat comme une révélation; la littérature a recueilli à ce moment l'héritage de la religion et s'est organisée sur le modèle de ce qu'elle remplaçait; l'écrivain est devenu prêtre; tous ses gestes n'ont plus tendu qu'à amener dans cette hostie qu'était l'œuvre, la « présence réelle ». Toute la littérature du XIX^e^ siècle est une vaste incarnation, dirigée vers le miracle. (2010 : §10)

Cette conception-là, précisément, aurait été en crise dans les années 1920; il semble tard pour l'appeler à comparaître *maintenant*. C'est dans le contexte du livre de Marcotte, en fait, que cet appel gagne en actualité. Pour introduire son recueil d'essais, Gilles Marcotte rappelle une phrase – une autre – de Wallace Stevens qui répondait à la question *quelles sont les obligations du poète à l'égard de la société?* : « *He has none*. » (2009 : 9) Cette phrase, écrit Marcotte, « il faut la répéter sur tous les tons, aujourd'hui plus que jamais : la littérature, le théâtre, la peinture, la sculpture sont inutiles. Ils ne servent à rien » (2009 : 9). Il ne s'agit pas là, on s'en doute, d'un rejet des arts, bien au contraire : on a droit à l'exaspération d'un critique, confronté à divers discours qui tendent à rendre transitives, militantes, univoques, déterminées, closes, ou pire, *utiles*, les œuvres littéraires.

> Je sais, écrit plus loin Marcotte, que souvent les textes littéraires me fournissent en clair des renseignements utiles, indispensables peut-être sur la société dans laquelle je vis et celles qui l'ont précédée, mais je sais aussi que ces textes me donnent quelque chose de plus, qui est intimement lié à la vie du langage, à la littérature. (2009 : 10)

Il y a, chez le critique, l'idée romantique de l'autonomie de la chose littéraire, comme si elle n'était essentielle qu'en elle-même, et que cette essence était ce qu'il voulait préserver. Défendre la littérature contre ce que la société et ses discours veulent lui faire et lui faire dire, voilà le projet. À quoi bon, alors, appeler *l'art à comparaître*, si la faute vient de la société? Parce que l'absolu de sa nécessité ne sait survivre au réel, parce que, précisément, cette pureté de la littérature qui fonde un sens en lui-même peine à remplir ses promesses. Ainsi, le mythe romantique chéri dans le livre de Marcotte vacille devant la phrase de Vadeboncœur. C'est une contradiction entre un ordre ancien et un discours moderne, constitutive peut-être, de la

littérature : ne devoir être qu'elle-même, mais dire autre chose, ne plus être elle-même à dire quelque chose. Le procès semble, à ce moment-là, inévitable[2].

D'un autre côté, cette thèse trouve son ancrage dans une hésitation théorique, méthodologique même, à la fois moins essentielle que la contradiction dont rend compte Marcotte, et à la fois plus profonde. Elle se trouve explicitée par Lucie Robert, dans l'introduction de *L'institution du littéraire au Québec* (1989). Robert y confie avoir été frappée, comme d'autres *de son temps*, par une crise qui consistait à « jeter par-dessus bord le "théoricisme" et le gauchisme textuel qui ont caractérisé les sciences humaines et les recherches sur la littérature durant ces années. La crise ne fut pas seulement théorique, elle prit pour certains individus le chemin de la tragédie individuelle » (1989 : 7). Elle ajoute : « Tous les textes publiés avant 1978 me parurent soudainement ternes, dogmatiques. » (1989 : 8) Il fallait alors faire éclater le structuralisme, fonder une vision « où le monde ne se décrirait pas seulement dans les termes d'une structure, de ses lois, de sa dynamique, mais où le conflit, le mouvement, l'existence mouvante de la réalité reprendraient leurs droits » (1989 : 9). Et pour ce faire, vint la sociologie littéraire, plus pragmatique dans son approche, sans doute, mais qui mettait en cause, par sa conception même de la littérature, le « paradigme littéraire », note Lucie Robert : « L'éclatement du paradigme sous l'effet de la prise en charge du social n'est pas sans conséquence sur le développement d'une théorie cohérente du littéraire. » (1989 : 15) La critique marxiste et formaliste, inscrite dans le paradigme de la littérature, y travaillant, ne remettait pas en question la cohérence de la théorie, voire des études littéraires, au contraire. Mais avec une sociologie tournée vers les effets de textes et les « conditions de production », une sociologie maintenant intéressée aux « composantes organisationnelles » du littéraire, la littérature comme objet d'étude devenait fuyante[3]. Dans ce contexte, Lucie Robert pose la visée

---

[2] Le procès est posé en d'autres termes par Marc Angenot, mais tout aussi révélateurs me semble-t-il : « [S]i telle est la pente que la littérature suit ou sur laquelle elle roule, depuis la poétique ironique de Heine et le scepticisme flaubertien jusqu'aux impénétrables fictions post-modernes, il est permis de se demander si cette opacité voulue, cette sape perpétuelle des idées reçues comme des "grandes illusions" progressistes et militantes, SERT DÉCIDÉMENT À QUELQUE CHOSE. Ou, si vous voulez une alternative, s'il est utile qu'il y ait quelque part dans la vie sociale un discours qui ne serve à rien... » (2001 : 36) La question de l'utile et de la pureté se trouve inversée, ici.

[3] Ce constat critique est assez généralisé, et sans doute qu'au Québec, la fortune de cette sociologie a été perçue avec plus d'acuité qu'ailleurs; ainsi, avec une grande lucidité, Marie-Andrée Beaudet écrit deux ans seulement après l'ouvrage de Lucie Robert : « On parle de plus en plus de littérature en termes

de sa recherche : dessiner l'institution du littéraire au Québec, étant entendu que l'institution n'est qu'une « autre "nouvelle manière" de maintenir la cohésion du littéraire » (1989 : 19). Car l'institution, comme jadis le canon, comme la littérarité, comme l'intertextualité, nous dit-elle, ne sont que des manières d'évaluer le rapport du Texte à la littérature, de la partie à l'ensemble cohérent. Pour tous, ajoute Lucie Robert, pour les sémioticiens, les sociocriticiens, les critiques marxistes, les sociologues littéraires, les psychocriticiens et les structuralistes, les formalistes et les pragmatistes,

> le rapport du texte à la littérature désigne, sous des modes différents, un rapport à quelque chose qui lui est extérieur, quelque chose de plus ou moins bien intégré par l'individu ou en lui, quelque chose enfin qui se perçoit dans le vocabulaire utilisé pour le décrire : pouvoir, norme, présupposition, doxa. La relation entre le texte et la littérature apparaît ici comme l'une des formes particulières du rapport entre l'individu et la loi. (1989 : 39)

Ce constat paraît des plus précieux. Au lendemain de l'effondrement du dogmatisme structuraliste ont proliféré les écoles, les recherches, les approches, et, par conséquent, les acceptions de ce qu'est la littérature. Plus précisément, la littérature semble se métamorphoser au gré de lois diverses qui accueillent ou rejettent des œuvres – les textes –, et ces lois n'ont plus l'unité cohérente du « paradigme littéraire »[4]. Nous aurions droit, depuis la fin de la

---

d'institution, du moins au Québec, où les revues, qu'elles soient savantes ou destinées à un plus large public, se disputent le privilège d'offrir à leurs lecteurs [...] la vue la plus imprenable sur le théorique. Fait d'époque aussi, car la littérature – plus justement le phénomène littéraire – ne saurait échapper au fléchissement de la croyance qui atteint aujourd'hui toutes les activités à caractère symbolique. » (1991 : 21) Elle va même jusqu'à postuler « l'inconsistance actuelle de la notion de littérature » (1991 : 21), ou, plus précisément – et cette phrase me paraît des plus éclairantes –, « la perte de consensus tacite qui a porté et l'idée et la chose jusqu'à nous. » (1991 : 21) Cette question théorique fera l'objet, entre autres, du chapitre 2.

[4] Bernard Andrès reprend d'ailleurs la pensée de Lucie Robert pour réfléchir sur la littérature québécoise par le biais non pas de l'institution, mais de la constitution, laquelle est « empruntée au domaine juridique » : « Chaque formation présente des caractéristiques propres dont il convient de restituer le contexte, abstraction faite d'une typologie préétablie. Les sociétés du Nouveau Monde adoptent, certes, mais adaptent aussi – et par là modifient – les statuts et dispositions qui régirent en leur temps les "vieux pays". Chaque groupe édicte ses règles constituantes, organise à sa façon ses formes de gouvernement. Par ailleurs, ces règles ne sont pas toujours formulées. Elles échappent même souvent à l'écrit, sans perdre de leur efficacité. » (2001 : 28) Et il termine par un passage qui raisonne fortement avec ce que propose Lucie Robert, et avec la visée de cette thèse : « Caractère aléatoire du droit constitutionnel, dont peut utilement s'inspirer la recherche littéraire : combien de non-dits dans la mise en place des instances de légitimation, la confection des règles (tacites) et les nombreux "coutumiers" de nos lettres? Constituer une littérature, c'est aussi régulariser des discours et des silences. » (2001 : 28-29). C'est cette « régularisation » problématique qu'il conviendra de traquer, ici. « Comparer, ou faire comparaître? »,

science littéraire à tout le moins, à une concurrence de lois pour définir un même concept. Et c'est dans ce rapport à la loi que doivent se lire les textes aujourd'hui, et a fortiori les textes qui mettent en scène la littérature, ses instances et ses critiques, auteurs, lecteurs, professeurs. Ces fictions se trouvent cependant dans une drôle de position où les individus se situent par rapport à une loi qu'ils sont appelés à fonder eux-mêmes, puisqu'aucune loi suprême ne peut plus résister.

De ces décombres s'élèvent des certitudes usées, des vœux pieux, une magie, aussi bien dire des mythes. Mais pour parler comme Marc Angenot, cette idéologie du littéraire s'inscrit, d'une certaine manière, dans un ordre ancien, dans un discours social qui « avec le recul d'une ou deux générations [...] ne marche plus; son efficace doxique, esthétique, éthique, semble largement éventée » (2006 : § 43). Les pouvoirs et les devoirs de la littérature que regrette Pierre Vadeboncœur, comme la crise des humanités que souligne Lucie Robert, pointent tous deux une absence. Cela ne marche plus, disent-ils. La réalité, « l'existence mouvante de la réalité », s'oppose maintenant à cet absolu, qu'il participe d'un mythe ou d'une science. La réalité, pour mieux dire, ne rend plus possible, ne rend plus cohérent à tout le moins, le concept de littérature. Ce constat sert de point de départ à cette thèse.

La littérature pour elle-même : question et corpus

Appeler la littérature à comparaître consistera donc à faire parler les textes, plus précisément les fictions, de la littérature et de son ordre de discours. La littérature devient le discours même des fictions au moment où, comme le présupposait André Belleau, elle est mise en scène, explicitée grâce à la figuration de ses agents : l'auteur, le lecteur, le professeur, l'éditeur. Dans son célèbre *Romancier fictif* (1980), Belleau écrivait, en effet :

> Le seul fait pour la littérature de se représenter elle-même en redoublant l'auteur, sujet de l'énonciation, par un auteur, sujet de l'énoncé, n'est pas sans conséquence car les modalités mêmes de cette représentation, ce qu'elle souligne et ce qu'elle estompe, ce qu'elle avoue et ce qu'elle occulte, peuvent nourrir des rapports avec le statut effectif de la littérature et du langage dans la société réelle. (1999 [1980] : 10)

---

demandera-t-il (2001:51), à propos de la constitution de la littérature québécoise en regard des autres canons.

Cette représentation de l'écrivain souligne, pour ainsi dire, le statut de la littérature au sein du texte et, par là, en problématise le discours : le statut effectif du littéraire se trouve alors au centre de cette aventure textuelle. Belleau ajoute d'ailleurs que le personnage-écrivain « met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère. [...] Il nous déclare toujours : voyez comme je suis littéraire » (1999 : 23). Cette insistance du caractère littéraire du texte métafictif ne fait aucun doute pour André Belleau. En fait, le critique partait de définitions plus stables de la littérature, et la représentation du romancier participait davantage pour lui à la figuration du lien unissant deux instances clairement définies – la culture littéraire et la société – qu'à une comparution de concepts. L'écrivain dit la littérature par sa seule apparition – voyez comme je suis littéraire – et dit ce que cette littérature *peut* dans le monde réel. Cette problématisation prend néanmoins, doucement, la forme de l'accusation. « Alors qu'il devrait disparaître derrière le Texte, écrit Roseline Tremblay, la réitération de [l]a présence [de l'écrivain] au sein de sa propre création est en soi suspecte. L'écrivain ne se trouve pas ainsi glorifié, mais bien pointé du doigt. » (2004 : 25-26) Belleau ouvrait la voie à l'analyse de la représentation de l'écrivain québécois, de 1940 à 1960; reprenant le chantier, Roseline Tremblay propose dans son *Écrivain imaginaire* de voir ce que devient cette représentation de 1960 à 1995. Pointé du doigt, l'écrivain représenté qu'analyse Tremblay s'inscrit dans un contexte littéraire plus fragile que celui décrit par Belleau. Aussi écrit-elle :

> Ce portrait de l'écrivain en juge et en soutien de la société est, dans le cas québécois, inversé : il montre un écrivain qui n'est plus juge, mais accusé, dans le système métaphoriquement judiciaire de sa propre représentation. La société qui faisait jadis l'objet de ses travaux, c'est elle qui, désormais, l'accuse. (2004 : 344)

La représentation de la littérature rend compte du « statut effectif de la littérature » dans « la société réelle », disait Belleau; cette société, reprend Roseline Tremblay, accuse maintenant l'écrivain, la littérature. L'inversion que souligne Tremblay trouble d'autant plus qu'elle repose sur une fragilisation des lois, comme si la société ne comprenait plus la littérature telle que la littérature se comprenait elle-même.

On s'accorde alors, dans l'analyse de la figure de l'écrivain dans la fiction, à penser une crise : la crise d'un concept, certes, mais plus généralement, une « crise d'autorité » de l'écrivain dans la société, et par-delà, de la littérature. L'hypothèse traverse l'essai de Charline

Pluvinet (2012) sur la représentation – et la disparition – de la figure de l'écrivain dans les littératures française, espagnole, anglaise et américaine contemporaines. L'écrivain a acquis une légitimité, une autonomie au sein de la société, convient-elle, mais celle-ci s'étiole, et la figure même de l'auteur peine à asseoir sa légitimité individuelle au sein du champ littéraire, à tel point que « l'enjeu de la fictionnalisation de l'auteur concerne en premier chef la légitimité de celui qui écrit et son droit à prendre place dans le champ littéraire » (2012 : 265). De façon métonymique ici comme chez Belleau et Tremblay, la figure de l'écrivain, dans la fiction, rend compte de la situation de la littérature dans la société. Étrange équation, qui donne aux accusés la parole, à la littérature sa force de frappe : alors qu'on ne l'écoute plus guère se prononcer sur les affaires courantes, elle serait la plus habilitée pour parler d'elle-même. Le GREMLIN[5], sans ambiguïté, réitère ce postulat : « Nous postulons qu'il existe un savoir spécifique sur la littérature produit par les acteurs de cet univers, et que la dimension réflexive inhérente aux figurations littéraires fait de ce savoir un enjeu central des romans. » (2010 : 6-7) Ce savoir ne constitue pas qu'une simple opinion sur soi, comprend-on, mais bien une organisation médiatisée au sein de la fiction du *statut effectif de la littérature dans la société réelle*. Ce corpus particulier aurait donc un pouvoir; représentant l'écrivain, il saurait se prononcer avec justesse sur la littérature, à tout le moins, mettre cette question au centre de son projet esthétique et idéologique.

Dans le prolongement de ces débats, cette thèse propose un corpus mettant en scène le « personnel littéraire »[6], en ce que la présence de celui-ci induira une réflexion sur le littéraire. Ces œuvres, des fictions *au sens large*[7], présenteront des relations d'autorité, des rapports de dépendance, des souhaits et des contraintes, bref, elles représenteront ce qu'on nomme, après Pierre Bourdieu, le champ littéraire, mais pas seulement. L'intérêt de ce corpus réside alors

---

[5] Le GREMLIN est le Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions; s'attardant à un corpus étendu dans le temps, français et québécois, il regroupe divers chercheurs, parmi lesquels : Michel Lacroix, Guillaume Pinson, Marie-Pier Luneau, Anthony Glinoer et Pascal Brissette.

[6] L'écrivain, pour parler largement; il est vrai que la figuration des acteurs de la vie littéraire concerne au premier chef le personnage écrivain. L'éditeur, par contre (Caroline Paquette, 2011), le professeur ou le critique (Robert Dion, 1997) ou encore le lecteur (Lucie Hotte, 2001) constituent autant de configurations pertinentes du discours littéraire au sein des fictions, et la présente thèse y accordera une grande attention. Les docteurs ès lettres hantant mon corpus seront également fort nombreux.

[7] Sans doute n'y a-t-il pas de sens large ou de sens restreint au terme fiction; par contre, nous allons voir qu'avec des cas limites tels que *Folle* de Nelly Arcan ou encore *La Brèche* de Marie-Sissi Labrèche, la porosité du concept de fiction devra être évoquée.

dans sa capacité à fonder, implicitement ou explicitement, une hypothèse sur la Littérature, pour fragile et paradoxale qu'elle sera.

Des critères, des cadres, des frontières ont dû être posés pour éviter l'éclatement du corpus. En fait, les œuvres discutées dans cette thèse émergent d'une idée de la littérature, à tout le moins surviennent d'un chemin tracé par cette idée; même avec quelque bonne volonté, les réflexions littéraires de l'enquêteur Benjamin Sioui[8], par exemple, ne sauraient trouver leur place dans cette réflexion. De même, les questions de littérature posées par une certaine production de *chick-lit*, telle que très habilement éclairée par Marie-Pier Luneau (2012), ne seront pas ici convoquées. Déjà, des limites temporelles ont été édifiées : après l'an 2000. Plus précisément, je privilégierai les œuvres qui participent, directement ou indirectement, au renouveau contemporain en littérature québécoise, étant entendu que ce renouveau est vraisemblablement un effet de discours, de cohorte et d'institution. À tout le moins, certains faits témoignent de ce renouveau : succès et contestation de l'autofiction au début de la décennie, essoufflement d'une question identitaire – l'écriture migrante, le nationalisme –, et surtout, apparition éclatante de maisons d'édition[9], de 2001 à 2010, comme de prix littéraires[10]. Cela revient, encore une fois, à exclure. Il est vrai que les productions d'auteurs qui ont fait carrière dans les années 1980 et avant ne proposent pas le même point de vue que la « génération » suivante; il en est ainsi des personnages d'écrivains dans les romans de Gilles Archambault, de Monique LaRue et de Francine Noël tels qu'analysés par Martine-Emmanuelle Lapointe (2011) ou encore ceux de Marie-Claire Blais, tels qu'analysés par Daniel Letendre (2012). D'ailleurs, la question de l'appartenance générationnelle suppose de rabattre l'année de naissance de l'auteur sur la teneur de son propos; plutôt, assez largement, on dira que le corpus appartient aux premières décennies des années 2000, et que ses auteurs y ont fait principalement carrière[11].

---

[8] Enquêteur de Benoit Bouthillette, notamment dans *La trace de l'escargot*, JCL.

[9] Mentionnons : Marchand de feuilles, 2001; Les Allusifs, 2001; Mémoire d'encrier, 2003; Rodrigol, 2003; Le Quartanier, 2003; Alto, 2005; Ta mère, 2005; La Peuplade, 2006; Lévesque éditeur, 2010; La Mèche, 2011 ; Cheval d'août, 2015.

[10] Je pense ici au Prix littéraire des Collégiens, 2003, et au Grand Prix littéraire Archambault, 2003. Le prix des Libraires du Québec (1994) gagne également en importance dans la dernière décennie.

[11] Principalement : des auteurs comme Patrick Nicol, Bertrand Laverdure ou Pierre Samson ont effectivement un pied dans les années 1990. Il s'agit de ne pas être trop dogmatique.

Une cohorte textuelle apparaît alors. Il s'agira de plusieurs textes qui, de manière entêtante, exposent une littérature « pleine », ce qui revient à dire que la place de la littérature comme *ordre de discours* s'avère première au sein de ces fictions. Même si encore elle se trouve opposée à autre chose, la littérature y constitue le point de vue, le traitement, l'angle privilégié. Pour bien saisir cette particularité, sans doute faut-il définir les termes de cette représentation de la littérature. La littérature, d'abord, sera entendue dans les textes comme *l'idée même de la chose*, elle sera assez simplement le consensus perçu, la littérature sera une idéologie, qu'elle soit mythifiante ou scientifique, ce qui parfois peut revenir au même dans les représentations. L'ordre de discours littéraire, plutôt, prendra la forme d'une contrainte agissante au sein du texte, et, étant donné le caractère métafictif des textes analysés, une contrainte qui agira aussi sur les personnages. Or, pour étrange que cela puisse paraître, la nature du corpus – métafictif, je le répète – obligera à étendre l'ordre de discours au-delà des attitudes proprement discursives; de fait, le personnel littéraire, de l'écrivain au lecteur, situe son approche de la littérature en regard de l'ordre de discours littéraire, mais également module son attitude, ses préférences admises ou taboues, bref, l'ordre de discours induit au sein de la fiction un *habitus* au sens sociologique[12]. Survient, enfin, le discours qui agit en regard de l'ordre de discours comme, dans le modèle linguistique, la parole agit en regard de la norme. Je distingue deux discours, de nature assez différente : le discours sur la littérature et le discours littéraire. Le premier recouvre tous ces énoncés, ces idées, ces propositions induites par l'idéologie *dans le* texte sur l'idée de la littérature. Le second est plutôt la place, au sein du texte, qu'occupe le discours littéraire en tant que formation discursive assumée; le plus souvent, le discours littéraire sera perçu dans son opposition aux autres discours au sein du texte, et la position du discours littéraire dans la fiction indiquera ce qu'André Belleau entendait par l'idéologie *du* texte.

Ces distinctions s'avèrent essentielles pour *penser* la littérature dans sa représentation. En effet, la métadiscursivité du corpus de cette thèse distribue la valeur littéraire, ses structures idéologiques et ses constructions stéréotypées, à tous les niveaux de l'œuvre; on peut se contenter d'analyser le discours sur la littérature et supposer que celui-ci rend compte de l'ordre de discours littéraire tel que conçu par l'œuvre[13], mais c'est alors faire fi de ce que le texte

---

[12] Ce concept sera approfondi, dans son aspect « classant », au chapitre 6.
[13] Roseline Tremblay ne semble pas avoir fait autre chose dans son *Écrivain imaginaire*.

comme construction dit de son propre contenu. Lorsqu'André Belleau analyse, à la fin du *Romancier fictif, D'amour P.Q.* de Jacques Godbout, il réalise bien que le discours sur la littérature, consistant en une ouverture de la littérature à toutes les voix de la société, place le discours littéraire dans une singulière position : rabaissé, repoussé au profit des énoncés ordinaires, de la voix du « prolétaire », du peuple, le discours littéraire est marginalisé et même disqualifié. Entre l'idéologie dans le texte et l'idéologie du texte, un grand pas est franchi et seule une analyse capable de distinguer les niveaux de représentation de la littérature est apte à en rendre compte. On verra donc dans les œuvres, même si la critique n'arrive plus, hors des textes, à l'arrêter, qu'un consensus de la littérature persiste; la littérature, comme fait *naturel*[14], y existe. Cette existence de la chose littéraire sera, de différentes manières, corroborée par l'œuvre et son discours. Cela dit, cette inscription de la littérature dans l'œuvre ne constitue en rien un trait particulier de ce corpus : le « voyez comme je suis littéraire » d'André Belleau le supposait déjà, et toute métafiction engage une telle inscription; en fait, l'intérêt alors sera de voir de quel consensus les œuvres parlent.

Le trait qui distingue la production métafictive des années 2000 de celle des années qui précèdent se trouve, je l'ai mentionné, du côté de l'ordre de discours littéraire. En fonction de ces lois, la littérature est appelée à comparaître, et c'est la représentation souvent démystifiante de ces lois qui amorce le procès. Ainsi, de façon inusitée, le roman métafictif des années 2000 active l'ordre de discours littéraire, le met de l'avant, le fait agir, mais met aussi en scène sa contestation. L'écrivain ne fait pas qu'écrire dans ces récits, il se situe, ou mieux, il n'écrit pas, il s'avère contestataire de l'ordre du discours jusqu'au silence quand il n'est pas bâillonné par lui. De même pour le lecteur, l'éditeur, le critique, qui doivent révéler, dans leur représentation, les nécessités qui guident leur implication littéraire. L'ordre de discours littéraire agit donc, et s'il est apparu auparavant dans la représentation de la littérature québécoise – chez Gérard Bessette ou Réjean Ducharme, notamment –, sa fréquence et son importance dans les œuvres du corpus des années 2000 appellent clairement la question du propre de la littérature. Conséquence de cet ordre de discours représenté : la représentation pour le moins impressionnante de thésards, professeurs d'université, théoriciens de la chose littéraire ou simples enseignants de lettres. Le professeur de littérature exhibe, dans ce corpus, toute son

[14] J'utilise ici le terme « naturel » dans un sens « culturel ». Terry Eagleton définit avec perspicacité l'idéologie comme processus de naturalisation d'un fait culturellement admis (1992 : 22).

autorité définitionnelle, arrêtant le sens des œuvres et de la littérature, usant de privilèges divers. On retrouve cette idée dans nombre de romans : *La brèche*, *Putain*, *Ça va aller*, *Scrapbook*, *Tarquimpol*, *Pourquoi Bologne*. Ou encore, l'écrivain, le thésard, l'éditeur, assoit son identité grâce aux diktats de l'ordre de discours littéraire, intégrant la contrainte dans toutes les strates de sa vie; c'est le phénomène qu'on peut observer dans *Matamore n° 29*, *Catastrophes*, *Le lectodôme*, *La solde*, *La nuit des morts-vivants*. L'ordre de discours deviendra parfois contrainte, en porte à faux en regard de la vie; les thésards d'*Une estafette chez Artaud*, de *Document 1*, de *Comme des sentinelles* et de *Malgré tout on rit à St-Henri* présentent de ces phénomènes. L'inadéquation entre le discours de la société et l'ordre de discours de la littérature reproduira, à certains moments, une lutte qu'on croyait terminée : *La logeuse*, *Je suis Sébastien Chevalier*, *Atavismes*. Ainsi, un large corpus pose l'ordre de discours littéraire en position instable, donnant en cela à la littérature le statut de question. L'importance de cette représentation suggère alors une intuition, que met en mots avec intelligence le personnage du professeur dans *La blonde de Patrick Nicol* : « La littérature est ce genre de vieille personne qui ne réussit qu'à parler d'elle-même. » (BPN : 62) Représentée avec une telle redondance, la littérature ne peut plus être l'objet que de discours pessimistes.

C'est en cela que le corpus des années 2000 apparaît le plus stimulant : après Belleau et Tremblay, on constate que la littérature et son discours évoluent, rencontrent de nouvelles oppositions qui parlent, il faut le répéter, du statut effectif de la littérature dans la société réelle. De là, on peut poser une hypothèse sur la littérature, par le biais de sa représentation.

La littérature comme classe sociale : une hypothèse

Alors qu'au Québec, dans les années 1940-1960, la littérature aurait été en voie de modernisation, commençant à s'autoreprésenter, à s'autopenser, il semble que le personnage d'écrivain, lui, ait été, ou ait voulu, s'arracher à sa classe sociale : les lettres devenaient alors un efficace outil d'élévation sociale. Il en aurait été ainsi de Denis Boucher dans *Au pied de la pente douce* ou, dans le monde bourgeois, du Forestier du *Prix David*. On est loin du constat que Camille Roy traçait à propos de la perception de la littérature au Canada, au XIX^{e} siècle, à savoir qu'on a « préfér[é] à la vie intellectuelle les préoccupations d'ordre utilitaire. "Ce jeune homme ne fait rien, il écrit", disait-on vers 1850. On l'a répété depuis » (1930 : 15), note le critique. La littérature des années 1960 se situe sans doute loin d'une telle négation de son

importance, mais tout de même, on peut convenir qu'elle ne jouissait pas encore de sa pleine légitimité sociale. Pour reprendre les mots de Jean-Charles Falardeau,

> [l'écrivain] doit s'engendrer lui-même à son gré, à même des courants venus de France ou d'ailleurs. Mais ces courants, s'il n'y prend garde, risquent de l'inonder. Il doit, pour survivre et pour s'affirmer, se hâter d'improviser avec vigueur ses propres modes de pensée et ses propres modes d'expression. (1967 : 68)

Il n'y avait pas au Québec de communauté de pensée capable d'accueillir l'écrivain; la communitas dont traite Michel Biron – j'y reviendrai dans le premier chapitre – agit encore dans cet univers social, refusant de détacher les sphères intellectuelles des autres sphères de la société. S'ensuit une conséquence structurelle d'importance : l'écrivain, du moins dans sa représentation – il faut insister sur cet aspect – quitte son groupe social pour un autre. Or, dans cette transaction, la littérature ne constitue jamais la destination vers laquelle l'écrivain marche, elle n'est que le tremplin, l'échelle pour mener vers la bourgeoisie, vers la richesse, vers quelque militantisme. La littérature, alors, n'est pas instituée en domaine, elle n'est qu'une idée sans ordre de discours visible; elle passe simplement d'un statut inutile – *ce jeune homme ne fait rien* – à un statut utile – écrivant, Denis Boucher s'élève. Cette idéologie nimbant la littérature, lui assurant un pouvoir de « transclassement » suivant l'expression de Chantal Jaquet[15], fut importante et structurante, longtemps. Mais la situation évolue, si bien que Roseline Tremblay remarque qu'autour des années 1970, l'écrivain imaginaire se trouve

> déchiré entre deux tendances aporétiques. La première provient d'une requête de la société qui veut voir l'écrivain participer au nouveau projet collectif. La seconde est attribuable à la résistance de l'écrivain en tant que membre d'une communauté intellectuelle et d'une fraternité artistique ayant tendance à considérer la dimension esthétique comme fin première. (2004 : 248)

La communauté critique, ce fameux « champ littéraire », commence à se constituer et à se percevoir comme telle; la littérature alors peut se penser comme finalité. Je note ici que cette question occupe les œuvres de l'écrivain comme les réflexions des critiques qui tendent à voir

---

[15] Jaquet, dans son ouvrage *Les Transclasses* (2014), s'intéresse à la « non-reproduction » de classe, demandant quelles conditions favorisent le changement de classe, le passage d'un groupe à un autre ? Les outils sociologiques paraissent moins producteurs en regard de ces « exceptionnalités » qu'en regard des situations de reproduction usuelles, remarque-t-elle. Aussi utilise-t-elle le discours littéraire – chez Annie Ernaux, Jack London et Richard Wright, surtout – pour trouver dans ces « écrits de l'exceptionnalité » des motifs de transclasse. S'ensuit un double effet de corpus et d'idéologie donnant l'impression que la littérature agit comme vecteur de changement de classe. La présente thèse n'est plus certaine qu'il existe encore une telle adéquation.

dans les années 1980 ce moment où la littérature réussit à se suffire : il y aurait là un *moment critique*, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Robert Dion, une professionnalisation de l'écriture, marquait Michel Biron, une institution et des courants d'air, de souligner Gilles Marcotte.

Mais depuis, la situation a changé. Non pas que la littérature paraisse moins instituée, au contraire! En fait, une différence de degré, ou plutôt, de séquence, un effet de cohorte également, induisent le changement devant lequel nous nous trouverions maintenant. La littérature, dans le roman de l'autoreprésentation de son discours, n'est plus, à bien y regarder, l'échelle permettant de passer d'une classe à une autre. Elle ne vise plus ni ne prétend à l'élévation sociale. Elle s'offre plutôt comme « classe en soi », lieu fermé, microcosme. Ainsi, la surprésence de la littérature dans les œuvres n'apparaît plus, dans les fictions des années 2000, comme une fête, une preuve de puissance et de légitimité – Robert Dion traçait un tel constat à propos de la production des années 1980-1990 –, plutôt, il s'agit d'une limite, d'une mission lasse et inefficace, d'un ordre de valeur vieillot et poussiéreux. La littérature comme classe sociale constitue la métaphore pour nommer un état du discours littéraire une fois coupé de sa productivité symbolique : son capital symbolique n'est plus reconnu que par les lettrés eux-mêmes, les autres membres de la classe.

Il faut bien définir ce que j'entends ici par classe sociale, car le terme présente certaines ambiguïtés – j'y reviendrai en détail au dernier chapitre de cette thèse. On pourrait penser, par exemple, que la littérature comme classe sociale ne consisterait qu'en une reprise de l'idéologie romantique, l'autotélisme de la littérature, l'art pour l'art, le retrait en regard de la société, la bohème pour absolu[16]. Pas exactement : la littérature ne deviendrait classe sociale que *par voie de conséquence* à l'idéologie romantique, mais aussi à cause du sort que la société lui réserve. Je précise toutefois : la littérature comme classe sociale ne constitue pas une hypothèse sur la structure du champ littéraire, sur son organisation dans la société, etc. Elle est plutôt *un effet* de représentation. Se représentant, la littérature produit des descriptions hiérarchiques, tressées d'habitus, de capitaux. Les œuvres reprennent d'une part la figure du déclassé, ouvrier soumis à l'ingrat labeur, mais un ouvrier forcément improductif, dont la

[16] Difficile de ne pas penser à ce « prolétariat intellectuel qui s'est développé au XIX^e siècle sous le nom de bohème » (Denis, 2000 : 198) ; on verra, en effet, que la littérature comme classe sociale relève d'un « prolétariat » au sens dominé du terme. Cependant, la place du discours littéraire au XIX^e siècle n'est guère le même aujourd'hui, de là un changement troublant.

passion pour la littérature est dévalorisée, véritable fardeau social. D'autre part, le lettré représenté revêt les habits de l'aristocrate, glissant son regard méprisant, hautain, sur une société ignare – cet aristocrate, encore une fois, est de facto déchu. Le terme classe social paraîtra excessif, sans doute : après tout, n'est-ce pas plus simplement à une « société de discours » lettrée que réduit l'appartenance littéraire ? Ces sociétés de discours, souligne Michel Foucault « ont pour fonction de conserver ou de produire des discours, mais pour les faire circuler dans un espace fermé, ne les distribuer que selon des règles strictes et sans que les détenteurs soient dépossédés par cette distribution même » (1983 : 41-42). En effet, je ne peux qu'en convenir. Or, mieux que la société de discours, la métaphore de la littérature comme classe sociale induit des modes et des *formes de vie*, des savoirs légitimes et des tabous, des combats et des attitudes. C'est que dans sa représentation, la littérature se conçoit encore au sein d'un monde en conflits de classes, un monde où la littérature ouvrirait des issues – à ceci près que les œuvres, pensant un tel monde, conviennent de leur impuissance, nous parlent bien vite de la fraude de laquelle participe le discours littéraire.

Oui, la classe sociale constitue un concept un peu vieillot, difficile à manier dans un monde où les hiérarchies culturelles fluctuent, où, contrairement à ce qu'enseignaient les premières *cultural studies*, la consommation culturelle paraît de moins en moins attachée à la classe socio-économique des citoyens[17]. C'est pourquoi je veux poser l'hypothèse de la classe sociale dans une réalité où celle-ci s'avère déjà dépassée. Erich Auerbach évoquait dans son monumental *Mimésis* le réalisme du roman courtois décalé en regard de la réalité :

> Là où le roman courtois dépeint la réalité, il n'en dépeint que la surface diaprée, et là où il n'est pas superficiel, il a un autre sujet et une autre fin que la réalité contemporaine. Néanmoins il comporte une éthique de classe qui revendiqua d'être reconnue comme telle dans le monde réel, terrestre, et réussit effectivement à se faire reconnaître. (1968 [1946] : 146)

Cette éthique de classe est une sorte d'ancêtre de la poétique, une idéologie naissante de la littérature, entendue dans sa définition autonomiste, *à côté* du réel. Mais cette non-appartenance au réel témoignait aussi d'un décalage volontaire d'une classe sociale en regard de la réalité. En ce sens, Auerbach ajoutera, parlant de Don Quichotte :

---

[17] En même temps, on sait depuis la parution – et le succès étonnant – du livre de Thomas Piketty *Le capital au XXIe siècle* (2013), mais aussi déjà avec les parutions de Louis Chauvel, que la classe sociale et ses luttes sont de nouveau d'actualité. Les détails économiques de cette résurgence resteront toutefois loin de cette thèse.

> Il est victime d'un ordre social stratifié dans lequel il appartient à une classe qui n'a pas de fonction; il appartient à cette classe et ne peut s'en libérer [...] sans fortune et sans hautes relations, il n'a ni activité ni devoir; il sent que sa vie s'écoule absurdement, comme s'il était paralysé. C'est seulement sur un homme comme lui, [...] qui est cultivé et qui ne peut ni ne doit travailler comme un paysan que les romans de chevalerie pouvaient exercer une influence aussi perturbatrice. (1968 : 147)

Voilà deux traits complémentaires d'une classe sociale baignée dans la littérature : elle crée une éthique de la représentation qui est fortement détachée de la réalité – chargée d'affects, de topoï, de règles qui ont plus à voir avec la bienséance qu'avec la vraisemblance – et, dans cette réalité, ce discours est pris en charge par une classe sociale archaïque, qui existe encore, mais qui pourtant a perdu, dans l'évolution historique, ses fonctions et ses fondements.

La littérature dans sa représentation est, en ce sens-là, une classe sociale : le lettré, parlant depuis ses connaissances autrefois légitimes, ne sait plus se faire entendre, et ses arguments, ses lustres, sa bienséance s'étiolent dans une société qui ne les reconnaît plus. Suivant son ordre de discours de la littérature, comme un autre suivrait le code de la chevalerie en pleine ère industrielle, le littéraire a l'air un peu ridicule. Les œuvres de mon corpus répètent ce décalage *de classe* entre le monde et les lettres.

J'entendrai donc démontrer cette hypothèse dans les pages qui vont suivre, comme j'espère la nuancer et lui permettre d'évoluer; les œuvres du corpus permettront assurément d'en percevoir les limites et les promesses.

La sociocritique : éléments de méthode

Il paraît difficile de considérer la question au centre de cette thèse à l'extérieur de la sociocritique. Pour reprendre les termes d'André Belleau, cette méthode n'en est pas une, précisément :

> Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est que la socialité est une dimension tellement primordiale de tout discours qu'il convient d'envisager la sociocritique moins comme une méthode reconnue que comme un vaste domaine regroupant l'ensemble des recherches visant principalement ou accessoirement à rapporter les systèmes observés dans les œuvres au discours social ambiant, ou aux idéologies, ou à l'institution littéraire, ou encore à la structure de la société, à la position d'un groupe, d'une classe, à la situation économique, etc. (1983 : 299)

En ce sens, la sociocritique s'est adaptée, a évolué selon les reformulations du discours littéraire. Partant de la poétique structurale, comme l'énonce Claude Duchet, elle s'en est

tranquillement détachée. Dès son article-manifeste, Duchet affirmait : « Le mot texte n'implique pour nous aucune clôture. » (1971 : 6) Cette ouverture méthodologique et épistémologique a permis à la sociocritique de se renouveler au lendemain du fléchissement du culte structural; c'est dans le domaine de la sociocritique que Marc Angenot a développé son *Discours social*, lequel, par ailleurs, fragilisait le propre du littéraire, en abordant chaque discours sans égard à sa *littérarité*. De même pour Pierre Popovic, qui fonde son « imaginaire social » sur une « littérarité généralisée ». Pour lui, la littérature ne serait qu'un mode de problématisation de cette littérarité qu'on retrouve néanmoins dans toutes les strates de discours. Ainsi, la littérature est acceptée en sociocritique comme objet déconstruit, dé-institué; Claude Duchet, dans un entretien récent avec Patrick Maurus, allait jusqu'à dire :

> Littérature. Nous l'employons trop souvent, malgré nos propres appels à la prudence, comme si elle existait, comme s'il y avait un consensus, comme si cette littérature n'était pas elle-même un sociogramme, qu'il faudrait se décider à tracer. Le mot Littérature est empoisonnant au possible. Tous nos problèmes viennent de là. (2011 : 127-128)

Les problèmes viendraient d'un système factice, édifié en réalité plutôt que conçu dans sa fiction. La sociocritique réussit bien, alors, à échapper à ce système, elle constitue un dogme qui lui est inversé : contre le groupe, pour l'unité. Chaque œuvre, en fait, chaque manifestation culturelle offre ses tensions, ses solutions, ses problèmes. Le sociocriticien doit alors faire parler cet objet, l'entendre, pour ensuite le penser dans son rapport à l'idéologie, au champ littéraire, à la semiosis sociale. Ce pragmatisme constitutif, loin de systèmes déterminés ou déterministes – la poétique, la sociologie littéraire –, permet d'avancer avec, en main, que des questions. C'est d'ailleurs *la* question que Marc Angenot place au centre de la sociocritique, dans cette belle formule :

> Une des questions fondamentales d'une sociocritique des textes, dans la mesure où celle-ci interroge le travail de mise en texte tout en refusant l'esthétisme « formel » et le nihilisme qui ne cessent de faire retour dans le discours critique contemporain, revient bien à se demander constamment « que sait la littérature? » – que sait-elle qui ne se saurait pas ailleurs dans les champs discursifs publics ou ésotériques. (1992 : 10)

Ce savoir comme quête, ce savoir comme définition, participe de la démarche même de cette thèse.

En ce sens, cette thèse se propose sous la forme d'une lecture d'œuvres contemporaines représentant l'ordre de discours littéraire. Ainsi envisagée, elle ne pourra avancer que par questions. Les deux premiers chapitres révéleront une ambivalence dans le discours critique sur la littérature entre, d'un côté, la culture, de l'autre, la nature. Ce sont les rapports évidents de domination qu'exerce la « culture » sur la « nature » que ces chapitres déplieront; autour de la notion du « conflit », le premier chapitre tentera de repérer un fantasme dans la critique québécoise, celui d'une nature ayant acquis – ou préservé – sa préséance sur la culture, notamment dans le développement de la littérature. Le chapitre 2 montrera quant à lui le dépassement de cette dualité dans ce que la critique nomme le « postmodernisme ». Plus spécifiquement, la péremption de cette dualité dans l'organisation « savante » de la littérature fera l'objet de ce chapitre, l'ordre de discours atteignant alors une sorte de « crépuscule » définitionnel, un flou épistémique qu'il faut savoir conceptualiser. Ces chapitres travailleront donc à établir les sources socioculturelles québécoises et les sources critiques contemporaines des discours sur la littérature, afin d'en expliciter les effets structurants.

Les chapitres suivants s'abreuveront de ce dualisme entre nature et culture. Avec leurs nœuds spécifiques – l'Histoire, le Réel, l'Université, la Société – ils tenteront, sur le mode de la pensée binaire, de montrer comment le discours sur la littérature se développe par oppositions simples : dans l'Histoire/hors de l'Histoire; dans le Réel/hors du Réel, etc. Le but ne sera évidemment pas de reconduire cette binarité, mais de bien exploiter les potentialités de telles tensions symboliques. Pour mieux dire, il s'agira de montrer ce que ces oppositions opératoires dans les textes sur la littérature révèlent d'ambivalences, de tierces positions, de dialectiques. Alors que le postmodernisme rend inefficace la binarité moderne, la binarité devient un outil fascinant pour saisir les *restes de modernité* dans le discours sur la littérature, ce qui traîne comme oublié, ce qu'on exhibe avec nostalgie, ce qu'on évoque avec entêtement tout en sachant où ça nous classe au sein des luttes symboliques.

Ce parcours se propose comme une réflexion. Le va-et-vient entre les œuvres sera la norme, et le corpus sera volontairement large. Pourtant, je le répète, il s'agira avant tout de lire un corpus, de saisir ce qu'il révèle d'un rapport à la littérature, d'une définition de celle-ci, d'une époque. On pose et repose, chez la critique, la question de la frontière du littéraire, qu'elle soit nationale, générique, épistémique. Le roman de l'autoreprésentation dépeint le critique, s'inscrit dans son discours, le déconstruit puis le dépasse. En cela, cette thèse déplace la

question, du critique vers les œuvres, étant entendu qu'elles existent et participent d'un ordre discursif différent de celui du critique. Ce seul mouvement en justifie l'effort. Mais plus encore, cette thèse, si elle ne saura résoudre une cause sans fin, celle opposant au tribunal des discours la société à la littérature – à moins que ce ne soit la littérature contre la société? –, rendra compte, comme pour mettre les pendules à l'heure, des derniers développements, des dernières plaidoiries en littérature québécoise contemporaine, et permettra en ce sens d'en mieux comprendre le constant ajournement.

CHAPITRE 1
LE FANTASME DU CARNAVAL
TOTALITÉ, DÉMOCRATIE, CONFLIT ET LITTÉRATURE

> Admettons donc qu'il s'agit d'idées érotisées opérant sur l'essayiste à la façon de fantasmes. Elles reviennent, elles le hantent. Il garde l'idée en lui comme dans une sorte de champ magnétique élémentaire où il sent des circuits s'ébaucher, des possibilités qu'a l'idée de s'orienter, de se connecter à d'autres idées.
>
> André Belleau
> « Petite essayistique »

> À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.
>
> Mikhaïl Bakhtine
> *L'œuvre de François Rabelais*

1.1. Les généalogies conflictuelles

Une idée habite la pensée d'André Belleau, elle traverse ses textes pour peu qu'ils traitent de littérature et de culture, comme un *conflit*, dirait-il, mais aussi comme un fantasme appelé aussitôt à la rescousse pour résoudre ce qui appelait résolution. On remonte le fil de ses diagnostics et toujours, on trouve la même opposition, vite devenue usuelle. En 1972, dans une conférence prononcée en Israël, il trace un constat général sur la littérature québécoise, et les concepts chers à ses travaux futurs paraissent déjà organiser son propos. Lorsqu'on déplie la structure du texte, on voit apparaître une cadence, trois temps clairs qui assurent la progression de l'idée. S'y lit toute l'armature de son discours sur la littérature québécoise :

> Chez les peuples jeunes, travaillés par un projet collectif, chez les nations nouvelles et en genèse où l'étendue de la vie doit être repérée [...], l'exiguïté du marché national peut s'accompagner d'une grâce exorbitante, d'une chance inouïe, celles de dire les choses pour la *première fois*... Il ne s'agit pas de dire des choses nouvelles. [...] Il s'agit plutôt de dire ou de redire les choses là où elles n'ont pas encore été proférées, avec toute cette richesse connotative sans laquelle il n'y a pas de littérature. Au Québec, nos villes, qu'elles se nomment

> Montréal, Kénogami ou Shawinigan, nos régions, l'Abitibi, la Gaspésie, attendent que le langage les dise à elles-mêmes en déployant la totalité de l'homme. (1984 [1972] : 131)

Ce qu'exprime ici la *totalité de l'homme*, c'est une représentation complète au sein du langage – et en vue des normes de légitimité de ce langage même – d'une réalité autrement indicible. L'hypothèse de Belleau s'inscrit alors au sein d'une théorie mimétique générale, dont Erich Auerbach constitue le principal inspirateur; la *mimésis* évolue dans la littérature occidentale, affirme Auerbach, c'est dire que les classes idéologiquement inférieures, autrefois pittoresquement dessinées ou tout simplement évincées du texte littéraire, s'avèrent représentées *sérieusement* dans la littérature, leur appartenance à l'histoire et à la course du monde ne s'y trouve pas niée mais explicitée. En régime moderne, les réalités triviales accèdent à une parole, qui n'exclut plus, de facto, le tragique et le drame – toutes les classes sociales peuvent prétendre aux grandes destinées et aux récits sérieux. Des grandes gestes héroïques de la noblesse, seules représentées dans l'antiquité romaine, nous passons, au XX^{e} siècle, à la narration rendue possible « d'instants quelconques » issus du quotidien populaire; des sphères de réalités muettes trouvent alors une position dans le langage[1]. Belleau soutient donc dans cette première remarque que la réalité, les us et coutumes, la manière de vivre, l'humanité du peuple québécois, ce qu'il nommera la *nature* en d'autres circonstances, accède au langage, à savoir au dicible culturel – il s'agit, évidemment, de la *culture*. Cette observation répond étroitement à la progression mimétique au cœur du *Mimésis* d'Auerbach. Ce cadre théorique général se problématise cependant et arrive le deuxième temps de sa réflexion :

> Une des tâches primordiales de la littérature québécoise sera de dire l'Amérique en français. [...] En regard de cette entreprise, certaines vues théoriques actuelles annonçant la disparition prochaine du personnage romanesque apparaissent à tout le moins dérisoires. Au critique français Jean Ricardou proposant de remplacer le héros de roman, invention bourgeoise, par la subversion du langage même, je ferais remarquer, sans nier pour autant l'intérêt que présente le nouveau roman, que le personnage romanesque ne s'est jamais porté plus vigoureusement en Amérique qu'à l'heure présente. [...] Il est heureusement improbable que le roman québécois s'égare dans ces préalables théoriques et idéologiques. Non. La

[1] Cette thèse d'Auerbach se retrouve de différentes manières dans son *Mimésis* ; je reprendrai, entre autres exemples, son analyse de la représentation du réel de l'antiquité : « Dans la littérature moderne, toute personne, quels que soient son caractère et sa position sociale, tout événement, qu'il appartienne à la légende, à la haute politique ou à la vie domestique, peut être représenté comme une réalité sérieuse, problématique et tragique, et le plus souvent se trouve effectivement représenté sous cette forme. Mais ceci est complètement impossible à l'antiquité. » (1968 [1946] : 42)

> difficulté que présente pour nous l'expression de l'Amérique en français, de son espace, de son caractère original de ses rapports humains, ne résiderait pas dans un excès d'intellectualisme. (1984 : 133)

Le problème survient, aussi bien dire le conflit : l'avènement espéré de la réalité québécoise dans le langage, le mariage pressenti entre la nature et la culture, est contrarié. Entre autres contraintes, on rencontre l'*excès d'intellectualisme*. À cet intellectualisme, dans le champ des oppositions, se joignent la théorie et, implicitement, la littérature française, que Belleau nommera ailleurs le « code littéraire français ». Tous ces éléments agissent en tant que normes extérieures qui ne peuvent épouser la réalité québécoise. J'en conviens, l'opposition est ici bénigne, la réalité québécoise accède visiblement au langage, au littéraire, même si cela suppose de rejeter une acception extérieure de ce langage. Mais il fallait m'y arrêter pour montrer comment Belleau procède dans cette opposition, comment, en fait, il justifie la pratique québécoise *a contrario* d'un code moderne et d'un code français, laissant – en apparence – la question sociopolitique en plan. Après tout, si le personnage s'avère une invention bourgeoise, issue de la Grande Culture – on connaît l'entêtement des nouveaux romanciers à s'opposer au modèle de cette grande culture incarné par l'art du roman balzacien –, et si le roman québécois de même accorde à ce personnage de l'art bourgeois toute la place, il n'y a qu'un pas avant de mettre le roman québécois du côté de l'art bourgeois; ce serait un roman aveugle aux enjeux sociopolitiques de la littérature, prenant parti pour le statu quo, etc. C'est un pas, évidemment, que Belleau se garde de franchir. Toutefois, sa manière de résoudre ce problème idéologique, de biais, révèle les structures de l'opposition : pour lui, la question du code littéraire français et de son origine bourgeoise ne se pose pas vis-à-vis de la réalité québécoise, car dans cette réalité rappelle-t-il aussitôt, la langue française est une langue dominée, ouvrière, inapte aux grandes décisions, et par là, elle s'avère créolisée, populaire, fragile. « Parler de la vie d'un ouvrier de Montréal, écrit Belleau, dire ses gestes, son travail, pose chaque fois à l'écrivain notre problème linguistique dans toute sa complexité. » (1984 : 135) Ce problème consiste à dire une réalité basse, du point de vue des hiérarchies sociales, avec un code qui ne s'y prête pas : « Comment les ouvriers de Montréal pourraient-ils parler la langue de cette bourgeoisie qui a peu de relations vraies avec eux ? » (1984 : 134) demande-t-il, rappelant de ce fait la disjonction irréconciliable entre le langage littéraire et la réalité populaire québécoise. Ce problème prend les atours d'une mixité linguistique, où les niveaux

de langue – les langages – se voisinent et se contestent, sabotant l'idée d'une norme, d'un code littéraire fort, qu'il s'agirait de suivre. Ce problème, que Belleau nommera dans d'autres articles un « conflit de codes », contient néanmoins sa propre résolution; vient donc le troisième temps de sa conférence :

> On ne peut poser comme principe que l'interaction linguistique est fatalement stérilisante pour un écrivain. Rien ne va de soi dans ce domaine. Mikhaïl Bakhtine a montré comment par exemple, à l'époque de la Renaissance, la cohabitation des langues chez un même individu a favorisé la liberté créatrice, car elle lui permettait de considérer de l'extérieur l'idiome littéraire choisi, et ce faisant, d'échapper aux contraintes du système linguistique. Au Québec, la difficulté provient du fait que le français est lié à un état d'infériorité sociale et économique. Mais que cette situation change et la multiplicité linguistique [...] pourrait au contraire stimuler davantage la création littéraire. (1984 : 135)

On reconnaît dans cette référence à Bakhtine l'analyse du carnavalesque dans *L'œuvre de François Rabelais* : Rabelais a su capter les langues populaires, et plus encore la pensée du peuple, de son temps, bref, toute sa réalité, pour « tourn[er] le dos » aux « canons et règles de l'art littéraire »; « Les images de Rabelais sont empreintes d'une sorte de "caractère non officiel" indestructible, catégorique, de sorte qu'aucun dogmatisme, aucune autorité, aucun sérieux unilatéral ne peuvent s'harmoniser avec les images rabelaisiennes, résolument hostiles à tout achèvement définitif » (1970 : 10), écrit notamment Bakhtine, érigeant alors Rabelais en modèle supérieur, par son rejet des codes littéraires, à Cervantès ou même à Shakespeare. Lorsque Belleau fait appel à Bakhtine, c'est précisément pour invoquer ce Carnaval, comme lieu fantasmatique capable de transformer l'exclusion de la littérature en une création supérieure, plus pleine, c'est-à-dire plus apte à dire la réalité sociale, la nature complète de l'humain – il s'agit du pouvoir révélateur du rire carnavalesque, à la Renaissance, écrit le critique russe[2]. Il y va de la résolution du conflit entre le langage littéraire et la réalité populaire, en fait : la littérature québécoise, pour advenir pleinement, est appelée à exploiter le renversement des hiérarchies, à officier non pas une résistance intellectuelle à la bourgeoisie – comme le Nouveau roman –, mais plutôt un braconnage de l'espace lettré, en usant des mots du peuple et de sa petite bourgeoisie, en occupant la place du dominant et du dominé; une

[2] « Le rire du Moyen Âge, écrit Bakhtine, qui a vaincu la peur du mystère, du monde et du pouvoir, a témérairement dévoilé la vérité sur le monde et sur le pouvoir. Il s'est opposé au mensonge et à la flagornerie, à la flatterie et à l'hypocrisie. La vérité du rire a rabaissé le pouvoir, elle s'est accompagnée d'injures et de blasphèmes. » (1970 : 100)

pratique qui devrait permettre d'exprimer la *totalité de l'homme*, dans toutes les sphères de son exposition. À cet égard, Belleau espère, traitant de la prise en charge littéraire d'un langage populaire joual, que la littérature ainsi libérée engage des conséquences hors d'elle-même :

> Cette conquête progressive de la liberté eu égard au langage devait fatalement nous amener à penser qu'il nous était peut-être possible de décider librement de la réalité en d'autres domaines. [...] Quand on est parvenu à décider de la réalité dans l'ordre des mots, comment ne pas chercher à le faire dans celui de la vie? Tout alors semble s'ouvrir aux choix de l'homme. Les chances fleurissent. L'avenir parle. (1984 : 136)

Vers la fin de sa conférence, Belleau paraît appeler, dans sa forme même, le carnaval; « l'avenir parle » résonne alors avec les diverses définitions que Bakhtine offre du carnaval, notamment celle qu'on retrouve en exergue à ce chapitre. Le carnavalesque constitue bien davantage qu'une manière d'appréhender la littérature, comprend-on, une manière contre-hiérarchique de la penser, de la développer, de la renverser; en réalité, le carnaval comme totalité se prête aussi à une littérature décloisonnée de la Littérature, laquelle n'est plus coincée dans ses usages, dans ses références, dans tout ce qu'on a pu écrire sur la division romantique entre réalité et littérature[3]. Plutôt, le Carnaval, le carnavalesque, serait capable de réunir tous les niveaux de réalité au sein de l'énonciation littéraire et d'abolir – sans les nier – les frontières de champ et de domaine conventionnellement érigées. Présenté de cette manière, le Carnaval ressemble en effet à un beau fantasme.

*

La littérature devient un objet indécis sous l'écriture d'André Belleau, au Québec du moins. Elle vise une représentation de la réalité, n'y parvenant pas avec le code littéraire, l'atteignant grâce à une entreprise qui s'avère moins avant-gardiste – car la rupture engagée n'est pas évidente – qu'adaptative, braconnée. Mais cette manière carnavalesque de transposer la réalité dans la littérature apparaît dans sa seule virtualité, un désir, un fantôme; parfois, dans un article comme « Carnavalesque, pas mort? » (1984) il se présente plus clairement, le

---

[3] Pierre Nepveu, dans un article consacré au carnavalesque selon André Belleau, souligne ce que cette conception a d'éthique, en droite ligne des pensées de Spinoza et de Nietzsche, et s'apparentant à la pensée de son contemporain, Gilles Deleuze : « En soulignant l'importance du temps du progrès, de l'action efficace et de la multiplicité mouvante du réel chez Rabelais, Belleau n'en propose pas moins une visée éthique clairement dessinée dès 1973 [...]. [Dans ses essais sur le carnavalesque], c'est chaque fois le même motif qui se dégage : le multiple se réalise dans le mouvement, et c'est le langage vivant qui est, par excellence, ce lieu d'accomplissement. » (2017 : 101) Cette conception s'avérera riche de conséquences dans cette thèse, notamment en ce qui a trait au chapitre 5.

carnaval investit sa lecture de la littérature québécoise de façon factuelle, sauf que se joue alors une sorte d'aboutissement un peu contraint d'une idée qui vrombissait mieux lorsqu'elle demeurait souterraine. Voilà pourquoi il me fallait commencer par cette conférence périphérique dans l'écriture de Belleau : cela permettait de voir les concepts chers à sa lecture de la littérature québécoise de façon naturelle, dans un état qui semble précéder leur organisation – laquelle prend la forme d'essais tels « Culture populaire et culture sérieuse dans le roman québécois » (1977), « Le conflit des codes dans l'institution littéraire » (1981), « La dimension carnavalesque du roman québécois » (1983), « Code social et code littéraire dans le roman québécois » (1983) et qu'on retrouve dans son ouvrage *Le romancier fictif* (1980).

Mais la pensée d'André Belleau ne constitue ni le sujet de cette thèse, ni le sujet de ce chapitre. Il s'agira d'avancer avec l'essayiste, de le prendre pour guide au sein de considérations sur la littérature qui s'avéreraient trop éparses, trop multiples sans ce fil. Très simplement, je m'attacherai à suivre le conflit à valeur anthropologique que l'essayiste décèle dans la littérature québécoise, notamment dans son *Romancier fictif*, à savoir le *conflit entre nature et culture*. Ce seront les aspects de ce conflit – philosophiques, sociaux, idéologiques – que je tâcherai maintenant de déplier, en montrant comment, chez Belleau et chez les penseurs auxquels ses écrits donnent accès, on suppose un idéal littéraire non-duel, une totalité ou son envers, une multiplicité, une démocratie, un carnaval. De là, je tenterai de mettre ces observations au profit d'une lecture de travaux plus récents en littérature québécoise; ce conflit, en d'autres mots, assoira mes présupposés théoriques pour lire la littérature québécoise.

Je suis conscient que cet usage de Belleau pourra sembler étrange. Une telle émulation paraîtra difficilement supportable, d'autant que les concepts de l'essayiste auront été souvent critiqués, notamment pour leur flou, leur asystémisme, leur méthodologie absente[4]. La question pour moi, justement d'un point de vue méthodologique, ne consiste pas tant à imiter Belleau qu'à lire avec lui; je crois que sa lecture de la littérature québécoise a été historiquement déterminante, et dans le paysage critique québécois il constitue l'une des lignes à partir de laquelle nombre de critiques, et plus sûrement de sociocritiques, ont organisé leurs

[4] Je retiens pour unique exemple le premier dossier de *Voix et images* consacré à l'essayiste, « André Belleau I : relire l'essayiste », dans lequel les divers articles montrent bien le caractère « essayistique » de son écriture et, par voie de conséquence, de ses analyses et concepts.

discours – les résonances avec Gilles Marcotte, Pierre Nepveu, Robert Dion, Roseline Tremblay ou Michel Biron me paraissent révélatrices. En ce sens, éclairer les présupposés des lectures de Belleau me permettra de saisir un discours sur la littérature, important dans la critique et s'étant de façon aussi importante penché sur le corpus métafictif depuis les années 1970.

1.1.1. Nature et culture

L'opposition nature-culture appartient au truisme critique et participe, tel que la présente Philippe Descola, à une sorte de fiction que se raconte l'Occident pour penser sa réalité[5]. C'est sur ce truisme que Belleau fonde pourtant une bonne part de ses réflexions sur la littérature, et, de façon plus explicite, celles sur la représentation de l'écrivain dans le roman, au Québec. Par ailleurs, ce qu'il entend par chacun des termes opposés engage d'autres problèmes en regard de la contextualisation générale de ce conflit; la nature-culture s'inscrit effectivement dans une histoire générale de la littérature à laquelle le discours de Belleau colle imparfaitement. Mais encore une fois, par ses manques et ses écarts, on peut mieux comprendre la nature de ses observations.

Je l'ai dit, c'est dans *Le romancier fictif* que le conflit « quasi anthropologique » entre nature et culture dans la littérature québécoise prend une forme explicite; s'il est exprimé à la manière d'une hypothèse, d'une intuition inachevée et fragile, sa structure binaire gronde toutefois tout au long de ses analyses. Dès son chapitre inaugural sur *Au pied de la pente douce*, Belleau laisse ainsi tomber en note de bas de page:

> Il est difficile de ne pas lire dans la défaite et la mort de Jean Colin, l'écrivain pourtant « attendu », l'aveu de l'impossibilité ou du moins de la précarité de la littérature, comme si un code littéraire transmis par la culture entrait ici en conflit avec la réalité concrète. (1999 : 39)

---

[5] Dans *Par-delà nature et culture*, Descola assoit une solide hypothèse, à savoir que l'opposition connue entre nature et culture est à la fois un trait de la culture occidentale restreinte et une construction justement culturelle peu opératoire, même aveuglante, dans les Sciences humaines modernes. C'est une question définitionnelle qui d'ailleurs, écrit-il, a fondé en elle-même l'anthropologie : « L'autonomie que l'anthropologie revendique au sein de la cité savante est ainsi fondée sur la croyance que toutes les sociétés constituent des compromis entre la Nature et la Culture dont il convient d'examiner les expressions singulières et de découvrir, si possible, les règles d'engendrement ou de distribution. Bref, la dualité du monde est devenue le défi originel et original auquel cette science a tenté de répondre, déployant des trésors d'ingéniosité afin de réduire l'écart entre les deux ordres de réalité qu'elle avait trouvés au berceau. » (2015 [2005] : 149)

Jean Colin est le jeune homme souffrant, faible physiquement, qui répond à l'archétype de l'artiste, selon Belleau. Il est à la fois significatif que cet « écrivain vraisemblable » ne soit pas écrivain et qu'il meure au terme du récit, inscrivant son destin culturel sous le sceau de la défaite. De même, « Denis Boucher, écrivain signalé, [...] paradoxalement, ne doit surtout pas avoir l'air d'un écrivain » (1999 : 47). Il n'existe pas ici, à proprement parler, de conflit, sinon sous la forme structurelle, comme une équation renversée. Celui qui a l'air de l'écrivain ne l'est pas, le récit le fait perdre au détriment de celui qui est l'écrivain mais qui ne doit d'aucune manière, statue Belleau, en emprunter les traits. Le « code littéraire transmis par la culture » ne peut être exprimé dans son évidence prescriptive, pense l'essayiste. Cette observation inaugurale se cristallisera un peu plus loin dans *Le romancier fictif* lorsque Belleau invoquera, s'appuyant d'une part sur le roman de Roger Lemelin et d'autre part sur *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy, la distinction entre un « roman du code », qui fonctionne « comme si la littérature n'avait et n'était qu'une fonction sociale » (1999 : 81) et un « roman de la parole », lequel apparaît « comme pure parole ou, mieux encore, comme pure intention de parole. Le référent interne le dispense de tout cadre institutionnel, de toute assise collective » (1999 : 82). La représentation du romancier, ainsi, suppose des types contrastés qui reprennent un même conflit : d'un côté, la réalité sociale prend toute la place, redistribuant les rôles, contre les *a priori* culturels – le romancier vraisemblable n'est pas romancier, etc. D'un autre côté, la représentation mythique de l'artiste le détache de toute réalité sociale, l'écrivain devient « pure intention de parole », c'est-à-dire pure énonciation d'écrivain, coupé cependant des conditions sociales et aussi des conditions culturelles rendant possible cette énonciation. Cette incomplétude du romancier amène alors Belleau à relever un autre problème qu'il travaillera à généraliser; dans un article de 1983[6], il reviendra sur ces premiers constats du *Romancier fictif*, presque mot à mot, mais pour les déplier :

> Tout se passe comme si la représentation fictionnelle de l'écrivain, de l'intellectuel, de l'artiste requérait non pas un seul personnage, mais deux personnages aux traits opposés : l'un auquel sont attribués les signes de la culture, du raffinement, de la maîtrise du langage, l'autre qui se voit doté de la force instinctive et du sens de la réalité. D'un côté le langage sans le réel, de l'autre le réel sans le langage. Cette figure double, selon des modalités diverses et avec certaines variations quant à la répartition des marques, s'avère trop fréquente dans le roman québécois pour ne pas être significative. (1986 : 184)

[6] Il s'agit de « Code social et code littéraire dans le roman québécois », repris dans *Surprendre les voix*.

Il parlera aussitôt d'une « cassure qui traverse le roman québécois » alors que « le *savoir-dire* et le *devoir-dire*, ou parfois aussi le *pouvoir-dire* et le *vouloir-dire*, ne se trouvent jamais du même côté, réunis dans la même personne » (1986 : 184). Et enfin, l'intuition est lancée : « Le modèle duel dont je viens de faire état appelle des considérations de nature quasi anthropologique sur le statut de la culture, sur le conflit latent nature-culture au Québec et en Amérique du Nord. » (1986 : 185)

Le conflit nature-culture constitue ici une intuition, Belleau se sent « appelé » par lui, mais rien dans son discours explicite n'y répond vraiment[7] : il tangue au sein de ce conflit, arrêtant son regard sur l'intérêt intrinsèque de sa découverte, à savoir que la littérature, dans sa représentation, s'avère coincée, elle dit une contrainte éprouvée, et l'essayiste s'empresse, suivant ses principes d'analyse, de tracer une homologie au sein de la société réelle. Plus tard, il parlera clairement de codes et même, implicitement, de classes sociales; j'aimerais néanmoins m'arrêter un temps sur ce que représente cette observation de Belleau, ce qu'elle révèle vraiment, et le discours sur la littérature que cela trace en creux.

Le problème anthropologique présenté se trouve plongé dans une conception mimétique de la littérature, lourde idéologiquement et dont Belleau ne tire pas toutes les conséquences philosophiques[8], s'attardant plutôt aux conséquences sociologiques de sa vision.

---

[7] La première apparition du conflit nature-culture ne se trouve pas dans cet article, mais bien dans le *Romancier fictif*, comme je l'ai dit ; l'article, cependant, s'avère beaucoup plus clair quant aux tenants et aboutissants de cette hypothèse, et elle se trouve mieux généralisée, mieux déployée. Lorsque Belleau en traite dans *Le romancier fictif*, il parle plus étroitement de l'écriture de Roger Lemelin, induisant de ses observations une intuition au potentiel général : « Comment nommer cet écart qui joue en fait comme une opposition ? Serait-on en droit de parler d'un conflit irrésolu entre ce qu'il est coutume de désigner la culture et la nature ? Voici un auteur qui, se projetant en deux doubles ou possibles, pose leurs signes comme antagonistes. » (1999 : 97) Il ajoutera plus loin : « Le conflit, nous le pressentons à un niveau fondamental, peut-être même transhistorique, tributaire moins d'une idéologie des années quarante [...] que d'une anthropologie [...]. Comment pourrait-on, à ce stade, proposer autre chose qu'une hypothèse interrogative ? » (1999 : 98). Cet énoncé s'accompagne également d'une explication sur la « culture honteuse » sur laquelle je reviendrai plus loin.

[8] Je me réfère à la définition de la mimésis, en philosophie, offerte – comme en passant – par Jean-François Hamel dans son *Camarade Mallarmé* : « Depuis Platon, les philosophes ont défini la littérature à partir du concept de *mimésis* et l'ont subordonnée à une *présence* qu'elle aurait pour visée de *représenter*. L'essence de la littérature consistait à leurs yeux à redoubler la présence des êtres, des choses et des actions en les portant au langage. À travers le concept de mimésis, la littérature a donc été assimilée à la question philosophique de la vérité, qui implique l'adéquation de la représentation à la présence qui la fonde, la fidélité de la copie au modèle dont elle offre la duplication, la conformité de

En effet, Belleau convient dans son article sur la sociocritique qu'il doit au jeune Lukács, mais aussi à Auerbach, à Goldmann et à Bakhtine, sa « conception marxiste de la littérature » :

> [Cette conception] transporte certaines notions très larges, très fécondes et très « opératoires », comme par exemple celles de totalité, multiplicité, devenir, etc. qui se sont trouvées à répondre à un certain moment à ma propre expérience de la lecture et de l'écriture. Ce sont des concepts critiques. Ils privilégient le multivoque par rapport à l'univoque et tendent à récuser toute vision fragmentée, mutilée, donc aliénante de l'homme. (Belleau, 1984 : 98)

Cette pensée totalisante repose sur le principe hégélien d'une fonction cognitive de l'art, dont l'objectif fondamental consisterait à accéder à la « totalité historique[9] »; or, le filtre marxiste confère à cette totalité un certain biais. Nous ne parlons pas de *la totalité de tout*, pour ainsi dire. « C'est seulement avec l'entrée en scène du prolétariat que la connaissance de la réalité sociale trouve son achèvement : avec le point de vue de classe du prolétariat, un point est trouvé à partir duquel la totalité de la société devient visible » (1960 [1923] : 40), écrit Lukács dans son *Histoire et conscience de classe*. L'idée sous-tendue ici est bien que le prolétariat

---

l'imitation à la chose par elle réfléchie. » (2014 : 123) Je veux ici souligner que, commentant Derrida dans cet extrait, Hamel montre comment la présence dans le langage en tant qu'horizon de lecture suppose une recherche de la vérité et pose la littérature dans une pure démarche de révélation ; ni artificielle, ni fictionnelle ou purement imaginaire, la littérature paraît devoir quelque chose au réel. Belleau récuse une telle vision pragmatique de la littérature, ou du moins, il ne cesse de médiatiser le rapport de la littérature au réel.

[9] Je m'appuie ici sur la lecture éclairante de Pierre V. Zima, travaillant à expliciter les fondements philosophiques des lectures de Lukács, de Goldmann et d'Adorno ; « L'une des pensées essentielles de la philosophie hégélienne est que la réalité ne peut être comprise que comme un tout cohérent, comme une totalité significative » (1985 : 33), écrit Zima, ajoutant : « Selon Hegel, la tâche du philosophe est de comprendre le monde comme un tout significatif en développement, comme une totalité historique. » (33) Cette recherche philosophique se trouve néanmoins redistribuée à la conception de l'art de Hegel : « L'art, tout comme la philosophie, assume une fonction cognitive qui doit assurer une meilleure compréhension de la réalité. Comme la philosophie (la pensée conceptuelle), l'œuvre d'art doit révéler l'essence derrière les phénomènes. » (33) Zima se montre toutefois critique vis-à-vis de cette vision – d'ailleurs, tout son *Manuel de sociocritique* consiste à contester les méthodes sociocritiques pour démontrer l'efficacité de la sienne propre –, car, écrit-il, elles tendent à lier le réel décrit dans les textes à des concepts sociaux, à réduire leur équivoque et par là, à récuser la polysémie du réel. Zima, en pensant la médiation du « sociolecte », entre le réel décrit et la sphère conceptuelle, prétend réussir à ne pas mettre en boîte le propre des textes et des conflits sociaux le sous-tendant. Je mentionne au passage que Belleau se montrait sceptique devant cette lecture de Zima : « Les idées hégéliennes, écrit Belleau, ont beau saturer le texte [de Lukács], j'estime pour ma part que le modèle déductif y joue tel un leurre, une sorte de faux-semblant de la narrativité essayistique. » (1984 [1981] : 114) Pour Belleau, en bref, Lukács était avant tout un écrivain.

constitue cette totalité, car le prolétariat *est* le mouvement de l'histoire[10]. De même, Belleau écrira au sujet d'Auerbach :

> Le réalisme, pour Auerbach, concerne d'abord la vie du peuple, là où naissent les mouvements historiques : l'Antiquité ou le XVII[e] siècle ont formulé des rhétoriques et des poétiques mettant le peuple à l'écart de toute représentation littéraire sérieuse. [...] La complexité croissante de ce qu'Auerbach nomme « la représentation de la réalité » suppose en dernière analyse une syntaxe et des moyens stylistiques reflétant l'irruption du bas, à l'origine populaire, comique, réaliste, dans le haut, aristocratique, sérieux, problématique et tragique. (1990 [1970] : 94)

Ainsi, il semble que la totalité mimétique sous-tendant la conception littéraire chez Belleau et chez ses influences soit intriquée dans une vision conflictuelle du réel : chez Lukács comme chez Auerbach, dans le Bakhtine de *L'œuvre de François Rabelais*[11] également, la réalité et sa représentation ne se trouvent dans leur totalité, leur multiplicité, leur véritable devenir, que pour autant que le peuple y constitue le point de vue, qu'il y advienne, qu'il y soit exprimé. Je suis conscient de la part d'évidence que contient ce constat. Elle nous mène cependant à une observation historique plus sensible, à une lecture de la littérature capable peut-être d'expliquer, au-delà de ses traits textuels, le conflit nature-culture que pointe Belleau. Il faut bien convenir, en effet, que cette mimétique du peuple s'oppose en creux au mimétisme bourgeois. Imparfaite totalité que celle qui naît par l'opposition. On connaît les mots de Lukács posant la question de la place historique, en littérature, du cynisme et de la vie intérieure :

> [C]eux qui étudient l'histoire ont pour tâche de décider si l'obscurcissement de l'horizon, auquel *L'éducation sentimentale* donna pour la première fois une expression adéquate, est un sort définitif et fatal, ou bien un tunnel qui, malgré sa longueur, comporte une issue? (1998 [1935] : 5-6)

Le critique présente aussitôt le constat de la critique bourgeoise, érigeant alors celle-ci contre l'autre critique, plus totale, moins aliénée :

---

[10] Lukács spécifiera un peu plus loin : « La totalité ne peut être posée que si le sujet qui la pose est lui-même une totalité ; si donc, pour se penser lui-même, il est contraint de penser l'objet comme totalité. » (1960 : 48-49) Le sujet prolétaire ne devra pas que se penser lui-même, évidemment, mais dans son appartenance de classe pour ainsi concevoir l'histoire totale d'un point de vue transindividuel.

[11] De façon symptomatique, Belleau termine « Relire le jeune Lukács » (1981) en appelant un rapprochement entre le critique allemand et la pensée de Bakhtine, notamment dans leur conception dialogisée et inachevée du genre romanesque ; en ouverture de « Bakhtine et le multiple » (1970), Belleau appelle un même rapprochement, notamment du côté du multiple et du total, entre le critique russe et Auerbach.

> L'esthétique et la critique bourgeoises ne virent pas d'issue à cette obscurité. Elles ne considérèrent la littérature que comme l'intuition de la vie intérieure, que comme le constat manifeste de l'absence d'espoir [...]. De cette conception de l'histoire il résulte logiquement et nécessairement que l'œuvre de Flaubert [...] doit être considérée comme le sommet de la littérature romanesque moderne. (1998 : 6)

Dans le discours de Lukács, on ne sera pas étonné de lire une opposition de classes (la bourgeoisie et sa vision partielle de l'histoire, contre le prolétariat et sa vision totale), mais la conception d'une charnière apparaît aussi, la trace d'un avant et d'un après dont l'œuvre de Flaubert constitue le pivot. Avec Flaubert, *dans ce tunnel*, la littérature bascule dans l'histoire littéraire, « entre la troisième personne de Balzac et celle de Flaubert, il y a tout un monde (celui de 1848) » (1972 [1953] : 31) écrit Roland Barthes, expliquant que c'est la « sécession de la société française en trois classes ennemies » (1972 : 44) qui engage cette rupture entre l'écriture classique, qui était écriture de classe (43), et l'écriture moderne :

> Jusqu'alors, c'était l'idéologie bourgeoise qui donnait elle-même la mesure de l'universel, le remplissant sans contestation; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle. Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles; l'universel lui échappe, elle ne peut se dépasser qu'en se condamnant; l'écrivain devient la proie d'une ambiguïté, puisque sa conscience ne recouvre plus exactement sa condition. Ainsi naît un tragique de la Littérature. C'est alors que les écritures commencent à se multiplier. (1972 : 44-45)

« Sa conscience ne recouvre plus vraiment sa condition », soutient Barthes, et cette phrase résonne dans tous les textes de Belleau sur l'écrivain, à savoir qu'il existe une inadéquation constitutive entre le langage de l'écrivain et le langage de sa société, entre les codes de l'écriture et les codes sociaux; selon les termes de Barthes, qui voit naître dans la pratique post-flaubertienne l'impulsion poétique pour suivre « les langages réellement parlés, non plus à titre pittoresque, mais comme des objets essentiels qui épuisent tout le contenu de la société » (1972 : 59), il y aurait là une sorte d'échec en littérature québécoise. Car avec cette impulsion vient une mission : « Ainsi, la Littérature commence à connaître la société comme une Nature dont elle pourrait *peut-être* reproduire les phénomènes. » (Barthes, 1972 : 58-59; je souligne) Peut-être la littérature peut-elle faire cela, dire la nature, l'intégrer à ses codes : mais si elle ne le fait pas, si elle peine à atteindre cette totalité du peuple et de ses langages, de quel échec

s'agit-il? La conclusion que Belleau trace de son analyse des romans de Roger Lemelin dans le *Romancier fictif* ressemble fort, à cet égard, à un diagnostic :

> Pratiquée par des personnages caractérisés comme non-écrivains, non pratiquée par d'autres caractérisés comme écrivains, dissociée des signifiés culturels, [l'écriture] avance de livre en livre pour se dire elle-même sans attaches et sans lieu. Tous les éléments de l'institution y sont : l'auteur, la littérature comme carrière, les signes de la culture. Mais rien n'est lié et intégré, comme si, dans la société réelle, la littérature parvenait difficilement à se fonder, faute peut-être du « ciment de l'idéologie » (selon l'expression de Gramsci). (1999 : 101)

Ce ciment qui manque, capable d'unir nature et culture, capable de refonder l'universel après l'éclatement classique de celui-ci, voilà ce dont parlent les romans du romancier, chez Belleau. À défaut de l'unité, on peut croire toutefois qu'une certaine totalité se trouve alors exprimée, car le roman raconte, dans l'inversion même, un rapport social entre nature et culture, entre les codes, redistribués.

La rupture de 1848 dans l'histoire littéraire, celle qui insuffle ce que Jacques Rancière nomme « l'âge démocratique », modifie la littérature : les langages, les manières se multiplient, faute d'une norme unique pour cimenter les écritures. L'âge classique s'épuise dans l'antagonisme, il n'y a plus d'unité. La multiplicité, l'équivoque, la totalité – qui consiste à considérer le peuple de façon privilégiée – se substituent à cette unité, et si le Carnaval préclassique constitue le fantasme d'une telle totalité perdue, le dialogisme bakhtinien agit dans les écritures pour dire la multiplicité des langages dans la forme romanesque. De l'unique au multiple, nous avons le passage de la culture – comme norme et universel – vers la nature – comme expérience et particularités. Au XIX[e] siècle, rapporte Descola, se fonde ainsi l'opposition entre Civilisation, qui désigne en Allemagne « les usages policés en tant qu'expression de la qualité sociale, le savoir-paraître et le bien-parler, en bref l'attitude de la noblesse de cours singeant le goût français » (2015: 141), et Culture, qui « évoque le caractère propre de certains produits de l'activité humaine en tant qu'ils témoignent du génie d'un peuple, révèlent sa valeur singulière et lui permettent d'y puiser un motif de fierté » (2015 : 141)[12]. Cet exemple, et le renversement qui s'opère au milieu du siècle au profit de la culture et au détriment de la civilisation, pointe un mouvement plus général, une valorisation du particulier contre l'universel, qui en littérature dirait une valorisation de la nature contre la

[12] Chez le sociologue Michel Freitag, cette opposition prend la forme de la Culture humaniste contre la Culture anthropologique ; il en sera question dans le prochain chapitre.

culture. La culture, sous cet aspect, ressemblera à un code désuet, appartenant de facto à une autre classe – la noblesse, la vieille bourgeoisie –, étant entendu que ces classes n'agissent plus dans la société moderne; la culture consiste alors à *singer* ces autres classes, toujours, évidemment, avec ce que cela supporte de grossièretés et d'emprunts contraints. Le système mimétique général dans lequel s'inscrit la pensée de Belleau ouvre cette voie : tout pour la nature, son affranchissement, son langage. S'il y a conflit, alors, ce ne serait que par entêtement d'un pouvoir ancien, comme un fantôme? Qu'on me permette une incursion dans le langage de la fiction pour illustrer l'ambiguïté de cette situation; il s'agit d'un passage important du *Beau risque* de François Hertel, lors d'une leçon en nature du maître-enseignant à ses élèves[13] :

> On reproche à notre littérature de manquer de style. Pourquoi chez nous, l'écrivain est-il un être stylisé, c'est-à-dire sans style à soi? C'est que nous ne savons pas voir. Nous n'osons pas nous conformer aux choses. Nous regardons avec des yeux vieillis, livresques, ce qui devrait entrer en nous par chacun des pores de notre chair canadienne. Nous ne comprenons point l'âme de chez nous. (1956 [1936] : 72)

Stylisé car sans style à soi; yeux vieillis car livresques, tout cela mène à l'incapacité de comprendre l'âme locale. Ce discours dit la culture singée du Canadien français, encore ancrée dans cette acception ancienne, car universaliste, de la culture. S'entendent aussi les suppliques de Camille Roy, notamment dans sa *Nationalisation de la littérature canadienne* : « Faire des poésies où le sentiment est purement livresque, et soutenu de réminiscences toutes françaises » (1904 : 20), voilà qui apparaît absurde. Il faut trouver les moyens de dire l'ici, le peuple, bref, la nature. « À quoi bon les livres alors? Étudions la nature » (Hertel, 1956 : 73), s'exclame en effet un élève. La scène se termine sur l'arrivée de deux montagnards du pays, aussitôt désignés comme vrais spécimens de la race, véritables incarnations de cette nature canadienne qu'il faut savoir captér.

Il y a de cette vision dans les écrits d'André Belleau : la culture est en inadéquation dans les représentations de l'écrivain, au Québec. Mais au-delà, dans les romans québécois, le discours et la forme littéraires appartiennent à la France, au lointain, à une classe sociale

---

[13] Belleau utilise plutôt *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey pour illustrer l'évidence du conflit en place ; je mentionne d'ailleurs mon étonnement devant le silence de Belleau sur l'œuvre de Hertel. Ni *Le Beau risque* ni la trilogie d'Anatole Laplante ne font l'objet de ses lectures, alors même que la littérature et l'écrivain s'y avèrent centraux.

inaccessible, que l'écrivain québécois ne peut atteindre qu'en trompant. Cette phrase, au cœur du *Romancier fictif*, le souligne on ne peut mieux :

> Partout ailleurs, la bourgeoisie a cherché à faire disparaître la vision populaire du monde à la fois par l'uniformisation autoritaire et la folklorisation. Le romancier québécois, vivant la culture dans la distance comme fait d'une autre classe, d'un autre pays, etc., éprouve de la difficulté à s'approprier le langage dans sa multiplicité et son étendue. (1999 : 54)

Mais dans ce passage se construit aussi le conflit annoncé; en effet, jusqu'ici, j'ai semblé défendre une vision selon laquelle la culture, constitutivement vétuste, devait être repoussée au profit de l'expression de la nature. La situation s'avère bien plus complexe, car il y a véritable conflit, c'est-à-dire contradiction de systèmes aussi actuels, aussi vrais, aussi justes, au sein des mêmes textes. Ce conflit s'annonce par l'amorce de la citation, un pompeux « partout ailleurs ». Par ce geste, le critique dit bien que la situation du multiple, de l'équivoque, de l'incertain est unique au Québec, ou du moins, à l'Amérique; ailleurs, l'unité a été maintenue, on a uniformisé, on a folklorisé. Cette uniformisation a un nom : littérature. La littérature, dans son acception autonome, et vite spécialisée – Belleau parle depuis la « révolution structuraliste » qui, non sans positivisme, porte un discours scientifique sur la littérature –, crée ses règles de langage, ses canons, ses codes. La rupture engagée par 1848, le tunnel dans lequel se lance l'art bourgeois avec *L'éducation sentimentale*, ne laisse pas place seulement à la multiplicité des langages et des réalités enfin traitées de façon égalitaire par la littérature, elle laisse place à une spécialisation du discours littéraire, à un surcroît de règles, d'usages, d'habitus, à une sorte d'autonomie. Après tout, on sait quelle place Pierre Bourdieu accorde au destin de Frédéric Moreau en ouverture de ses *Règles de l'art*[14]. Ces règles, précisément, ne peuvent qu'entrer en contradiction avec l'aspiration démocratique au cœur de l'idéologie mimétique, et elles ne peuvent que modifier la conception de la littérature contenue dans les écrits de Belleau. Il y va d'un conflit de codes, ce que Rancière nommera plus tard, et moins localement, une « poétique contradictoire[15] ».

---

[14] Je me réfère ici à la première partie des *Règles de l'art* intitulée « Flaubert analyste de Flaubert » et s'ouvrant sur cette phrase pour le moins étonnante : « *L'Éducation sentimentale*, cette œuvre mille fois commentée, et sans doute jamais lue vraiment, fournit tous les instruments nécessaires à sa propre analyse sociologique. » (1998 [1992] : 19) Suivra une analyse « interne » de l'œuvre, montrant comment les dilemmes de Frédéric rendent compte des positions de Flaubert en regard du champ littéraire.

[15] Rapprocher la pensée de Rancière de celle de Belleau se fait assez aisément : outre un certain ancrage marxiste – plus appuyé chez le premier que chez le second –, on retrouve chez ces deux penseurs, en

1.1.2. Question de codes

J'en viens à tenter de voir quelle forme prennent ces conflits dans l'écriture de Belleau; car peut-être ne l'ai-je pas assez mentionné, mais la conception de la littérature chez le critique ne saurait souffrir d'un rapport direct au réel. La nature et la culture ne constituent pas des essences perceptibles qu'il s'agirait de voir thématisées : une médiatisation agit que Belleau développe de façon éclairante dans ses divers textes. Cette médiatisation prend deux formes, qui n'en sont en fait qu'une seule : les codes, d'une part, qu'il perçoit « en conflit », et l'institution littéraire, d'autre part. Je cite un long passage de son « Conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », passage riche des plus pédagogiques, où se rencontrent précisément ces médiations :

> Que se passe-t-il dans l'acte d'écrire? Le sujet écrivant transporte, transpose et transforme dans l'espace de sa propre écriture, dans un nouvel ensemble textuel en voie de formation, des éléments déjà codés dans et par une multitude d'autres discours : sont mis à contribution ici aussi bien les discours non littéraires qu'une grande variété de discours littéraires [...]. [L']acte d'écrire implique une sélection non seulement de mots et d'énoncés mais aussi et peut-être surtout de codes. C'est ici que nous avons besoin du concept d'institution littéraire. Entre la masse des discours (et des codes) qui compose le discours social d'une part, et le texte littéraire de l'autre, l'institution fonctionne à la façon d'un relais, d'une médiation obligés; elle préside au choix même de codes ou mieux encore, elle agit comme le code des codes. (1984 : 168-169)

Le code des codes que constitue l'institution permet donc d'arbitrer le conflit de codes sur lequel s'arrête souvent Belleau. Il présente ce conflit comme le conflit, au sein des textes, du « code socioculturel » québécois – qui prend les atours de la « réalité vécue » dans la société, à savoir, du *phénomène*, de la nature – et du « code littéraire français », qui est le langage littéraire légitimisé par l'institution française à laquelle appartient en partie la littérature québécoise; il s'agit, à proprement parler, du « discours littéraire » qu'emprunte le romancier dans le passage cité, mais aussi, comprend-on, la culture comme fait « d'un autre pays, d'une autre classe », puisque ce code est français par essence. Ainsi, pour revenir au passage cité, « le sujet écrivant » au Québec s'avère soumis à des discours non littéraires, surtout rendus

---

même position privilégiée, la théorie d'Erich Auerbach. D'ailleurs, si Belleau a davantage déployé sa pensée sur la figure de Bakhtine, auquel il a consacré articles, travaux et cours, ou encore sur Lukács, je crois au contraire que le système de progrès au cœur du projet d'Auerbach constitue le présupposé premier guidant la majorité de ses travaux.

lisibles au sein du code socioculturel québécois, et il est soumis également à des discours littéraires, rendus lisibles, eux, par la grande littérature française et les règles de légitimité qui l'instituent. Ces deux codes entrent en conflit; dans les textes mêmes, ils ne se contentent pas de se voisiner – ce ne serait qu'un mélange heureux à la base des visions bakhtiniennes du roman, avec le dialogisme, la polyphonie, l'hétérolinguisme –, mais ils se contredisent : dans la bouche du même personnage, le discours emprunté du littéraire et le langage populaire créent un effet d'invraisemblance, le code sérieux et méditatif du roman existentialiste se trouve désamorcé dans sa représentation au sein d'une petite ville aux allures de far-west, la distribution des signes de la culture ne correspond pas au rôle du personnage dans la fiction[16].

L'institution arrive dans l'équation, note Belleau, puisque l'origine de deux constituantes de cette institution infléchit la représentation conflictuelle des codes. « L'institution littéraire, outre sa fonction extérieure de légitimation, détermine et "régule" sa propre représentation dans les œuvres. » (1984 : 177) Cette représentation engage le conflit parce que l'Appareil et la Norme, la « base matérielle » et la « superstructure régulatrice », dans l'institution littéraire réelle, ont des origines opposées. D'un côté, l'Appareil s'avère autogénéré par la société québécoise, il s'épanouit, d'un autre côté, la Norme est empruntée à la société française, elle peine à agir complètement au sein de l'institution : « Il se pourrait que la visibilité de l'Appareil [au Québec] soit inversement proportionnelle à celle de la Norme » (1984 : 169), affirme Belleau. Et, plus explicitement, il ajoute :

> La distinction entre la fonction organisatrice (la base matérielle, les appareils) et la fonction régulatrice (les normes du dire littéraire en vertu desquelles un écrivain est plus ou moins reconnu comme tel) permet d'éclairer sous un jour peut-être inédit certains aspects de notre littérature. Ce qui frappe avant tout sous ce rapport, c'est qu'au Québec, l'Appareil et la Norme n'ont pas nécessairement la même origine, la société n'ayant pu produire les deux. [...] Si l'Appareil est québécois, la Norme demeure française. [...] Je suis persuadé qu'on ne peut comprendre un peu en profondeur la littérature romanesque d'ici [...] sans tenir compte des tensions et distorsions produites par la rencontre dans un même texte des codes socioculturels québécois et des codes littéraires français. (1984 : 170-171)

Le problème de codes, ainsi, prend le relais d'un conflit plus général entre la nature et la culture, le tout trouvant son origine dans la formation même de l'institution littéraire. La

[16] Ces exemples traversent les écrits de Belleau, mais se trouvent tous concentrés dans l'article « Code social et code littéraire dans le roman québécois ».

formule, pour mieux dire, serait la suivante : dans une structure sociale telle l'institution littéraire, les tensions idéologiques et anthropologiques de la société s'inscrivent, et cette structure sociale redistribue, par sa régulation du discours littéraire, les éléments de ce conflit que le critique observera, dans les textes, sous forme de conflits de codes. Je ne peux cacher ma fascination pour ce système qui passe d'inductions à partir de textes vers la société réelle, et de la société réelle vers la médiation institutionnelle pour en revenir aux textes et à leurs codes : effectuant dans un premier temps des observations sur les textes qui informent de la société réelle – ainsi naît le conflit quasi-anthropologique entre nature et culture –, dans un deuxième temps il réinvestit ces observations sociales induites des textes afin d'expliquer d'autres textes. Le dialogue circulaire a de quoi – herméneutiquement du moins – impressionner. Deux remarques importantes doivent toutefois être énoncées, sans quoi je paraîtrais myope face à cette démarche.

Première remarque, de nature méthodologique : la place particulière qu'occupe le « romancier fictif » dans les études de Belleau inspire sa méthode, car la forme métafictive appelle cette circularité. En effet, analyser la représentation de l'écrivain et par là, de l'institution – de la représentation du code des codes, en d'autres mots – permet d'éverser des règles générales d'un texte vers l'organisation sociale de la littérature. Cette inversion des termes ne semble possible qu'avec cet objet d'étude. Ainsi, lorsque Belleau écrit que l'institution régule sa représentation, il est difficile de ne pas lire le constat réel que cela recouvre : les œuvres représentent leur institution. Dans ce jeu de va-et-vient, il existe une transparence troublante sur laquelle j'aimerais me pencher en regardant de plus près la conclusion du *Romancier fictif*. À la fin de sa thèse, Belleau travaille à généraliser le constat qui émaillait ses analyses, à savoir que la liberté créatrice, l'intuition, la vie, bref la nature, et l'érudition, les connaissances, la maîtrise normée de la langue, bref la culture, sont toujours distribuées en deux personnages distincts. « Certes, convient-il, le fait que deux acteurs sont donnés comme antagonistes n'est pas de soi significatif; rien n'empêche les écrivains d'imaginer leurs contradictions sous la forme de protagonistes opposés. » (1999 : 205) Mais il précise aussitôt la portée de son observation :

> Ce qui est significatif pour nous, il convient de ne pas le perdre de vue, c'est une dissociation liée étroitement à la représentation même de l'écrivain et de la littérature, et opérant de ce fait sur des signes autoréférentiels [...]. La conséquence apparaît *nettement*. L'écrivain possible, disons complet, simplement

> productif, raisonnablement apte à surmonter les inhibitions et les obstacles, ne s'obtient que par la synthèse des vis-à-vis dans la double série. (1999 : 206. Je souligne)

La conséquence est peut-être trop nette, justement : Belleau induit de « l'idéologie du texte », de la structuration des signifiants culturels et naturels, une condition générale dans la société réelle. Cette distribution était annoncée d'avance[17], mais dans son effectuation, elle étonne, elle *reflète* un peu facilement une condition anthropologique profonde, selon Belleau, une sorte d'incomplétude fondamentale qui rappelle celle qu'observaient les personnages de François Hertel. Un manque sévirait, en lettres québécoises, d'une maîtrise (normée, érudite) liée à une personnalité (libre, authentique). Le rôle révélateur et mimétique de la fiction agit à plein dans ses conclusions. Ce retour anthropologique paraît toutefois peu économique en regard des enjeux en place; après tout, ses analyses de textes de lettrés, aussi structurés soient-ils par l'institution, s'inscrivent au sein d'une sphère d'autonomie minimale[18] et ne rendent compte que de perceptions lettrées, de vues qui sont balisées par les intérêts d'une classe, celle qui écrit et qui est reconnue par son écriture. Le reflet qu'observe Belleau, malgré toutes ses prudentes médiations, doit comporter également une nouvelle médiation très individuelle, ou plutôt transindividuelle, une part de désir de classe, de perception de domaine, etc. Lorsque le critique observe que le référent culturel est distribué de manière problématique dans les textes, précisément, il se garde de nommer les problèmes du référent naturel, lequel a effectivement le beau rôle, connoté par le succès, la totalité et la réalité au sein des œuvres. Le même référent naturel connaît un tout autre sort dans *Les chambres de bois* d'Anne Hébert (1958), dans *Après le chaos* d'Alain Grandbois (1945) ou encore dans *Anatole Laplante, curieux homme* de François Hertel (1944). Je ne fais pas ici qu'opposer des exceptions de contenu, je pose simplement les limites de la limpidité de son système : ne se peut-il pas que le conflit nature-culture dise aussi une ascension sociale, l'acquisition négociée de la culture, une idéologie égalitariste et antiélitiste voulant que le Max Hubert des *Demi-civilisés*, le Denis Boucher d'*Au pied de la pente douce*, la Mireille de *D'Amour P.Q.* puissent accéder à la culture, à une

---

[17] J'ai présenté en introduction le postulat qui guide Belleau au commencement de son ouvrage, à savoir que la représentation de la littérature dans le texte dit un rapport que la société réelle entretient avec la littérature.

[18] Belleau est, à juste titre, prudent face à « l'autonomie » sociologique de l'institution littéraire ; il écrit notamment : « Pour tout dire, l'institution littéraire s'offre et se saisit tel un monde complet, autonome, suffisant, protégé de l'immédiateté sociale (c'est une illusion assurément). » (1984 [1981] : 155)

culture, sans devoir se conformer complètement à ses diktats, à ses habitus, à ses initiations, à ses codes? Nous avons là des romans libéraux dans lesquels la liberté produit l'ascension des écrivains, et cette ascension doit agir contre une ascension acquise – Lillois le trop civilisé, Jean Colin l'archétype de l'artiste, Thomas, l'universitaire. Le conflit, par conséquent, perd en retombées globales et semble ne permettre que de parler d'un genre, d'une certaine figure, d'une classe d'écrivains, dans un grand moment transitoire de l'histoire québécoise[19]. En contrepartie à cette structuration « petite-bourgeoise » des signes de la culture, nous avons une conception des plus aristocratiques chez Grandbois, Hébert, Hertel. « Mort aux bourgeois que nous fûmes! » (1956 : 109), s'exclament les étudiants du narrateur, chez Hertel. Ce serait mal lire que de conclure que, de bourgeois, les personnages aspirent à retrouver la grâce naturelle de l'habitant; plutôt, ils veulent devenir gentilshommes, tout le roman s'oppose aux barbares, et prend pour référence et inspiration le noble aïeul d'un élève du narrateur, aïeul qui ressemble dans sa foi et son respect des coutumes non à l'habitant pauvre mais au « seigneur Pierre Boucher de Boucherville [qui] ne devait pas se tenir autrement à l'église. Nos ancêtres étaient vraiment des gentilshommes. » (1956 : 68) L'exemple d'Alain Grandbois est lui aussi patent, chez qui la littérature appartient en propre à des aristocrates riches et déchus, victimes de la révolution russe, mais pétris d'art pour l'art, de dandysme, marqués véritablement par la valeur lettrée. La nouvelle « Julius[20] » rapporte durement cette distribution aristocratique du code culturel à la réalité québécoise, l'extrait est trop révélateur pour être tu :

> La vie d'un jeune homme lancé dans le siècle il y a un tiers de siècle [...] devient une chose incompréhensible à cette époque même où [...] les ouvriers conduisent des Cadillac, où les patrons doivent s'excuser en rougissant de leur réussite, où la valeur du citoyen consiste à appartenir à un syndicat [...] où le jeune poète doit compter sur les pouvoirs publics pour manger son hot-dog... (2003 : 195-196)

La nouvelle prend place dans un monde déchu, tristement déchu comprend-on, où la distribution des valeurs se faisait du haut vers le bas, où il était acquis que la culture avait une importance sociale, puisque les gens importants, patrons, aristocrates, se targuaient d'en

---

[19] On a tendance à penser la transition autour de la Révolution tranquille, mais je m'appuie ici sur l'excellent constat de Jeanne Lapointe pour placer ce changement, notamment en ce qui a trait au souffle libéral qui frappe les lettres québécoises, en 1934, à savoir à la parution polémique des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey. Voir Lapointe, « Quelques apports positifs de notre littérature d'imagination », 1954.

[20] Cette nouvelle a un statut particulier dans le recueil : elle est de 1968 et fut ajoutée dans une édition ultérieure du recueil, paru initialement en 1945.

posséder. Cette vision du monde reporte évidemment le conflit qu'observait structurellement Belleau, mais moins par sa structure que par son discours – nous passons de l'idéologie du texte à l'idéologie dans le texte. De même, le conflit se connote à l'inverse de ce qu'exprimait Belleau : le problème ne réside pas dans la distribution des codes culturels, mais dans l'invasion, l'atavisme, la tentation des codes naturels. Ces œuvres offrent le topos des *invasions barbares*. Néanmoins, et je m'arrêterai là pour ma première remarque, si la méthode circulaire balisant l'analyse du romancier de Belleau lui permet des conclusions globales un peu aventureuses[21], elle s'avère néanmoins féconde une fois généralisée et il s'agit moins de condamner une méthode que d'inviter à la prudence. En fait, je suis conscient de ne rien révéler ici sur Belleau, car sans doute s'agit-il plutôt de parler de la méthode qui animera la présente thèse que d'autre chose. Cette méthode s'inspirera fortement des tensions mises au jour par Belleau sans pourtant en répéter l'audacieux constat social; je chercherai à laisser parler les textes pour eux-mêmes, et mon hypothèse de recherche m'autorise, au demeurant, de ne pas trop en dépasser les limites. J'y arrive.

J'avais promis deux remarques sur la question de codes; la seconde, j'en ai bien peur, engage de plus grandes réserves que la précédente. Il a été suggéré jusqu'ici, sans que je ne traite la question de front, que les essais de Belleau reportaient sur une base locale, au sein d'un filtre d'analyse particularisant, une condition conflictuelle plus générale en littérature. Ainsi, dans l'opposition entre nature et culture, j'ai voulu montrer que le passage d'une valeur civilisation vers une valeur culture, d'un universel bourgeois vers une multiplication des écritures ou encore d'un point de vue d'élite vers un regard prolétaire constituaient autant de dualités rejouant cette opposition dans le monde occidental. De même, si cette opposition sévit au sein d'autres sociétés que la société québécoise, il se peut que le conflit de codes qui en constitue la formulation dans le texte littéraire apparaisse lui aussi autre part. En fait, ce conflit structure la littérature occidentale, et la lecture qu'en propose Jacques Rancière s'avère fascinante.

---

[21] D'ailleurs, avec une drôle de franchise, il écrit en conclusion qu'il doit faire état « d'un petit nombre de certitudes acquises parce que vécues, éprouvées tout au long de cette entreprise » (1999 : 212) ajoutant aussitôt en note de bas de page : « Et non précisément démontrables, contrairement aux propositions toujours partielles et limitées dont l'ensemble constitue le présent travail. » (1999 : 212)

« Flaubert rendait tous les mots égaux » (2007 : 17) écrit le philosophe. La littérature autonome, ou du moins aspirant à se définir par ses propres critères, atteindrait en même temps une sorte de démocratie. Nous n'avons pas un élitisme du code littéraire contre une masse démocratique incapable de le déchiffrer, nous avons plutôt, au sein du langage lui-même, une redistribution déhiérarchisée des mots. Il s'agit, d'une certaine manière, d'un point pivot dans le paradoxe qu'explore Rancière avec la littérature. Paradoxe : il refuse le conflit entre deux visions du monde, le peuple/l'élite, la société/la littérature, l'engagement/l'art pur[22], il le refuse pour dire une synthèse du conflit, une unification antithétique de toutes les forces en place capable d'ouvrir une troisième voie. Ce parti pris a à voir avec sa position d'énonciation, travaillant moins à analyser et à révéler qu'à espérer, à créer – notamment un système capable de penser la masse démocratique hors de l'aliénation et de la domination[23]. Ce paradoxe, il en précise la teneur :

> Les contemporains de Flaubert ne se trompaient pas à cet « absolu » [de la littérature] : il ne voulait pas dire élévation sublime mais dissolution de tout ordre. L'absoluité du style, c'était d'abord la ruine de toutes les hiérarchies qui avaient gouverné l'invention des sujets, la composition des actions et la convenance des expressions. Dans les déclarations mêmes de l'art pour l'art, il fallait lire la formule d'un égalitarisme radical. (2007 : 19)

Ce qu'écrit Rancière dans *Politique de la littérature* résonne avec nombre de ses ouvrages précédents, rejouant toujours le même modèle de refonte de l'art. Ce modèle, marxiste selon

---

[22] Notamment, tout le *Malaise dans l'esthétique* de Rancière travaille à récuser l'opposition « scolaire » entre art pour l'art et art engagé, non pour en nier la forme, mais pour en nier l'éthique ; il ne s'agit pas, écrit-il, d'une insouciance opposée bêtement à une véritable conscience politique : « Sous le scénario linéaire de la modernité et de la postmodernité, comme sous l'opposition scolaire de l'art pour l'art et de l'art engagé, il nous faut donc reconnaître la tension originaire et persistante de deux grandes politiques de l'esthétique : la politique du devenir-vie de l'art et la politique de la forme résistante. La première identifie les formes de l'expérience esthétique aux formes d'une vie autre. Elle donne comme finalité à l'art la construction de nouvelles formes de la vie commune, donc son autosuppression comme réalité séparée. L'autre enclôt au contraire la promesse politique de l'expérience esthétique dans la séparation même de l'art, dans la résistance de sa forme à toute transformation en forme de vie. » (2004 : 62)

[23] Je me réfère ici à l'article de Simon Brousseau consacré à une comparaison entre la pensée de la « politique de la littérature » de Jacques Rancière et « l'éthique » en littérature chez Martha Nussbaum. Commentant avec Charlotte Nordmann la phrase de Rancière parlant de la « radicale démocratie de la lettre dont chacun peut s'emparer » (Rancière, 2007 : 22), Brousseau souligne que cette « démocratie de la lettre » est « une potentialité qui demande à tout instant d'être actualisée » (2015 : 87), montrant en fait que les principes qu'induit Rancière procèdent moins d'observations que d'énoncés performatifs. C'est la « performativité de l'interprétation » de laquelle se réclame le philosophe (Brousseau, 2015 : 86).

l'acception méthodologique que lui accorde Belleau, pourfend les dualités pour refondre des unités. Il n'est pas étonnant que les paradoxes, qui ressemblent à des synthèses improbables, comme miraculeuses, animent les propositions du philosophe. Ainsi, pour revenir au paradoxe dont je viens de citer l'explicitation, il voit dans la littérature et dans son autonomisation, c'est-à-dire aussi bien dans sa « spécialisation », le lieu d'une démocratisation de la lettre et du mot, car ceux-ci ne sont plus cadrés par les règles sociales hiérarchisées et *peuvent* – c'est le potentiel qu'exprime ce verbe *pouvoir* – traiter de tous les sujets, sans égard aux structures de domination de la société. Deux choses doivent être comprises de cette proposition de Rancière : d'abord, le cadre de lecture mimétique évident, résonnant avec les travaux d'Erich Auerbach. Ce cadre n'apparaît néanmoins que pour exploser au fil de ses démonstrations. Ensuite, notons la nécessité dans laquelle il se trouve d'opposer l'*élévation* à la *dissolution*, de nier le premier terme issu du lieu commun de la littérature élitiste pour en créer un nouveau. Prenons rapidement chacun de ces postulats, ils proposent une reformulation du conflit de codes de Belleau.

À la fin de son *Mimésis*, Auerbach évoque clairement l'évolution dont il a été l'observateur au fil des textes de l'histoire occidentale; il pense le progrès dans la représentation du monde en littérature :

> En deçà des conflits qui déchirent l'humanité, les différences entre les formes de vie et les manières de penser des hommes se sont estompées. Les catégories sociales et leurs différents modes de vie se sont inextricablement mêlés [...]. Au-dessous des conflits, et aussi à travers eux, se poursuit un processus d'égalisation aussi bien économique que culturel. (1968 : 548)

Le rôle de la littérature vis-à-vis de la société apparaît au sein de ce constat. La littérature révèle une égalisation économique entre les catégories sociales tout en produisant cette égalisation, culturellement, par sa représentation de sujets et de classes qui sapent la hiérarchie sociale classique. Mais ce double rôle, pour Auerbach, a peu à voir avec la forme littéraire, et on sent qu'en bon marxiste le critique se trouve incommodé par l'esthétique en soi et pour soi – laquelle, on l'aura compris, tourne le dos à une pure mimésis : « La littérature pure, même au plus haut niveau de l'intelligence artistique, au sein de la plus grande richesse d'impressions, limite le jugement, appauvrit la vie et fausse quelquefois la vision des événements. » (1968 : 501) Cet appauvrissement de la « vision des événements » tend à

oblitérer des pans de la réalité, et en première instance de la réalité populaire, chère au critique. Il distinguait déjà, traitant de Cervantès, le réalisme espagnol de la Renaissance du réalisme français au XIX[e] siècle. Le premier est un « réalisme radicalement populaire [...] pénétré de la vie du peuple » (1968 : 336); le réalisme d'un Flaubert repose quant à lui sur le style :

> Flaubert, écrit Auerbach, voulait transformer la réalité par le style, afin qu'elle apparût telle que Dieu la voit. [...] Pour Cervantès un bon roman n'a pas d'autre fonction que d'offrir un *honesto entretinimiento* [...]. Cervantès n'aurait jamais imaginé que le style d'un roman, même du meilleur des romans, pût dévoiler l'ordre du monde. (1968 : 363)

Il faut mesurer le conflit implicite que cette présentation met en place. Il me paraît très proche de ce que Belleau observe dans l'opposition entre le code littéraire et le code socioculturel. En privilégiant un réalisme de contenu, plus près du peuple, contre un réalisme de style, *élevé* – c'est le regard de Dieu –, Auerbach prépare les coups contre un esthétisme en rupture avec la mimésis classique. Belleau ne fait rien d'autre : le code socioculturel paraît intégrer difficilement le discours littéraire, car celui-ci contient des hiérarchies, des normes qui sont étrangères, car le code socioculturel québécois est, comme par nature, populaire. La démarche réaliste consisterait donc à dire ce populaire hors des institutions parasites qui tentent de le mettre au pas. C'est le fantasme du Carnaval auquel arrivera Belleau, par la force des choses. Je voudrais donc ici retenir que Belleau suit assez fidèlement la pensée d'Auerbach sur les réalismes, en plaçant dos à dos un réalisme de thème – la mimésis – et un réalisme de style – l'esthétisme[24].

Rancière s'avère alors utile pour penser l'opposition. On l'a vu, le philosophe entretient le paradoxe d'un égalitarisme issu de l'esthétisme. Ce paradoxe trouve des assises conceptuelles au cœur de son *Malaises dans l'esthétique* : l'esthétique pose divers problèmes aux philosophes, relève Rancière, car cet esthétisme semble a priori relever d'une trahison. Il trahit la réalité dans l'art, d'une part, et le discours sur l'esthétisme trahit l'art d'autre part, car ce dernier est « dévoré par un discours sur l'art qui tend à devenir sa réalité même » (2004 : 11). Ce double problème montre un conflit convenu entre la vie et le concept, et Rancière se propose d'y pénétrer pour faire advenir le concept dans la vie. Il doit alors redéfinir les termes

[24] Même si l'adéquation est imparfaite, cette opposition m'apparaît déjà en ouverture de ce chapitre, lorsque Belleau s'oppose à « l'excès d'intellectualisme » au nom de l'expression naturelle du langage et des personnages de l'Amérique.

en présence, et il procède dans un premier temps en annonçant la fin, dans le régime artistique, de la mimésis comme trait définitionnel. Cet énoncé convenu dans l'histoire de l'art est néanmoins retourné comme un gant, car le philosophe charge les concepts de nouvelles connotations :

> La fin de la mimésis n'est pas la fin de la figuration. C'est la fin de la législation mimétique qui accordait à [la poiesis et à l'aisthesis] la nature productrice et la nature sensible. [...] La poiesis et l'aisthesis désormais se rapportent immédiatement l'une à l'autre. (2004 : 16-17)

En parlant de législation mimétique, Rancière révoque le caractère « naturel » ou « démocratique » de la mimésis, et cela lui permet d'aussitôt montrer comment le régime esthétique ainsi né constitue une libération d'une loi plutôt que l'assujettissement à une norme – la norme esthétique, les *règles de l'art*, etc. Pour ce faire, Rancière doit érafler l'ambition sociologique de la littérature, qui constitue d'ailleurs l'ordre de discours, avec Bourdieu notamment[25], jugeant sévèrement l'esthétisme :

> La nature, qui accordait les œuvres aux sensibilités, les accordait à un partage du sensible qui mettait les artistes à leur place et séparait ceux que l'art concernait de ceux qu'il ne concernait pas. [...] Et la sociologie est née justement de la volonté de reconstituer cette nature sociale perdue. La haine de l'« esthétique » lui est, pour cette raison, consubstantielle. Sans doute la sociologie, au temps de Bourdieu, a-t-elle abandonné ses rêves originaires de réorganisation sociale. Mais elle continue à vouloir, pour le bien de la science, ce que l'ordre représentatif voulait pour le bien des distinctions sociales et poétiques : que les classes séparées aient des sens distincts. L'esthétique, elle, est la pensée du désordre nouveau. (2004 : 23)

Ce passage est déterminant pour la présente réflexion. S'y décèle une inversion majeure des principes que nous avons observés jusqu'ici. La nature, qui prend la forme de la mimésis, reproduit les distinctions sociales – cela, Auerbach l'énonçait. Elle se borne cependant à être une reproduction, une reconduction, une représentation de l'ordre social, empesée de sa visée de totalisation du monde, elle ne peut que suivre le monde, en être un symptôme. C'est le reproche que Rancière adresse à la sociologie bourdieusienne : se contenter de dire l'aliénation et la domination. L'esthétique, lorsqu'elle survient comme nouvelle régulation de l'art, se débarrasse de cette obédience aux hiérarchies sociales, elle entre dans le régime d'un désordre

[25] Plutôt que d'attaquer de front Bourdieu, Rancière s'en prend aux présupposés d'Alain Badiou et de son ouvrage *Petit manuel d'inesthétique* (1998).

nouveau au sens hiérarchique, justement. Et alors l'art performe, on le sait, naissent les avant-gardes. Toute cette organisation conceptuelle permet au philosophe de penser la « forme résistante » dont l'œuvre de Flaubert, encore une fois – voilà une charnière inévitable dans l'histoire littéraire – constitue une sorte de point nodal. « La forme y affirme sa politicité, écrit Rancière, en s'écartant de toute forme d'intervention sur et dans le monde prosaïque. L'art n'a pas à devenir une forme de vie. En lui, c'est, au contraire, la vie qui a pris forme. » (2004 : 57) L'équivoque de la formule témoigne de l'enjeu en place : la vie contre la forme, la mimésis contre l'esthétique. En inversant les termes, en inversant les actifs et les passifs, encore une fois il redéfinit l'opposition – l'art ne doit pas reproduire la vie, la vie est modelée par l'art. Sur un autre ton, parlant de Flaubert et de l'« indifférence » politique de ses textes, il redistribue les mêmes variables : « L'œuvre qui ne veut rien, l'œuvre sans point de vue, qui ne transmet aucun message et ne se soucie ni de la démocratie ni de l'anti-démocratie est "égalitaire" par cette indifférence même qui suspend toute préférence, toute hiérarchie. » (2004 : 58) L'esthétique alors semble opposée à « l'élévation » d'une forme – l'absoluité du style –, elle constitue plutôt l'expression et la production d'une « dissolution » des hiérarchies et des ordres, la lettre, le mot, sont offerts à tous. Le regard de Belleau et sa conception du conflit de codes se gardent de structurer une telle performativité de l'art. En fait, il ne commence à penser la performativité de l'art qu'au moment où il inclut, à la manière d'un fantasme, le carnaval dans sa réflexion : et si, propose-t-il de différentes manières, ce conflit constaté et analysé disait un acte de la littérature, et si par là la littérature se sabordait, tentait de modeler différemment la vie? Le conflit nature-culture est dépassé dès lors qu'on accepte de récuser l'ordre de cette opposition, qu'on accepte un nouveau désordre. C'est le geste que Rancière permet de comprendre. Or, au risque de désamorcer la joyeuse performativité de son geste, je ne peux que convenir qu'un conflit préoccupe cette vision du philosophe, et si ses concepts dépassent ce conflit, il s'avère néanmoins répété, comme insoluble. L'*élévation* et la *dissolution* ne peuvent cohabiter.

Déjà dans *La parole muette* (1998a) il concevait une « poétique contradictoire » (28) opposant une sacralité de l'art à une indifférence et à une inutilité intrinsèque à celui-ci. De là, il en venait à un drôle de constat : « La littérature a pour fondement ce qui ruine son concept, soit la littérarité. » (89) Rancière commence alors à penser la littérature comme lieu de démocratie, d'égalitarisme, et la littérarité – le propre littéraire – constitue une normativité à

laquelle l'égalitarisme serait allergique. Il explicite le problème, qu'il met au cœur de son ouvrage *La chair des mots* (1998b), en racontant la formation même d'un désordre créé dans l'ordre, désordre nommé littérature :

> « La littérature » est cette puissance singulière qui s'est fondée sur la ruine des belles lettres et des vieilles poétiques, sur la défection des règles de la représentation qui déterminait les genres et les modes d'expression appropriés à tel ou tel sujet. [...] Mais peut-être, là où les normes de la légalité poétique s'effondrent, là où l'art d'écrire est renvoyé à l'exercice autonome de sa propre puissance, rencontre-t-il l'autre trouble, le dérèglement plus profond que la littérarité institue entre les occupations, les manières et les airs de la communauté. Au moment où la littérature veut faire de sa puissance absolutisée le principe d'une noblesse ou d'une prêtrise nouvelle, elle découvre la co-appartenance de cet art absolutisé et du trouble démocratique de la littérarité. Pourquoi, d'ailleurs, le nouveau héros de l'aristocratie littéraire écrit-il? Essentiellement pour ceux et celles qui ne devraient pas lire. (1998b : 132)

L'opposition se montre insoluble au dénouement de l'ouvrage, car tout fonctionne comme si la démocratie du mot avait donné naissance à l'aristocratie du texte; c'est le poison de la littérarité. On ne peut voir plus clairement le conflit de codes redistribué dans l'écriture de Rancière, quand bien même ses principes tentent de le récuser. La littérarité constitue ce code littéraire, spécialisé, pour initiés, par là aristocratique, et la démocratie de la littérature constitue l'avènement égalitaire du langage, tous deux se confrontant dans une éternelle contradiction. Avec *Politique de la littérature*, Rancière tente néanmoins de résoudre ce problème, d'abord en rejetant le concept de littérarité tel que pensé par les structuralistes[26], et ensuite en érigeant un nouveau concept de synthèse – un nouveau paradoxe, un nouvel équilibre miraculeux – bien nommé *littérarité démocratique*. Ce concept serait ce qui, selon Rancière, rend possible la littérature, à savoir sa disponibilité à tous, tous lecteurs, tous auteurs, tous sujets, toutes formes, sa pure potentialité non hiérarchique, en d'autres mots. Ce concept désiré rencontre aussitôt une impasse, toutefois : « La littérarité démocratique est la condition

[26] Il écrit, on ne peut plus clairement : « L'âge structuraliste a voulu fonder la littérature sur une propriété spécifique, un usage propre de l'écriture qu'il a nommé "littérarité". Mais l'écriture est tout autre chose qu'un langage rendu à la pureté de sa matérialité signifiante. L'écriture signifie l'inverse de tout propre du langage, elle signifie la règle de l'impropriété. Si l'on veut donc nommer "littérarité" le statut du langage qui rend la littérature possible, il faut l'entendre à l'opposé de la vision structuraliste. La littérarité qui a rendu possible la littérature comme forme nouvelle de l'art de la parole n'est aucune propriété spécifique ou langage littéraire. Au contraire, elle est la radicale démocratie de la lettre dont chacun peut s'emparer. L'égalité des sujets et des formes d'expression qui définit la nouveauté littéraire se trouve liée à la capacité d'appropriation du lecteur quelconque. » (2007 : 22)

de la spécificité littéraire. Mais cette condition menace en même temps de la ruiner puisqu'elle signifie l'absence de toute frontière entre le langage de l'art et celui de la vie quelconque. » (2007 : 22) Et ce dernier problème, qui touche pour beaucoup à l'idéologie romantique et formaliste de la littérature, Rancière ne réussit pas à le résoudre tout à fait, toujours il revient, il hante la littérature et agace cette démocratie de la forme que ses concepts rendaient possible.

C'est ici que je voulais terminer ma présentation un peu longue du conflit des codes de Belleau : à son caractère universel, pour ainsi dire. En effet, si Belleau y arrive depuis une conception mimétique de la littérature, laquelle est infléchie par sa méthodologie sociocritique, on constate qu'un penseur comme Rancière s'y voit lui-même reconduit. L'aspiration totalisante ou démocratique, selon le regard, entre toujours en contradiction avec une norme extérieure à la totalité – totalité populaire, je l'ai montré – ou une norme en soi opposée à la liberté démocratique. Ce discours sur la littérature tend alors à classifier les valeurs en présence : d'un côté, une liberté, de l'autre une loi. Un désordre, un ordre. Le peuple, l'aristocratie. De façon implicite, on comprend que le conflit des codes, dans sa représentation au sein des textes, montre une domination d'un ordre, et on comprend de même que pour mettre fin à ce conflit, deux attitudes vis-à-vis de la littérature sont disponibles. Ou bien le code socioculturel fonde son propre code littéraire, refusant la domination extérieure – d'une autre classe, d'une autre culture –, avec les risques qu'à l'usage, ce dernier se spécialise à son tour et devienne le langage d'une classe, les lettrés, classe qui se détache de la société l'ayant vu naître[27]; ou bien le code littéraire est intégré au sein du code socioculturel, ce qui suppose, dans la société réelle, une évolution des classes – économique, culturelle – détachant le code socioculturel de son caractère populaire hégémonique. Cette seconde option, vers laquelle les analyses de Belleau tendent, ne règle pas la stratification de classe, mais en atténue la césure. Dans tous les cas, on est en droit de s'étonner : d'un conflit anthropologique entre nature-culture dans la société, à un conflit de codes dans les textes, il semble qu'on en vienne, confusément certes, à un conflit idéologique connu, mais insufflant chacun de ces autres

[27] C'est le récit de William Marx dans son *Adieu à la littérature* (2005) : la littérature se fonde contre les belles-lettres, elle se définit au sein d'aspirations démocratiques pour, à l'usage, se détacher des considérations sociales, se contentant de se définir, de se distinguer. Ce dilemme nietzschéen, bien présent chez le sociologue Georg Simmel par exemple, nous accompagnera dans le chapitre 3.

conflits, moins dans une réalité vécue que dans un ordre de discours; ce conflit, Karl Marx le nommait une lutte des classes.

1.1.3. Question de classe

Raymond Williams ouvrait son article « La politique de l'avant-garde » (1988) par une observation pénétrante : il s'étonnait de constater que le poète August Strindberg était fêté par les masses populaires, alors même que ce poète entretenait dans son écriture une idéologie littéraire qui faisait tout pour repousser les masses[28]. Ce que montre bien Williams dans cet article consiste en ceci : si la littérature autonomisée s'est opposée à quelque classe sociale, c'est bien à la bourgeoisie. Mais au nom de quoi? Très vite, note-t-il, cette contestation au XIX^e^ siècle a bien davantage pris la forme d'un aristocratisme, dont Strindberg est l'exemple, que d'une valorisation du peuple. Il parle donc de discours selon lequel

> l'artiste était le véritable aristocrate; qu'il ne pouvait évidemment être, au sens spirituel, qu'un aristocrate s'il s'avérait être un artiste. [...] Ces positions impliquaient naturellement que la bourgeoisie et son univers deviennent des objets d'hostilité et de mépris. Mais il ne fallut pas attendre bien longtemps pour que cela s'étende à une condamnation systématique de la « masse », qui était comme l'envers des artistes authentiques : non plus seulement la bourgeoisie, mais également cette populace ignorante qui ne pouvait être touchée par l'art et qui lui était bassement hostile (2009 : 144).

Raymond Williams rend explicite une lutte de classes en littérature que Rancière et Belleau ne montraient qu'en creux. Williams ne pense pas la « représentation de la littérature » ni « le concept de littérature », il pense, plus pragmatiquement, le discours des lettrés sur la littérature et par là, il en arrive à organiser ces discours en classe sociale. L'organisation peut sembler simple, mais elle est révélatrice.

Belleau paraît mal à l'aise avec le marxiste de ses lectures[29]. La question des classes sociales s'avère donc tue – et je risque ce lien de causalité – au profit d'enjeux langagiers et

---

[28] Williams cite une réflexion de Strindberg sur Nietzsche, troublante : « Nietzsche est pour moi l'esprit moderne qui ose prêcher le droit des forts et des sages, contre les idiots, les petits (les démocrates). » (cité dans Williams, 2009 [1988] : 134)

[29] Le marxisme étant à la racine d'une certaine sociocritique, on peut très bien comprendre ce malaise ; il s'agit du malaise vis-à-vis d'un ancêtre peu raffiné, une pensée de la littérature peu médiatisée qui confère à la superstructure un poids tel que le propre de l'art se dissipe — et, d'ailleurs, on connaît l'esthétique impossible du jdanovisme devant laquelle tous les critiques sont invités à relativiser le strict cadre marxiste.

culturels. Dans sa présentation des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, par exemple, l'essayiste montre comment le protagoniste, Max Hubert, est lié à la nature, la belle nature de Charlevoix et comment il s'oppose en même temps à la culture trop civilisée d'Hermann Lillois. Belleau cite alors la description de ce dernier : « Il était un trop-civilisé, nous confie-t-il, disons même un dégénéré, mais combien séduisant. » (Harvey, 1996 [1934] : 105) Ce qu'oblitère Belleau étonne; il ne parle pas des traits sociaux qui définissent le personnage à son apparition : « Muni d'une lettre de recommandation du consul de France, il m'était arrivé sous les dehors d'un aristocrate aux habits râpés. » (1996 : 101) De même, il ne s'arrête pas sur ce que la trop-grande-civilisation signifie pour le personnage de Lillois, notamment dans son rapport aux idées :

> Hermann était un fruit trop mûr de la civilisation. [...] Il n'était capable d'aucun enthousiasme, d'aucun emballement, d'aucun idéal. Tout au plus un culte très vif pour la beauté et une passion froide à jouer avec des idées comme on joue au ballon. (1996 : 104-105)

Ce qui me paraît capital dans ces éléments de description touche à ce que recouvre le trop-de-culture, chez Harvey : cela s'inscrit dans une classe sociale, l'aristocratie, et est pétri de la froideur, du détachement, de ce qu'on pourrait appeler la gratuité – en regard de l'action, de l'engagement, du journalisme de Max Hubert, qui est au demeurant fils d'une pauvre habitante. Toutes les oppositions entre nature et culture, entre codes, celles qui pétrissent l'institution pour Belleau, trouvent un éclairage ici par leur redistribution en classes sociales. L'aristocratie de Lillois, celle des seigneurs russes déchus chez Alain Grandbois, celle de Michel dans *Les chambres de bois*, lisant et peignant tout le jour, empêchant sa femme Catherine d'effectuer quelque travail manuel – emploi réservé à la servante –, isolés tous deux de la ville dans leurs chambres, « cet abri couleur de cigare brûlé, aux moulures travaillées, au parfum de livres et de noix » (Hébert, 1958 : 81); mais aussi la noblesse ostentatoire de Charles Lepic, grand discoureur de *Mondes chimériques* et d'*Anatole Laplante, curieux homme*, que tente d'imiter, par émulation, Anatole Laplante, ce « rentier microscopique qui se prépare à gagner sa vie en écrivant » (Hertel, 1944 : 69). Enfin, cette gratuité aristocratique constitue l'achèvement de l'apprentissage de Pierre, l'élève au cœur du *Beau risque* du même Hertel : « Je veux faire de la science pour la science » (1956 : 104) s'écrie le personnage, conscient de « l'improductivité » de son choix, mais du risque nécessaire pour, à la fois, « le triomphe de l'esprit et la conquête de la vie » (1956 : 104). Tout se passe comme si la valeur de la gratuité,

liée au caractère vétuste de la noblesse, de l'aristocratie, disait le seul rapport complet et désinhibé à la culture au Québec. Et là se joue le véritable conflit : la noblesse est un ordre artificiel, sans fonction réelle, sans production ni fortune, mais si dans les grandes cultures on reconnaît normativement, idéologiquement, conventionnellement le rôle structurant de ce « groupe » social, au Québec, cela paraît impossible. C'est pourquoi chez Grandbois et Hébert, cette noblesse gratuite vit en France, chez Harvey, elle vient de France – et est reconnue, grâce à une lettre de consul, par la France –, chez Hertel, elle s'avère problématique, difficile à vivre au Québec et confondue avec l'ancien monde[30].

Ces éléments d'analyse sont à mettre en parallèle avec ce que j'ai évoqué dans ma première remarque concernant le conflit de codes : la médiation des classes sociales, lesquelles sont ici à concevoir moins comme organisatrices réelles de la société que comme identités idéologiques structurant un certain nombre de valeurs, organise la représentation de la littérature. Belleau d'ailleurs, un peu avant sa conclusion du *Romancier fictif*, évoque cette question de classe, sans toutefois la traiter; encore une fois, il semble mal à l'aise avec le cadre marxiste déterminant cet aspect. Il écrit, évoquant le tournant des années 1950 où « les conditions de la forme actuelle du roman québécois commencent [à] se rassembler » :

> Le caractère réflexif de la situation énonciative ainsi que du contexte fictif de culture et de langage suppose qu'un milieu et qu'une vie littéraires, peut-être surtout une vie en littérature, en écriture, commencent à se penser comme différenciés, affranchis, existant pleinement pour eux-mêmes.[...] Cela est fonction indubitablement de la situation concrète des écrivains dans la société et de la manière dont ils la perçoivent. (1999 : 193-194)

Ce que Belleau constate ici touche bien davantage à l'autonomie de champ – au sens bourdieusien – qu'à quelque gratuité de classe. Il y aurait, dans les années 1950, le début d'une « vie en littérature », un détachement productif, par conséquent, qui permet à la littérature d'exister hors des questions strictement sociales. Mais il poursuit par une question qu'il

---

[30] Anatole Laplante est un Français que cherche Charles Lepic au début de *Mondes chimériques*, et ce dernier nomme arbitrairement un homme qu'il rencontre « Anatole Laplante », lequel accepte de jouer ce rôle, de revêtir cette identité. Lepic, de son côté, est juif d'origine écossaise, mais il évoque bien davantage la nationalité de son goût : « Quoique je n'appartienne que par goût et toquade à la nationalité française, je ne suis pas sans remarquer depuis toujours qu'on ne trouve d'hommes solidement instruits que chez les Français. J'ai rencontré de ces hommes à Paris. J'en cherchais en vain à Montréal. Avez-vous remarqué que les Français d'ici ont toujours l'air de parler une langue étrangère, même quand ils s'expriment dans la leur ? » (1940 : 10-11) Tout ce discours sur la « langue étrangère » des Français d'ici accentue mon étonnement, d'ailleurs, vis-à-vis du silence de Belleau sur l'œuvre de François Hertel.

évacuera aussitôt. Il rebondit ici sur la perception que les écrivains ont de leur situation dans la société réelle :

> Quel poids donner sous ce rapport à l'émergence assez récente d'une « petite bourgeoisie » capable de se sentir enfin à l'aise au Québec, parce qu'œuvrant dans des secteurs nouveaux ou modifiés (radio, cinéma, publicité, journalisme, fonction publique, enseignement), apparemment éloignés du politique et aussi des contraintes sociales liées à l'exercice des professions auparavant accessibles : curé, médecin, avocat? (1999 : 194)

Même si, convient-il en note de bas de page, cette nouvelle « petite bourgeoisie » n'est pas exempte d'un rapport ambivalent à la liberté et à l'indépendance, puisque hantée par la tradition d'une bourgeoisie constituée, elle reste plus apte à vivre la littérature *en contexte*, c'est-à-dire hors de la sphère sociale immédiate. Tout cela s'avère néanmoins évacué aussi vite qu'apparu; on comprend bien que cette petite bourgeoisie pense la littérature avec plus de lucidité et d'autonomie – pensant la littérature pour ce qu'elle est bien davantage que pour son rôle, son engagement, son utilité dans la sphère sociale, par exemple –, mais là se résume le constat. Belleau se rabat aussitôt sur la question, encore irrésolue dans ce « roman de l'écrivain contextualisé », de la culture et du langage. Et il évoque l'hypothèse d'un « phénomène de longue durée, de nature plus anthropologique que conjoncturelle et idéologique » (1999 : 194), phénomène, comprend-on, qui rend peu pertinente l'évolution discursive des classes sociales.

L'hypothèse de ma thèse a été énoncée en introduction : après l'an 2000, la représentation de la littérature suppose une différenciation organisée de celle-ci en regard de la société qui ne se contente pas d'autonomiser la pratique littéraire des autres sphères de pratique. La littérature devient une classe sociale en elle-même, car elle s'inscrit dans un ordre de discours, avec ses valeurs, son habitus, point de départ et point d'arrivée de l'acte littéraire. Cet autotélisme radical s'exprime en classe sociale, laquelle redouble l'autarcie, place les personnages lettrés dans une société qui ne reconnaît pas leur savoir et leur rôle. Voilà où mon hypothèse s'inscrit dans le « phénomène de longue durée » observé par Belleau, en étroite continuité avec ses observations quant à la distribution de la culture dans le roman de l'écrivain. Et ce chapitre aura rempli son office s'il réussit à convaincre de l'évolution du discours littéraire reliant Belleau et le corpus contemporain.

Cette évolution s'énonce en peu de mots : le discours sur la littérature prend la forme, avant les années 1950, d'une noblesse, d'une aristocratie, sans rôle, sans but, elle représente

par sa valeur le concept de gratuité – lié à l'idéologie romantique et essence, plus tard, de la littérarité. La noblesse – indépendance de fortune ou d'infortune[31], indépendance d'esprit, etc. –, constitue donc, idéologiquement, l'ordre de figuration principale de ce discours. Il s'agit là du discours sur la littérature, je le répète, qui entretient vis-à-vis du discours littéraire un rapport similaire à celui de la théorie vis-à-vis de la pratique. Je reformule ici d'une manière différente l'un des conflits de Belleau, mais j'insiste, car ce conflit entre discours sur la littérature et discours littéraire animera cette thèse. Après les années 1950, l'organisation sociale change et si l'essence du discours sur la littérature n'évolue que peu, sa formulation, elle, se modifiera radicalement – il y va de la manière d'énoncer, dans la société, les distinctions et les autorités. L'autorité, pour mieux dire, une fois entrée dans une société de savoir ayant presque achevé son processus de modernisation, ne réside plus dans le rang social, et le rang social n'est plus constitutivement ce qui désigne les savoirs[32]. L'éducation, l'Université, le discours savant structurent dès lors cette autorité de la littérature, et le discours sur la littérature prend la forme du spécialiste, d'abord moqué – c'est Thomas D'Amour – puis placé au centre des œuvres dans les années 1980 – c'est, disons, Omer Marin dans les romans de Gérard Bessette. Ainsi, l'opposition nature-culture, si elle est anthropologique, adopte des structures de représentations qui la modifient. En plaçant Denis Boucher contre Jean Colin, on voit se jouer la tentative d'élévation sociale, contre l'écrivain topique; entre Auguste Sillery et Jules Lebœuf dans *La bagarre*, nous avons le cultivé d'une famille aisée face au prolétaire contrarié dans son ignorance. Et entre Mireille et Thomas D'Amour dans *D'Amour P.Q.*, s'il y a des classes sociales claires – peuple/bourgeoisie –, elles se justifient par le savoir, alors qu'auparavant le savoir se trouvait justifié par la classe sociale.

Dans la littérature contemporaine, très vite, on constate que le discours sur la littérature, discours topique, pétri de gratuité mais aussi de négativité, d'élitisme, de distinction, se marie à un discours littéraire qui en joue, en rit, ironise sur lui. Il n'y a pas de

---

[31] Je pense ici à la bohème, à laquelle appartient d'une certaine manière Hermann Lillois. Jean Colin, en raison de sa maladie, appartient aussi à l'archétype de cette gratuité littéraire : coupé de la société par sa maladie, il ne lui reste que les œuvres inutiles pour se développer.

[32] L'exemple type, au Québec, d'une littérature dans laquelle le rang justifie le savoir, se trouve dans *Les Anciens Canadiens* de Philippe Aubert de Gaspé Père, notamment dans les cent premières pages, alors que Jules d'Haberville et Archibald de Locheill sortent du collège et marchent vers Saint-Jean-Port-Joli, s'envoyant citations en latin, jouant d'intertexte et de prouesses rhétoriques, le tout mis en contraste, sans cesse, avec le parler du serviteur, José et ses croyances folkloriques.

personnages mis en opposition, tous les signes, culture et nature, se trouvent réconciliés dans la même conscience. Cette conscience vit la fatalité de sa noblesse, d'une spécialisation, dans une société qui ne reconnaît plus le rôle de la noblesse – sa gratuité – ni le rôle d'un savoir inutile comme celui de la littérature. Ni, par ailleurs, l'organisation en « classes sociales », jugée inadéquate pour penser les distinctions. Cette fatalité prend alors les traits de personnages qui, nobles par l'esprit, sont dominés dans la vie. Pleine, non conflictuelle, cette représentation semble cependant sur le point de faire éclater le cadre de la littérature. Jean-Paul Sartre écrivait que

> l'écrivain s'arrache d'un seul coup d'aile à sa classe d'origine et à sa classe d'adoption : tant qu'il écrit il peut se nourrir de l'illusion qu'il n'appartient ni à l'une ni à l'autre, qu'il n'est d'aucun milieu ni d'aucune classe, qu'il plane, qu'il est tout à fait libre (1947 : 984)[33].

Cette condition canonique de l'écrivain, selon Sartre, s'avère fort sombre. Aujourd'hui, l'écrivain, le lettré, dans sa représentation, se pense comme classe sociale, c'est-à-dire coupé des autres sphères de la société, à côté de l'hégémonique classe moyenne. La classe sociale est alors une manière de concevoir doublement l'inutilité désuète de la littérature : se figurant dans un système classant vétuste, le lettré est d'emblée disqualifié des structures opératoires de la société, et par-là renvoyé à des traits représentationnels décalés – ouvriers ou aristocrates. Cette situation apparaîtra, souvent, intenable.

*

André Belleau espère le carnaval, de différentes manières. Que la nature soit représentée et que cela se fasse contre la norme, contre la culture, cela frôle le carnaval; ce dernier survient lorsque Belleau suggère que ce détournement est productif. Je ne m'arrêterai pas sur ses articles qui traitent de cette « carnavalisation du roman québécois », car ils ajoutent peu en regard de ce que nous savons déjà : il fait du problème de codes une condition du roman québécois, un renversement, un rire du peuple, un sabotage de la littérature. Je termine cette présentation en rappelant cependant l'envers de ce carnaval : l'anti-intellectualisme. En effet, tantôt Belleau fêtera la domination, dans le discours social et littéraire, de la nature sur la culture, du code socioculturel sur le code littéraire, tantôt – et plus généralement – cela l'agacera. Son rapport à la « culture de masse » et le flou des frontières que celle-ci entretient

---

[33] Cité par Paul Bénichou (1985 : 42)

avec la « littérature » au Québec apparaît pour lui problématique, tout comme l'intellectualisme de l'écrivain québécois. On connaît la question : « Q : Les écrivains (québécois) sont-ils des intellectuels? R : Oui, mais l'idéologie de leur société leur défend de l'avouer. » (1986 : 157) L'idéologie agit ici comme une contrainte étouffante de la nature, du code socioculturel, contre le code littéraire, contre, pour ainsi dire, la littérature. Ce chapitre s'ouvrait sur une considération semblable, lorsque Belleau soulignait « l'excès d'intellectualisme » du Nouveau roman. Toute la conception de la littérature chez Belleau se structure en conflits, et il s'agissait ici d'en suivre les méandres, passant de l'opposition entre nature-culture, aux codes, aux classes sociales. Où cela nous mène-t-il, au juste? À une histoire de totalité, qui devait être exprimée par le multiple, par la nature, par un renversement des codes. À l'histoire d'un carnaval espéré, mais impossible, et à l'inverse : au problème d'une littérature à instituer, mais toujours dualisée. C'est un point de départ que plusieurs ont saisi.

1.2. Professionnels et institution

André Belleau constatait une évolution à la fin des années 1950, puis un véritable changement dans les années 1960 dans le roman de l'écrivain. Il notait le passage de l'opposition normée entre « roman du code » et « roman de la parole » à un roman de l'écrivain où « l'expérience du langage » se trouvait véritablement vécue par le personnage écrivain; il le nommait le « roman de l'écriture » :

> C'est lui en effet qui, à « l'ère du soupçon » (à partir de 1965), dépassera l'opposition, d'une part en assumant les codes littéraires et sociaux pour les jouer et aussi les déjouer, de l'autre en liant sa réussite non plus à la franchise du sujet ou à l'authenticité du vécu mais aux exigences du langage. (1999 : 83)

Cette joyeuse synthèse ne résout évidemment pas le conflit anthropologique nature-culture, mais elle témoigne néanmoins d'un constat général dans la critique québécoise, à savoir celui d'une fondation achevée de la littérature québécoise. Pour Belleau, cette fondation, selon ses propres catégories, prend la forme d'une prise en charge du langage, d'un langage littéraire *joué* et *déjoué*, mais capable – ce qui importe vraiment – de nommer la réalité sociale du Québec.

J'aimerais maintenant observer comment, dans le discours critique, cette structuration de la littérature s'organise. Au risque de retracer inlassablement le même sillon, j'annonce tout

de suite que la littérature et ses normes seront sans cesse placées contre la réalité sociale et ses nécessités.

1.2.1. Une totalité difficile : la conquête du réalisme

Dans *Une littérature qui se fait* (1962), ouvrage fondamental dans l'histoire littéraire québécoise – rarement un texte critique sembla autant performer la fondation de cette littérature –, Gilles Marcotte souligne que, déjà dans les années 1930, « le roman se rapproche décisivement de la réalité : de sa propre réalité comme œuvre d'art et comme engagement personnel; et de la réalité sociale et spirituelle du milieu humain où il naît » (1994 [1962] : 45). Cette union de la forme et de la réalité, reprenant d'ailleurs l'hypothèse de Jeanne Lapointe (1953), rappellera l'opposition de codes chère à Belleau, mais en annonçant une belle réconciliation de façon un peu précoce; d'ailleurs, Marcotte se reprendra quelques années plus tard dans *Le roman à l'imparfait* (1976) pour, précisément, constater l'étrange impossibilité du Grand réalisme au Québec, alors même que ce dernier semblait annoncé par des œuvres comme *Trente arpents* de Ringuet et *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy. Marcotte ouvre cet essai en annonçant, a contrario, le fantasme du réalisme :

> Maturité implique maturation, progression dans la maîtrise de soi et du monde, libération des énergies affectives dans la création d'un assez vaste panorama de passions, d'actions, d'idées [...]. En somme, par le roman nous prendrions possession de nous-mêmes, de nos passions, comme pour la Révolution tranquille nous nous apprêtions (en désir tout au moins) à devenir « maître chez nous ». (1976 : 8)

Cette prise en charge de soi – la société – par une organisation de son destin dans la forme même du roman paraît problématique; nous voilà face à un autre fantasme déçu : « Notre comédie humaine, le compte rendu de notre histoire enfin promu aux grandes dimensions de la passion et de la lucidité, écrit Marcotte, [...] notre grand roman de la maturité, tarde à venir » (1976 : 9-10). De cette déception vient tout l'intérêt de son ouvrage. Car ce qu'il constate, c'est l'inadéquation du discours littéraire avec le discours qu'on porte alors sur la société. Pas de triomphe, pas de maîtrise exacerbée : la « forme classique, conquérante, du roman occidental » qu'adoptait *Trente arpents* des années plus tôt est abandonnée, nul romancier n'attrape le relais tendu. Cela fait dire à l'essayiste : « On est amené à penser que si les romanciers, depuis 1960, l'ont presque tous abandonné [...], c'est qu'ils sont habités par une autre image de la société; ils nous parlent différemment, parce qu'ils nous parlent d'un autre monde. » (1976 : 16) Cette

autre image de la société est imparfaite, car elle ne sait appartenir à une profondeur histoire, à l'aoriste[34], elle reste dans ce passé proche, en partie liée au présent. À cet égard, les deux exemples les plus intéressants qu'analyse Marcotte dans cet essai, ceux de Gérard Bessette et de Réjean Ducharme, montrent comment « cet autre monde » dont on doit rendre compte ne peut être pris en charge adéquatement par la littérature – c'est le discours sur la littérature qui échappe aux personnages écrivains. Ainsi, l'échec de Jules Lebœuf dans *La bagarre* est un échec littéraire :

> Jules Lebœuf devait apprendre, à ses propres dépens, que les intrigues les plus ingénieuses, puisées dans les meilleurs manuels, ne lui permettraient pas – non plus qu'à Gérard Bessette – de faire le roman réaliste dont il rêvait car ce rêve, déjà appartenait à l'histoire ancienne. Il n'était plus possible, en 1958, d'écrire un nouveau *Bonheur d'occasion.* (1976 : 41)

Marcotte souligne ainsi que le grand réalisme auquel aspire Lebœuf, et tout le roman de Bessette, se trouve dans les manuels, dans la théorie littéraire, pour ainsi dire; et cette théorie ne colle pas à la réalité sociale du Québec de la fin des années 1950. Sur Ducharme, le constat se fait plus clair : tout dans les romans de Ducharme s'oppose à la littérature comme discours. Le titre du chapitre de Marcotte est éloquent : « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey ». Blasey Blasey est le romancier que rencontre Bérénice Einberg dans *L'avalée des avalés*; ce romancier est très vite qualifié de *pornographe* et par conséquent, Bérénice, comme tous les personnages enfantins de Ducharme, s'oppose à la littérature comme pornographie, au roman comme « romance » amoureuse, à l'âge adulte, bref, et à ses désirs (1976 : 57-59); Michel Biron fera plus tard de la saillie de Mille Milles, narrateur du *Nez qui voque*, l'exemple type de l'opposition au code littéraire au cœur de la littérature québécoise : « Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme. » (cité dans Biron, 2000 : 11), énonce en effet le personnage. L'analyse de Marcotte va jusqu'à constater la « désinstruction » à laquelle se prêtent les protagonistes de *L'hiver de force*, eux qui lisent pour « désapprendre » et dont le rapport à la culture passe ostensiblement de la littérature aux médias électroniques; de là, constate Marcotte, le roman de Ducharme s'oppose à la littérature puisqu'il prend le parti du

[34] En guise d'illustration : « Toutes ces formes ont en commun d'exclure le passé simple, qui est par excellence le temps de l'historique. » (1976 : 183)

« précaire, du momentané » alors que la littérature, érigée sur une institution, signifie plutôt la « permanence » (1976 : 90-91).

Ce que fait Marcotte dans cet essai consiste à redistribuer les codes de Belleau, à les connoter différemment pour, encore une fois, penser l'écart qui fonde la littérature québécoise. La conclusion qu'offre le critique s'avère d'ailleurs complémentaire à ce que nous avons vu jusqu'ici : il y aurait, écrit-il, un problème avec l'histoire, ou plutôt, un malaise devant l'histoire. Le roman « à l'imparfait », et donc toujours à côté de la grande destinée réaliste, constitue un aveu romanesque, comme si l'histoire comme temps long, permanence, tradition, échappait à l'écriture québécoise, laquelle préfère faire œuvre de présence, de précarité (1976 : 183). Inutile ici de trop épiloguer sur les conclusions de Marcotte, le chapitre 3 explorera cette question; mais j'aimerais tout de même souligner comment la société comme immédiateté s'oppose encore à la littérature comme culture à acquérir, forgée par la tradition. Cette opposition appartient en fait à une sorte de lieu commun critique, qui touche à l'idéologie mimétique – à la sociocritique – naturelle, au Québec[35]. En guise d'exemple, jetons un œil à ce qu'écrit Jean-Charles Falardeau en 1967 :

> Notre société se caractérise aussi par un saisissant décalage entre les normes collectivement reconnues et acceptées et les conduites effectives des groupes et des individus. [...] Le terme de « culture canadienne-française » est utile pour identifier un certain dénominateur commun du passé de notre société. Il est devenu illusoire pour décrire son état présent. Notre société se déstructure et se restructure. (1967 : 70)

La proposition de Falardeau replace bien l'opposition entre la norme et l'agir, pour dire toutefois que de ce décalage naît, précisément, une littérature capable de dire, dans la norme, les conduites effectives : « D'une façon, notre société existera dans la littérature avant d'exister dans la réalité. » (1967 : 70) Pour le sociologue, la littérature québécoise dit un *autre monde*, elle le fait vivre en lui donnant une voix, alors même que ce monde peine à effectivement structurer les conduites. L'artificialité de la littérature pointe le nez sans que

---

[35] Je me réfère encore une fois à André Belleau et à son article « La sociocritique et la littérature québécoise » (1981). Il évoque en ces mots l'existence de cette « sociocritique naturelle » : « Notons d'abord l'existence au Québec d'une sociocritique traditionnelle, une sorte de discours sociologisant général pratiqué depuis toujours par les journalistes, les écrivains, les professeurs, qui tend à considérer chaque œuvre importante parue comme un moment réussi ou non d'une évolution littéraire inséparable de l'évolution nationale et politique. On est enclin à parler ici d'une critique quasi "spontanée" tant elle s'avère à la fois largement répandue et tout à fait inconsciente de son caractère moralisateur. » (1984 : 158-159)

Falardeau ne la prenne en compte; après tout, la littérature peut bien être en avance sur la société, n'est-ce pas son rôle? Quand bien même cette littérature est pauvre de tradition et de lecteurs.

En fait, on constate dans la critique québécoise de l'époque que quelque chose se résout; mais c'est là un manque de perspective[36]. Toutes les questions posées par Belleau sur la production littéraire des années 1940-1950 ne peuvent bêtement disparaître, mais elles se reformulent, notamment en raison d'un enthousiasme de fondation, de « restructuration », lequel enthousiasme annonce la naissance et par là le devenir, l'*avenir inachevé*. Le temps dans son absence – absence de tradition, absence d'histoire – ne fait que fêter davantage le miracle de cette naissance, et l'évidence de cette présence.

1.2.2. Institution : les conditions pour une artificialité de la littérature

« C'est le lendemain de la veille, et nous avons la gueule de bois » (1977 : 81) écrit Gilles Marcotte dans « Les problèmes du capitaine ». Cette veille a été constituée de toutes les exagérations, de « l'étonnante ferveur du public », du triomphe de la « poésie issue de l'Hexagone », de « l'exaltation du roman » autour de 1965; « la percée était faite », écrit le critique, « les attentes étaient immenses » (1977 : 81). Le monde que décrit Marcotte depuis l'époque de sa désillusion est gros de « surabondance », comme une bulle spéculative culturelle qu'on aurait vu éclater.

Ces moments de festivités de la prime Révolution tranquille semblent indiquer une pure représentativité de la littérature : elle paraissait solidaire de la marche sociale. La situation résiste sans doute à la comparaison, mais on peut dire que les lettres, comme dans la France du XVIII[e] siècle, « se trouvant devant une sorte de vide ou de carence des puissances qui avaient gouverné l'opinion dans le passé, se sont vues en état de recueillir leur héritage »

---

[36] Josef Kwaterko écrit fort justement que l'arrivée de la modernité comme discours social rentre en frappante contradiction avec la modernité littéraire : « La forme particulière qu'a prise la modernité au Québec durant les années 1960 et 1970 semble reposer sur un clivage entre les nouvelles représentations de la collectivité telles qu'elles se construisent autour des configurations narratives fondatrices (le "Québec souverain, laïque, socialiste") et le mode du rapport au monde proposé par le langage littéraire de plusieurs œuvres tenues aujourd'hui pour canoniques. [...] La situation qui en résulte semble mettre en porte-à-faux l'image sociale que l'écrivain veut avoir, ou veut donner, et l'imaginaire social inscrit dans ses œuvres – le nouveau "contrat" qui lie l'écrivain à la société ne correspondant pas tout à fait à la manière dont la littérature s'affirme comme moderne au Québec. » (1998 : 97) L'écrivain, perçu par le discours sur la littérature, ne peut encore réconcilier son image et son ambition avec ce qu'il fait, avec, en fait, le discours littéraire ; la pratique rechigne encore face à la théorie.

(Bénichou, 1973 [1985] : 17). À défaut d'un *Sacre* de l'écrivain, on constate alors une certaine gloire, celle qui est dévolue au héraut qui parle pour tous. Voilà du moins ce que Marcotte voit s'étioler à la fin des années 1970. Devant deux romans qui lui sont contemporains, le critique ne peut que constater qu'ils ne répondent pas

> au genre d'attente qui s'investissait, par exemple, dans *le Cassé* ou *le Cabochon*. Ils sont mieux construits, poursuit Marcotte, mieux écrits que ces derniers; mais, précisément, l'attention qu'y portent les romanciers à leurs procédures fait que ces livres [...] n'arrivent pas à rejoindre le peloton des œuvres représentatives, reconnues comme telles. (1977 : 83)

La forme, comprend-on, la qualité esthétique, coupe le lien qui unissait l'œuvre à sa société; cela s'accompagne aussi d'une division des tâches dans la littérature, chaque enseignant, chaque critique, chaque écrivain se voyant chargé de sa spécialité : « Ce qui me paraît significatif, c'est [...] la division des tâches, la spécialisation, le morcellement d'un champ littéraire qui, il y a une dizaine d'années, se présentait comme unitaire. » (1977 : 84) Cette spécialisation éloigne la littérature de la société, évidemment, car dès lors elle quitte le champ d'une unité perceptible, d'une unité gonflée d'une nature, d'une voix populaire, d'un code socioculturel. De là, pense Marcotte, une conséquence, un phénomène étonnant. C'est un « courant idéologique » qui remet en question le bien-fondé de la culture : « Que sert à l'homme d'écrire un roman, un poème, si le taux de chômage augmente, si nos emprunts trouvent difficilement preneur à New-York, si l'industrie textile périclite, si nos rivières sont polluées? » (1977 : 85) Car si la culture se spécialise, aussi bien elle se désolidarise, elle perd et sa représentativité, et l'utilité que toute une communauté interprétative lui prêtait. Ce que pointe Marcotte se résume à ceci : la littérature est inutile, affirme-t-il déjà. Dans les années 1960 on l'avait oublié, à la fin des années 1970 la société s'en souvient.

Inutile, gratuite, ce sont des mots lourds à porter après le grand jeu des années 1960 : le romancier a beau savoir manier le langage, jouer des codes sociaux, très vite cette spécialisation ressemble à une perte, à une impuissance. Et cette fragilité prendra la forme d'une artificialité; il y aurait là, écrit Marcotte dans « Institution et courants d'air » (1981), une machine artificielle qui appelle des œuvres pour justifier son vrombissement. L'Appareil de Belleau, vraiment, fait trop de bruit. Pierre Nepveu et son *Écologie du réel* survinrent, puis les méta-travaux sceptiques – lucides – devant l'invention ou les effets de discours de cette

littérature se multiplièrent[37]. L'exemple de Nepveu est riche, car comme Marcotte il part d'une littérature harmonique et comme Marcotte il regarde l'idéal se désintégrer :

> Aux yeux des écrivains de la Révolution tranquille, la littérature « canadienne-française » témoignait, plus ou moins passivement, de la réalité (exemple : Saint-Denys Garneau, comme symptôme de notre impuissance). La littérature « québécoise », elle, transforme, ou veut transformer, la réalité. (1988 : 18-19)

Cette capacité de transformation s'accompagne cependant d'une nécessité de destruction, et partant d'une destruction de soi; c'est pourquoi Nepveu constate que « le projet qui constituait cette littérature [la québécoise] à l'époque de *Parti pris* [...] se serait à la fois réalisé et dissipé, et la "chose" se survivrait pour ainsi dire à elle-même comme une ombre ou un fantôme » (1988 : 13-14). Il précise aussitôt : « Cette ombre, ce fantôme, on se serait appliqué depuis quelques années à lui donner un nom : l'institution, manière ultime de croire ou de faire croire que tout cela existe encore. » (1988 : 14) Ainsi, pour Nepveu, le projet de la littérature québécoise doit se nier et se dire dans le même mouvement, et l'institution n'apparaît dès lors que comme un rebut. La nouvelle opposition en place donne à la Norme, telle que conçue par Belleau, une pure négativité – celle d'une entreprise littéraire capable de se penser dans son inutilité, dans sa gratuité, s'annulant dans le mouvement même de son affirmation. C'est ce qu'écrit Nepveu, ouvrant la porte à un paradoxe qu'on n'avait pu percevoir jusque-là :

> La littérature n'existe peut-être vraiment, comme pratique spécifique, qu'à partir du moment où elle peut imaginer sa propre mort, prévoir le jour où elle deviendra inutile. Or, cela n'est possible que si le réel, conçu en termes objectifs, événementiels, apparaît plus fort que la littérature. Si celle-ci se réalisait vraiment, elle cesserait du même coup d'exister en tant que littérature. (1988 : 23)

En regard du réel, pour Nepveu, la littérature n'a pas un rôle d'imitation, mais bien de transformation. La littérature s'avère donc, en tant que travail de fiction, à côté du réel, même si les points d'interactions sont précieux; si la littérature « advient » dans le réel, advient complètement, par contre elle se nie, elle perd son statut « prophétique », sa richesse de virtualité. Tout fonctionne comme si la négativité intrinsèque à la littérature la maintenait pour toujours dans le conflit.

---

[37] Je ne mentionne, pour exemples significatifs, qu'*Une littérature inventée* de Nicole Fortin et *Emblèmes d'une littérature* de Martine-Emmanuelle Lapointe.

Le phénomène qu'on observe en marche au tournant des années 1980, c'est donc celui d'une sorte de spécialisation qui devient vite, dans son principe, négativité. Un discours sur la littérature donne tout à l'art, à son pouvoir à jamais frustré, à l'importance de son code, de sa norme, qui mènerait à un ailleurs du langage plus riche que ne l'est la plate réalité – en même temps qu'un discours littéraire se raffine, s'éloigne de l'immédiateté sociale, de la compréhension qui est *représentativité reconnue*. À cette époque critique – c'est *le moment critique* bien analysé par Robert Dion, comme nous le verrons bientôt – une sorte d'union est à l'œuvre, l'Appareil, dans son artificialité d'institution devient pensée par la Norme. En d'autres mots, l'institution comme machine idéaliste fêtant l'« industrie du livre », tentant de tenir ensemble littérature et société, cette institution devient sujet de la critique, du spécialiste, de l'écrivain représenté. « Les années quatre-vingt, en plus d'être celles de l'écrivain qui se propose comme individu exempté de tout engagement social, écrit Roseline Tremblay,[...] sont celles de l'écrivain devenu impatient envers une institution littéraire de plus en plus structurée. » (2004 : 449) Et dès lors, on constate que l'union des oppositions ne se fait qu'au prix d'un détachement de la société; le code socioculturel est subsumé sous la forme de la seule institution, la nature comme concept se fragilise, nous rentrons dans un monde où la littérature devient garante de la morale et de l'agir, où le discours sur la littérature – tout de négativité – structure la vie; il n'y a donc plus d'opposition fondamentale entre la vie et le livre. Ce changement se fait grâce à la spécialisation du discours littéraire; dans sa forme même, le texte ne se contente pas de « jouer » avec les codes, il se crypte dans des codes. Jean-Charles Falardeau remarquait que l'évolution de la littérature québécoise depuis son origine « a l'allure d'un dialogue entre ceux qui produisent et ceux qui réfléchissent sur ce qui a été ou va être produit. Écrivains et critiques ont contribué à parts égales à donner à notre littérature son caractère auto-interrogatif, introspectif, souvent narcissique » (1974 : 19). Mais ce dialogue, entre l'abbé Henri-Raymond Casgrain et « l'école patriotique », entre Camille Roy et les divers auteurs qui portaient une oreille à ses sermons, se gardait de s'inscrire dans la littérature; ces critiques ne confinaient pas le discours littéraire à la littérature, ils n'avaient de cesse, au contraire, de la modeler contre le code littéraire et une certaine idée de la modernité. La crainte de Falardeau, que la littérature québécoise à l'instar de celle des grandes cultures, sombre dans la spécialisation et devienne « littérature pour littérateurs » (1974 : 67) ne trouve

quelque fondement que dans les années 1980. Le constat de Lucie Robert relève cette situation, mais prend aussi bien l'apparence d'une condamnation :

> La littérature québécoise reste une littérature de spécialistes, lue par des spécialistes, et largement ignorée du grand public. Elle ne se suffit pas à elle-même, contrairement à la littérature française, portée par les programmes scolaires encore aujourd'hui, contrairement à la littérature américaine qui repose sur une institution faible, mais sur un marché puissant. (2011 : 28)

L'artificialité de cette littérature étonne; une institution forte la fête, mais celle-ci trouve peu d'ancrage dans la réalité; ici, le critique, l'étudiant en lettres, le professeur, le correcteur, l'éditeur, le journaliste, bref, le lettré seul connaît cette littérature, et son artificialité s'avère dès lors évidente. Le constat de Lucie Robert est pour le moins troublant, mais trouve une forte résonance dans les romans représentant la littérature : nul, sinon le lettré, ne peut penser le livre et la lecture. La littérature dans ses acceptions les plus démocratiques se tient donc entre les mains exclusives du spécialiste.

Parce qu'elle n'est pas vécue par la société, la littérature apparaît artificielle. Parce qu'elle n'est que le jeu auto-justifié de thésards, d'écrivains, de critiques, elle n'existe pas vraiment dans le monde. Voilà où le discours sur l'institution et ses balises menait : la gratuité, l'inutilité, ne parviennent plus à signifier quoi que ce soit, à charmer de quelque manière. Cette artificialité dit l'évolution d'un discours sur la littérature qui dépasse d'une certaine manière l'élitisme aristocratique qu'on a déjà croisé. Le code littéraire dans sa spécialisation ne dit pas sa hauteur dans une société de hiérarchie, il dit sa science dans un monde démocratique[38] ; la nuance révèle une nouvelle organisation de la société et une nouvelle place de la littérature dans celle-ci. Lorsque Pierre Nepveu parle d'un « formalisme rituel » (1988 : 178) qui marquerait la littérature québécoise des années 1980, s'entend effectivement une science menant au sacerdoce, mais cette science comme le culte qui – de façon antithétique – l'accompagne, s'embourbent dans l'inutile, c'est la « science pour la science », la littérature pour la littérature, une machine négative lancée dans son infinie production de la destruction.

[38] Rancière notait fort pertinemment que « l'âge démocratique » survenait, dans l'histoire occidentale, en même temps que « l'âge de la science » ; cela fonde notamment le conflit de la littérature moderne, mais aussi de l'histoire (dans *Les mots de l'histoire*).

1.2.3. Poétique et carnaval

Il n'est pas inutile, après cette traversée rapide du discours critique sur la littérature – des années 1930 aux années 1980 – de s'arrêter à une hypothèse capable de faire la synthèse, reprenant Belleau pour le relancer, exprimant clairement les craintes qui sourdent des textes un peu désespérés de Nepveu et de Marcotte. Cette lecture, on la trouve chez Michel Biron et son *Absence du maître* (2000).

Après Falardeau, Marcotte et Belleau, Biron constate que la littérature québécoise avant l'époque de son institutionnalisation, vivait hors des cadres, qu'ils soient le *code littéraire*, l'*histoire*, le *Littérateur*. En imaginant que les écrivains – il analyse Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme – se développent en communitas, dans « une société dépourvue de structure hiérarchique forte » (2000 : 11), Biron en vient à penser le statut de la littérature dans la société. La fuite de l'institution, le refus de celle-ci même, est constitutif de la pratique de l'art au Québec, soutient-il :

> Toutefois, nous assistons chez Garneau, Ferron ou Ducharme à un carnaval qui refuse de finir et qui a oublié ses origines. Nous participons à un monde carnavalesque *par défaut*, un monde qui ne s'élabore pas *contre* la structure, mais *dans l'absence* de structure. (2000 : 13)

Ce carnaval de Biron ne se trouve plus exprimé dans un renversement des valeurs, où la culture populaire carnavalise les formes sérieuses de la culture; plus simplement, le carnaval littéraire devient un état en l'absence de cette forme stricte – institutionnelle, discursive, structurelle –, état dans lequel se trouverait la littérature québécoise. L'essayiste le répétera sur différents tons, convenant par exemple que « comme [dans] d'autres littératures périphériques » les auteurs québécois ne sont pas confrontés à une tradition « contre laquelle ils doivent écrire s'ils désirent se singulariser, mais [la littérature se propose] comme un terrain vague, un univers sans maître où rien n'est vraiment interdit, où rien n'est vraiment permis non plus » (2000 : 15). Dans de passionnants prolégomènes, Biron établit cette absence de maître dans l'histoire de la littérature au Québec, montrant qu'à la différence de Huysmans, notamment, Crémazie ne doit pas confronter son œuvre et sa vision de la littérature à celle d'autres écrivains, mais à sa société en entier, « société d'épiciers » ne goûtant que peu les questions de culture : « Il n'en reste qu'une sorte de mauvaise humeur dirigée de manière diffuse contre la société dans son ensemble » (2000 : 29), marque-t-il. Dans cet ordre d'idées, Biron souligne : « Sommé d'écrire afin de donner à la nation sa littérature, l'écrivain est aussi sommé de ne pas écrire, du moins

de ne pas oublier ce que c'est que de ne pas écrire, ne pas savoir écrire. » (2000 : 34) L'écrivain doit apprendre à vivre dans l'absence de sa *spécialité*, il ne doit pas oublier la marginalité de son statut dans cette société où il n'agit qu'en braconnier : « L'écrivain paraît intégré d'emblée dans son monde, mais ce monde n'est pas le sien, comme écrivain. Il habite un monde privé de société, sa société s'entend. En termes bourdieusiens, il n'a pas de sous-champ de production restreinte. » (2000 : 37) En ce sens, contrairement aux cultures occidentales où l'art moderne trouve dans « l'idéologie antibourgeoise » son fondement, Biron souligne : « Ici, le bouc-émissaire n'est pas le bourgeois, mais l'écrivain qui ne serait qu'écrivain, qui menacerait ainsi de rompre le lien social en se rangeant corps et âme du côté d'une littérature close sur elle-même. » (2000 : 35-36) Une comparaison peut s'effectuer avec ce qu'écrivait Raymond Williams : si Strindberg s'opposait au bourgeois au nom d'une sorte d'aristocratie, au Québec, c'est l'opposition au bourgeois même qui ne semble pas possible. La fondation de cette littérature s'en trouve fondamentalement changée.

Ainsi repensé, le récit de la littérature québécoise s'éclaire de façon étonnante : ce que Biron place l'un contre l'autre, c'est moins une culture française et une culture proprement québécoise, le populaire contre le sérieux, mais plus simplement la société contre une organisation de la culture, contre un système, contre sa spécialisation. C'est d'autant plus clair lorsqu'il traite de l'étiolement de la communitas – et par conséquent, du carnaval –, notamment en analysant l'œuvre de Jacques Ferron :

> Autour de lui, la littérature s'est mise à l'heure de la spécialisation au même titre que les autres activités sociales. Elle s'institutionnalise avec bruit et obéit à d'autres impératifs que ceux de la communitas. Elle se pratique tantôt dans des lieux savants, peu propices à la fête parce que soumis à une véritable structure (l'École), tantôt dans le vaste « marché », où la fête du livre remplace celle de la littérature. D'un côté comme de l'autre, Ferron n'est pas chez lui. C'est sur le pas de cette société trop structurée que Ferron, décidé à ne jamais être un écrivain professionnel, salue son lecteur. (2000 : 187)

La spécialisation devient l'ennemi de cette culture libre que représentait Ferron. Cette culture est une nature, comprend-on, dans son refus de structure. Dans un essai sur l'Autodidacte, Biron revient un peu sur cette sourde opposition, convenant qu'au contraire de l'autodidacte français, tel que représenté dans *La nausée*, les autodidactes sont, dans l'histoire littéraire québécoise, « loin d'être exclus de la culture, ils en sont, d'une façon paradoxale, les porte-paroles les plus authentiques et les plus féconds » (2010 [2007] : 48-49). Après la Seconde

Guerre mondiale, plus particulièrement, « les écrivains vont revendiquer eux-mêmes ce statut et célébrer, en des termes variés, la figure de l'autodidacte. Celle-ci n'est plus simplement une donnée biographique ou sociologique : elle devient un enjeu symbolique[39] » (2010 : 53). Car alors – et les mots de Biron sont tout particulièrement révélateurs – l'Autodidacte comme statut culturel marque une approche déhiérarchisée de la culture, libre, sans héritage ni dettes :

> C'est un rescapé d'un monde ancien, mais dégagé des schémas idéologiques et littéraires transmis par les collèges classiques et projeté dans un monde où le désir de culture est plus fort que jamais. L'autodidacte est celui qui entre au royaume des lettres paré d'une virginité intellectuelle [...]. En cela, il représente bien l'écrivain de l'avenir, celui qui incarne, mieux que l'écrivain de métier, les valeurs de la littérature moderne au Québec. (2010 : 54)

Comme Belleau arguait que l'Amérique est la « modernité vécue » contre une « modernité critique[40] » toute française, Biron pose ici l'autodidactisme en tant que garant d'une liberté culturelle d'essence, sans les freins de la culture imposée. Ce qu'on voit alors se dessiner, c'est bien une certaine « culture obscène[41] », celle avec laquelle la modernité littéraire québécoise doit rompre. On peut affirmer, avec Nicole Fortin dans son analyse du discours critique québécois de 1965 à 1975, qu'il existe une « collusion des concepts » (1994 : 142) entre *québécité* et *modernité*. Pour rompre avec l'Ancien, la critique des années 1960 utilise pour bouc-émissaire la figure universitaire de Camille Roy et lui oppose, analyse Fortin, des discours non universitaires, assurément autodidactes, parmi lesquels ceux d'Albert Pelletier et d'Alfred Desrochers (1994 : 60-61). En même temps, on se trouve à rejeter l'Histoire comme déterminisme de la littérature – méthode privilégiée par les Roy et Groulx de l'Ancien Monde, phénomène implicitement observé par Marcotte, on l'a vu. La dynamique paraît claire : pour

---

[39] Il serait toutefois intéressant de saisir la question du « prestige autodidacte » dans une perspective continentale ; le prestige de l'autodidacte n'est-il pas, dans une grande société comme les États-Unis, équivalente à ce que constate ici Biron ?

[40] Cette réflexion est développée dans « Littérature et politique » (1974), où Belleau écrit: « À l'heure présente, notamment en France à la suite de l'intense effort de réflexion critique des dix dernières années, le texte littéraire se trouve au centre d'un nouveau champ d'objectivité qui tend à englober la pratique de l'écriture elle-même. [...] En Amérique, lieu de la modernité vécue, la littérature a peut-être moins besoin qu'en Europe de la médiation d'une modernité critique, comme en font foi d'ailleurs les formes actuelles du roman, aussi bien au nord qu'au sud. Ceci suggère que le vécu en Amérique, à cause de ses transformations rapides, sa complexité et ses contradictions, exige une prise de conscience sans cesse renouvelée, et favorise une littérature qui non seulement interprète la réalité sociale mais le fait en des contenus toujours nouveaux. » (1984 [1974] : 99)

[41] Je mentionne d'ailleurs que Michel Biron signe un article intitulé, de la phrase d'André Belleau, « "Chez nous, c'est la culture qui est obscène" » (2016 : 67-75).

rompre avec le passé – topos de la modernité –, il faut rompre avec l'ancien discours, ici universitaire, et lui opposer un nouveau discours, visiblement non universitaire. Au même moment, le besoin de fonder une littérature québécoise se ressent; cette québécitude se mariera au projet moderne. Rejet du nationalisme ethnique et historique et expression d'un ici-maintenant vierge des corruptions de la culture officielle, voilà la littérature québécoise telle qu'elle fut pensée dans les années 1960. Ce serait cela, finalement, le Carnaval dans son expression fantasmatique.

*

La pensée de Michel Biron permet de comprendre, dans le miroir du contre-exemple, ce qui se perd dans les années 1980. La carnavalisation pensée par Belleau comme « transposition dans la littérature de la culture populaire conçue comme vision complète du monde et non simplement la survivance textuelle de résidus carnavalesques » (1990 : 142), parle d'un monde complet accessible dans le langage littéraire, alors que la culture officielle, sérieuse, instituée, dit un monde parcellaire, dualisé. Le Carnaval de la communitas, au moment de son éclatement, dans son dur choc avec la professionnalisation du métier d'écrire et la spécialisation du métier de lire, exprime l'un des enjeux majeurs dans le discours sur la littérature. Cet enjeu, ce chapitre l'a répété de différentes manières : c'est le pouvoir perdu de la littérature de dire le multiple, la totalité, de se faire entendre depuis la démocratie, d'exister pour tous. La littérature entretient ce fantasme, coincée néanmoins dans le double mouvement de la modernité : entre démocratisation constante et spécialisation sans fin. La contradiction, avec laquelle la littérature sait manœuvrer pourtant, aura au Québec tôt fait de la marginaliser d'une manière jamais vécue auparavant. La littérature fut marginalisée souvent dans l'histoire littéraire, mais jamais de cette *manière-là*. Il faut voir qu'à partir de cette union des contraires au sein d'une spécialisation, le discours peine à se justifier dans la société; peine-t-il? Il n'essaie plus vraiment. Nous sommes en pleine postmodernité. Le terme pourrait indiquer un dépassement : les oppositions modernes deviennent déchues, quétaines, vétustes. Le prochain chapitre travaillera à montrer qu'à terme, l'époque contemporaine qu'on qualifie de *post* n'est *post* que par point de vue, regard posé après la chose, manière de fermer le dossier pour le raconter. Voilà d'ailleurs ce qu'écrit Thomas Pavel dans son *Mirage linguistique* :

> Conceptualiser la fin, fût-elle celle d'une période historique, d'un courant de pensée, et à plus forte raison de l'Histoire ou de la tradition métaphysique en son ensemble, signifie infliger aux séries censées s'être arrêtées une dégradation

> ontologique, les reléguer, au moyen d'un artifice rhétorique, au niveau de matériau narratif ployable en tous sens et privé du droit, comme de la capacité, de réagir. (1988 : 18)

Je le souligne : rien n'est terminé. Ça ne fait que commencer.

CHAPITRE 2
DES LETTRES À LA POST
LES CONTRADICTIONS D'UNE ÈRE MODERNE

> Le postmodernisme est donc ce que vous obtenez quand le processus de modernisation est achevé et que la nature s'en est allée pour de bon. C'est un monde plus pleinement humain que l'ancien, mais un monde dans lequel la « culture » est devenue une véritable « seconde nature ».
>
> Fredric Jameson
> *Le Postmodernisme*

Peur et espoir : c'est la grande histoire de la modernité québécoise. En 1970, on se félicitait que la critique littéraire québécoise émergente reste loin des « gloses de professeurs » et du « terrorisme universitaire[1] ». Aussi bien, on analysait la figure du romancier et de l'écrivain en restant loin des constats bêtement formalistes, comme si, même en se représentant, la littérature pouvait encore parler de la société en marche. Comme le disait Belleau, cette modernité critique, dont l'Amérique – moderne par essence – n'aurait guère besoin, n'arrivait pas. Mais évidemment, elle vint, enflée par l'hégémonie de la science littéraire issue du structuralisme français. « Il y a au moins deux conséquences immédiates à l'émergence, au Québec, de cette soudaine passion pour la théorie structuraliste », lit-on dans l'*Histoire de la littérature québécoise* :

> D'une part, ces poètes théoriciens rejettent l'ancienne critique et jugent désuètes les interprétations proposées jusque-là par l'histoire littéraire québécoise; d'autre part, conformément aux présupposés du structuralisme, ils élaborent une théorie du texte comme entité autonome, en la détachant à la fois de l'auteur et du contexte social. (2010 [2007] : 491)

Elle vint donc cette théorie, mais avec un certain décalage. Janet M. Paterson convient qu'« il est pour tout dire difficile de parler de postmoderne en l'absence de tradition dite *moderne* [au Québec] » (1990 : 2). Cette modernité, en fait, se ressent plus que jamais comme une spécialisation, où l'intertextualité – de sources internationales – informe les textes et leurs lectures. On aurait beau opposer que la référence à tout prix constitue un trait privilégié de l'art postmoderne, il semble que l'idéologie de la spécialisation ou de la différenciation soit ici la

[1] L'article est d'André Berthiaume, cité par Nicole Fortin (1994 : 196). Elle cite d'ailleurs d'autres chercheurs, à la même époque, qui fêtent cette différence d'avec l'institution universitaire française. Elle montre, en ce sens, qu'on préfère, à l'instar de Marcotte, la figure du lecteur à la figure du critique.

grande garante de cette évolution : la littérature s'institutionnalise, certes, mais plus encore elle établit ses réseaux de valeurs et de sens – hors de la tradition d'abord, puis s'éloignant, car spécialisée, d'un *lisible*. C'est pourquoi dans le présent chapitre je traiterai indifféremment de modernité et de postmodernité. Non qu'il faille récuser les différences entre les deux concepts, loin s'en faut; simplement, les structures des deux discours s'enchevêtrent dans la littérature québécoise, et il ne s'agit plus, à terme, que de parler d'une tension entre le tout-culture spécialisé[2], celui dont traite Jameson en exergue à ce chapitre, et une nature maintenant taboue, rendue indicible. L'opposition anthropologique fondamentale dont parlait Belleau retrouve donc ici sa place, mais transformée dans le discours culturel : entre la spécialisation de la littérature et sa popularisation, elle est coincée, rendue moins *conflictuelle* que *contradictoire*.

Ce chapitre servira donc à étudier un mode de discours sur la littérature, celui qui occupe la critique depuis au moins trois décennies, en Occident. Ce discours transforme la visée et la définition de ce que sont les arts littéraires, en les inscrivant à la fois dans de nouvelles communautés de discours et dans de nouvelles réalités culturelles. Cet aperçu nous mènera aussitôt à voir comment ces mouvances critiques ont contribué au discours littéraire. Il s'agira de terminer notre état des lieux quant à l'analyse de la représentation de la littérature, au Québec.

---

[2] Par ce geste « d'indifférenciation », je ne me range toutefois pas dans cette case *idéaliste* voulant que la modernité résiste, et que seul le nihilisme et le cynisme (de droite, réactionnaire, etc.) refusent d'en percevoir encore l'efficace. Ce discours, bien porté par Habermas et par Rancière, subjectivise la question à outrance, refusant une certaine « factualité » postmoderne. Cette factualité, il est vrai, comme le rapporte Bruno Latour (mais il s'agit d'un lieu commun qu'on retrouve de Lyotard à Freitag), est le diagnostic d'un « esprit du temps » n'ayant aucun ancrage institutionnel ; on ne le retrouve que dans les idées : « Le postmodernisme est un symptôme et non pas une solution fraîche. Il vit sous la Constitution moderne mais il ne croit plus aux garanties qu'elle offre. Il sent que quelque chose cloche dans la critique, mais il ne sait pas faire autre chose que prolonger la critique sans croire pour autant à ses fondements. » (Latour, 1997 [1991] : 68) On retrouve dans cette définition tout ce que le postmodernisme doit au regard : c'est l'âge moderne avec un regard différent. Il y a « factualité » du concept en ce que, comme l'énonce l'anthropologue, il y a changement – le postmodernisme est un symptôme –, mais ce changement plutôt que de s'ancrer dans les institutions, influe un regard critique ; il y a une espèce de faux-passage entre la modernité et la postmodernité, ni rupture, ni shifter, une simple métastase dirait Freitag ; cette thèse doit beaucoup à cet esprit rampant de la postmodernité dans le discours social et plus encore dans le discours sur la littérature.

2.1. Un problème appelé (post)modernité.

2.1.2. La modernité à l'ère postmoderne

Illustrant avec habileté ce qu'il nomme « l'évincement » de la nature au profit de la culture, Fredric Jameson explique ce qui, selon lui, a achevé le modernisme; c'est la « position sociale » de l'ancien modernisme qui s'est dégradée. Il l'exprime en ces termes :

> Non seulement Picasso et Joyce ne sont plus laids mais ils nous paraissent aujourd'hui, dans l'ensemble, plutôt « réalistes » et c'est là le résultat d'une institutionnalisation académique et d'une canonisation du mouvement moderne en général que l'on peut faire remonter à la fin des années cinquante. C'est certainement l'une des explications les plus plausibles de l'émergence du postmodernisme, dans la mesure où la jeune génération des années soixante se retrouva alors face au mouvement moderne autrefois contestataire comme devant un ensemble de classiques morts « pesant comme un cauchemar sur le cerveau des vivants » comme le dit jadis Marx dans un autre contexte. (2007 [1991] : 37)

Il y a dans le postmodernisme de Jameson – opposé à différents égards à celui, plus connu dans le monde francophone, de Jean-François Lyotard[3] – un nouveau rapport à l'économie et au savoir. Il s'agit d'une pensée de la vie humaine inscrite dorénavant dans un constant second degré, où la culture, établie sans maître, sans canon, mais non moins hégémonique, agit en courroie de transmission de chaque attitude humaine. C'est un monde pleinement économique, où ne se discernent plus les grandes ruptures entre l'art d'avant-garde et l'art académique, entre un art clairement populaire – la culture de masse d'Adorno – et la culture dite sérieuse : les uns et les autres seront en lice pour les mêmes prix, les ventes d'une littérature de niche renverseront par moments celles d'une production sérialisée, etc. Perry Anderson résume efficacement le flou social dans lequel s'échouerait l'art au terme de ce processus de postmodernisation : « Le modernisme exploitait les violentes énergies de révolte contre la morale de l'époque – les normes de la répression et de l'hypocrisie ayant été notoirement stigmatisées, et avec raison, comme spécifiquement bourgeoises. » (2010 : 122) Mais, convient-il,

> il semble qu'avec l'effondrement de la moralité bourgeoise, prise au sens traditionnel, son amplificateur se soit soudain éteint. Le modernisme, dès ses origines, chez Baudelaire ou Flaubert, se définissait comme « anti-bourgeois ».

---

[3] On ne compte plus les charges contre *La condition postmoderne* (1979), dont la plus inspirée vient sans doute de Perry Anderson dans son panorama de la question postmoderne : « L'influence de cet ouvrage fut donc en proportion inverse de son intérêt intellectuel, et devint la source d'inspiration d'un relativisme trivial qui passe souvent, aux yeux de ses sympathisants comme de ses détracteurs, pour la marque de fabrique du postmodernisme. » (2010 [1998] : 42)

> Or le postmodernisme est ce qui advient lorsque cet adversaire disparaît sans même avoir été vaincu (2010 : 122).

Dans la perspective marxiste qui fut souvent privilégiée pour aborder la question postmoderne – Habermas, Jameson, Eagleton –, la question des classes et de l'économie résonne tout particulièrement avec l'état de la culture. La bourgeoisie, écrit Anderson, aurait, après la Seconde Guerre mondiale, « presque entièrement disparu » (2010 : 120). Le postmodernisme serait une conséquence de l'étiolement de cet « habitus de classe » bourgeoise[4] ; en accord avec les positions de Jameson, ce qu'exprime Anderson pointe bien la fin d'oppositions structurantes entre les systèmes artistiques et culturels[5]. Joyce et Picasso sont beaux et réalistes, relève Jameson : c'est bien que la résistance moderne n'agit plus, qu'elle participe maintenant d'une réalité acceptable et non plus de l'avant-garde et de son travail de sape de l'aliénation hégémonique. Le récit paraît simple : un édifice s'écroule, celui-ci avait été élevé sur un pouvoir de l'art – et de la littérature –, pouvoir essentiellement hérité des Lumières. La littérature, alors, ne peut plus qu'être un ordre de discours parmi d'autres, détroussée de ses anciennes fonctions sociales.

Terry Eagleton, véritable empêcheur de tourner en rond, fait un pas de plus. Pour lui – et c'est l'introduction de son essai sur le Postmodernisme –, tout commence avec le sentiment d'une défaite. Imaginez un grand mouvement qui aurait vécu une irrémédiable défaite, commence-t-il, une défaite si grande qu'elle semble refaçonner le paradigme même de la politique et de son fonctionnement oppositionnel (1996 : 1). Ce qu'il décrit alors ressemble fort à l'état de la gauche politique en Occident : une perte de pouvoir, la perte d'efficacité d'idées et d'idéologies, l'abandon de la grande téléologie marxiste, le parti pris pour *les perdants*, c'est-à-dire un fractionnement du grand mouvement vers les minorités et les questions de niche;

---

[4] Ce constat traverse toute une sociologie, en commençant par celle d'Henri Mendras (1988) et de sa *Seconde Révolution française (1965-1984)* dans laquelle il constate « l'émiettement des classes », qu'elles soient paysanne, bourgeoise ou prolétaire, et un phénomène général de « moyennisation ». Notons aussi, pour le moment, l'ambiguïté de la situation québécoise, alors qu'au moment de la disparition des classes elles semblent apparaître au Québec. Ainsi, Belleau reliait la nouvelle autonomie de la littérature québécoise des années 1950-1960 à l'émergence d'une bourgeoisie capable de se penser comme telle. Je reviendrai sur cette antinomie.

[5] Anderson notera qu'il existe, avec le postmodernisme, de nouveaux « pôles d'identification oppositionnelles » – le genre, la race, l'écologie, ou encore la diversité régionale –, « mais jusqu'à présent, ces derniers n'ont constitué qu'une série d'antagonismes relativement faibles. » (2010 : 144-145)

voilà les conséquences de cette irrémédiable défaite. Mais, affirme-t-il un peu plus loin, imaginez que, à bien y regarder, cette grande défaite n'ait jamais vraiment eu lieu. Qu'elle ne soit plutôt qu'une impression discursive, que ce sentiment ne rende compte que de la paralysie vers laquelle certaines idées de la gauche ont mené (1996 : 19). Cela donnerait lieu à une drôle de période, ajoute Eagleton, mais « nul besoin d'imaginer ainsi une telle période, puisqu'elle existe. C'est celle dans laquelle nous vivons, et elle se nomme le postmodernisme[6] » (1996 : 20). Le critique nous amène loin de notre sujet; cela dit, retenons la structuration par l'absence qu'il pointe: le postmodernisme, comme le présentaient Anderson et Jameson, est le sentiment d'un débalancement social causé par la disparition d'une des deux données d'un binôme. C'est une victoire sans défaite de l'hégémonie, comme c'est une défaite de la gauche et de l'art sans victoire de la bourgeoisie, comprend-on, formule qu'on pourrait rabattre en ces termes : c'est la culture qui prend toute la place en se naturalisant. Eagleton évoque d'ailleurs ce paradoxe postmoderne, lorsqu'il mentionne qu'à la dialectique de l'homme cartésien répond celle de l'homme postmoderne, pour qui le corps est intégré parfaitement à l'identité (1996 : 69). De cette intégration profonde de la nature dans la culture – alors qu'elle était constamment dialectisée à l'âge classique –, il conclut qu'il est remarquable que notre époque, qui récuse si complètement la nature, l'ait si bien intégrée à son système de pensée. Cela participe de ses conclusions : « Il n'existe plus d'état humain non-culturel, non pas parce que la culture participe maintenant de tous les états de l'humain, mais parce que la nature appartient maintenant à la culture[7]. » (1996 : 101)

Il existe donc une opposition anthropologiquement problématique qui donnerait naissance, selon les critiques marxistes, au postmodernisme. La question est alors de savoir quel rôle cela réserve à la littérature. Si la littérature ne trouve plus au cœur de ses définitions la distinction entre art académique et art d'avant-garde, art populaire et art de masse, si elle ne justifie plus son existence par le projet moderniste de libération de l'individu et des masses, d'opposition à la doxa bourgeoise, que lui reste-t-il?

Les modernisme est, écrit le sociologue Michel Freitag,

---

[6] « There is, of course, no need to imagine such a period at all. It is the one we are living in, and its name is postmodernism. » (1996 : 20) Ma traduction.

[7] « There are no non-cultural human beings, not because culture is all there is to human beings, but because culture belongs to their nature. » (1996 : 101). Ma traduction.

> encore pour beaucoup de nos contemporains lourd d'un sens idéal, au cœur duquel s'inscrit l'idée directrice d'une émancipation de l'humanité et des individus à travers l'action réfléchie guidée par la raison, idée associée à celles de liberté, d'égalité, de justice, de progrès (2002 : 46).

Dans son analyse critique du concept de postmodernité[8], Freitag montre que la transition entre la tradition et la modernité a dû s'opérer sur un fond révolutionnaire et réflexif; « il en va maintenant tout autrement [...] en ce qui concerne la transition de la modernité à la postmodernité, nous dit-il, qui s'opère plutôt [...] sous la forme d'une mouvance diffuse à caractère pragmatique et adaptatif » (2002 : 55). Cette transition ne se fait pas frontalement sur les plans politique et idéologique, comme celle qui a donné naissance à la modernité, mais elle est « rampante et proliférante, comme par métastase[9] » (2002 : 58-59). C'est pourquoi la postmodernité s'intègre si facilement dans l'ordre des discours. Trouvant des bases et principes similaires à ceux de la modernité, elle n'apparaît que sous la forme d'une évolution, d'une adaptation – institutionnelle, matérielle, discursive – à une réalité changeante. Freitag va jusqu'à postuler que si, encore aujourd'hui, certains sujets sont le

> produit de la modernité [...] comme le sont la plupart des institutions auxquelles nous nous référons formellement dans notre vie civile et politique [...], la réalité que nous affrontons existentiellement ne l'est plus, comme ne le sont plus les systèmes de régulation qui exercent la plus forte emprise sur notre environnement collectif (2002 : 93-94).

Cette cohabitation du moderne et du postmoderne correspond assez bien à l'image critique établie par les marxistes : un changement lié à une évolution rampante, une adaptation à une réalité questionnable, un état de culture en présence de la nature. En conséquence de quoi, il est permis de penser que la littérature et son statut ne changent que de façon diffuse, encore *hantée* par les idéaux du modernisme, bien qu'inadéquate au sein de cette nouvelle réalité. Nous retrouvons dans cette absence de rupture le premier trait que je voudrais retenir pour la suite de ma réflexion.

---

[8] Freitag distingue postmodernité et postmodernisme, dans son essai : le premier terme désignerait un état de la société, état global et objectif, et le second serait une prise en charge discursive de cet état, soit une représentation particulière et subjective de la postmodernité. Il est pour moi impossible de travailler sur la base de cette distinction.

[9] Cela rappelle le mot d'Arnold Gehen, que Jürgen Habermas cite au début de son *Discours philosophique de la modernité* : « les prémisses des Lumières sont mortes, leurs conséquences seules continuent à agir. » (Habermas, 1988 : 3-4)

De ce premier trait semble découler, comme naturellement, un second. À y regarder de trop près, on pourrait même les confondre. La modernité était, suivant notamment les théories de Max Weber, marquée par la « différenciation structurelle ». Les sphères de savoir sont appelées à se différencier, à s'autonomiser les unes des autres afin de créer des espaces discursifs et axiologiques indépendants. Tout cela supporte le concept de spécialisation, si craint en littérature québécoise. Mais, peut-on comprendre, « la postmodernité semblait [...] marquer l'avènement de ce que les grands théoriciens de la modernisation avaient exclu : cette impensable dé-différenciation des sphères culturelles » (Anderson, 2010 : 88). Est-ce à dire que la biologie, le cinéma et la littérature se développeraient maintenant au sein d'un même espace discursif, partageant des valeurs, s'inscrivant – comme à l'âge classique – au sein d'une même visée globale[10] ? Loin de là. Anderson voit dans cette dé-différenciation, plus simplement, une hybridation de la culture dite populaire avec la culture dite sérieuse. Le constat semble un peu court. Pour bien saisir les conséquences de cette transformation, il faut se tourner vers Freitag qui conceptualise efficacement le changement de paradigme engagé par cette dé-différenciation en établissant clairement les termes autrefois *différenciés* :

> Communément ou traditionnellement, le terme de culture s'emploie – ou s'employait – dans deux sens : soit comme dans les « cultures des sauvages », soit comme dans la « Culture », c'est-à-dire celle des Beaux-Arts et des « Humanités ». Ces deux notions s'opposent d'abord l'une à l'autre. D'un côté, le concept de Culture humaniste procède d'un postulat idéaliste qui attribue à la culture une valeur normative universelle. De l'autre, le concept anthropologique tire son origine d'une attitude méthodologique qui ne veut retenir, des faits de culture, que la cohésion empirique positive de leurs états et déterminations particulières. Le sens commun du concept de culture s'est donc construit dans cette opposition de la norme et du fait d'une universalité idéale et d'empiricités particulières. (2002 : 95)

[10] Husserl parle du développement, aux commencements de la modernité – qu'il situe, en science, avec l'avènement de Galilée – d'une « science *omni-englobante*, la science de la totalité de l'étant. Les sciences au pluriel, poursuit-il, toutes celles qui sont à fonder et toutes celles qui déjà sont au travail, ne sont que des rameaux, et des rameaux dépendants, de la seule et unique philosophie. » ([1954] 1976 : 13) Pour Husserl, on le sait, le « positivisme » qui engage une rupture entre la « métaphysique » et la « science des faits » constitue la véritable crise de la science comme il la diagnostique dans les années 1930. C'est le processus de différenciation, encore une fois, qui oxyde l'édifice de la Renaissance.

Je ne veux pas tirer de trop grandes conclusions de ces propos de Freitag, simplement souligner que dans son opposition il met dos à dos *théorie* et *pratique*, *idéal* et *réalité*, et pourrait-on dire, pour reprendre la première opposition observée chez Belleau, *culture* et *nature*. C'est cette distinction classique qui s'estompe, marque Freitag, mais elle s'estompe de deux manières bien précises. Dans un premier temps, un peu comme l'énonçaient Jameson et Anderson, la frontière entre les deux Cultures se brouille. On assisterait alors à un simple flou hiérarchique, où l'idéal ne serait pas davantage idéal que la réalité. L'expression *Cultural Studies* soutient un peu ce refus : la culture vécue par toutes les classes sociales et groupes d'individus a valeur de culture aussi bien que la culture dite légitime, qu'on réduit généralement à la musique classique, à la littérature et à un certain nombre de sports nobles[11].

Or, dans un deuxième temps, nous dit Freitag, cette distinction entre les cultures est dépassée; le sociologue conçoit alors un véritable renversement de paradigme. Ce dépassement prend la forme d'une naturalisation des cultures :

> Virtuellement, la culture n'a donc plus rien à voir avec la régulation des activités fonctionnelles et la reproduction de leur structure sociétale. Face à la société institutionnalisée, elle reprend valeur de « nature », c'est-à-dire de « donnée ». Vis-à-vis de l'économie, notamment, elle prend la forme indifférenciée du « besoin ». (2002 : 101-102)

Refoulée vers « la sphère sociétalement marginalisée de la vie privée » (2002 : 102), la culture perd sa capacité prescriptive double : la culture empirique servait à réguler les activités d'un groupe, ce qu'elle n'est plus appelée à faire à l'ère du tout-économie, et la culture normative et

---

[11] Il y va d'une distinction entre la culture conçue par la tradition anglo-saxonne et la culture conçue par la tradition française ; Bourdieu parle d'une culture « au sens où on l'entend ordinairement dans une société divisée en classes » contre la culture des ethnologues. Bourdieu conçoit comme plus opératoire dans le langage courant la première conception, qui suppose que « la culture, c'est ce qui distingue les gens des classes dominantes des gens des classes dominées », en conséquence de quoi, poursuit-il : « Lorsqu'on parle de "culture populaire", on fait un "bouc-cerf" : on a l'être de la culture, et les incultes, c'est le non-être. On parle d'un "être non-être". On dit qu'il y a une culture des gens contre qui la culture se définit. Certains diront que le sens du mot "culture" a changé, qu'il s'agit de la culture au sens des ethnologues, d'une culture au sens d'un mode de vie, d'un style de vie, etc. Mais ce n'est pas vrai du tout. Les gens qui parlent de "culture populaire" le font dans une prétention de réhabilitation et veulent trouver dans cette chose ainsi définie comme étant populaire tout ce qui leur paraît constitutif de la culture dominante. » (2015 [1982] : 357-58) Ce qui me semble fascinant dans cette remarque de Bourdieu réside dans le fait que la distinction entre les « cultures » recouvre autre chose qu'une définition : c'est une lutte d'acceptation et de ségrégation ; dire « culture populaire » consiste à faire pénétrer les dominés dans une acception dominante, ce qui crée le « bouc-cerf ».

universelle, de même, établissait des hiérarchies et usages garantissant des privilèges – les privilèges culturels – lesquels se voyaient justifiés idéologiquement. La culture devient alors indifférente au fonctionnement, notamment institutionnel, de la société. Cela cause, selon Freitag, deux « mouvements distincts de désintégration » (2002 : 102) de la culture. Le premier est attendu : comme la culture devient privée, elle se segmente en « sous-cultures isolées en fonction de la variété des formes d'expérience concrète de la vie : selon les classes, les professions, les lieux, les sexes, les groupes d'âges, etc. » (2002 : 102) Se retrouvent ici les mots d'Eagleton qui dénonçait la « défaite » de la gauche, se tournant vers des groupes marginalisés et abandonnant le grand projet – et le grand combat – marxiste. On entend également l'adage de Lyotard, véritable lieu commun de la postmodernité. Cela ressemble, il est vrai, à la « fin des grands récits ». Le second mouvement de désintégration est l'aboutissement du processus de différenciation : il s'agit de la naissance d'une « culture scientifique » « régie par des normes de cumulativité propres, que l'épistémologie précisément met en évidence » (2002 : 102). Alors que la modernité supposait la différenciation des champs, cette différenciation, à terme, a affaibli la capacité de signifier des objets de culture. Car, dans le récit moderne que trace Freitag, l'art et la culture classiques, face à la science positiviste et à l'économie, proposaient de la substance à l'existence (nous avons là les constats d'Husserl), elles investissaient de la passion au sein de la nature, passion capable de s'ériger contre une hégémonie du quotidien; c'était le mythe romantique d'un art d'élévation du sujet. Mais la modernité, en s'institutionnalisant – et en se différenciant – fait éclater « l'unité synthétique et synthétisante de la culture anthropologique » (2002 : 120). On assiste à une médiatisation – des usages, mais surtout des langages – et à l'apparition d'une Haute Culture, une culture idéale, au rôle compensatoire évident : il s'agit, pour cette Haute Culture, d'assurer le sens que la culture anthropologique et empirique supportait. Avec la postmodernité, l'institutionnalisation s'est donc poursuivie, la différenciation est devenue spécialisation, de telle sorte que cette Haute culture est devenue sous-culture scientifique en relation avec d'autres sous-cultures isolées. De là, conclut Freitag :

> L'art perd progressivement sa signification sociétale classique, qui tenait à sa valeur de compensation, puisqu'il proposait un monde unifié et idéalisé de réalisation de la nouvelle dimension expressive de la pratique existentielle, et de l'identité concrète qui lui est associée. Il tend alors à se faire réintégrer dans le système de fonctionnement de la société au titre de simple pratique spécialisée et

> segmentée, qui peut entrer en interrelation directe avec les autres pratiques de même statut. (2002 : 127)

La perte de norme extérieure à elle-même se devine alors. Car en tant que sous-culture spécialisée, la « haute culture » ne peut plus guère proposer de cadre structurant à l'ensemble des autres sous-cultures isolées de la société. Freitag marque, sans trop s'y aventurer, les lourdes conséquences induites sur l'expression artistique elle-même :

> Pour l'« art qui se veut de l'art », cette perte de substance sociale de l'Art a un effet direct sur la pratique : c'est qu'elle se trouve condamnée à polariser toutes ses intentions et à consacrer toute son énergie à l'affirmation, à l'exposition, à la démonstration de sa pratique particulière parmi toutes les autres [...]. En gros, je voudrais soutenir l'hypothèse que c'est en vertu d'une même logique qu'on est passé de l'œuvre représentative à l'œuvre formaliste ou abstraite, puis de celle-ci à l'exhibition de ce geste à la formulation de son intention, et enfin à la pure monstration de son incapacité. (2002 : 128-129)

L'art d'avant-garde devient alors art d'arrière-garde « qui s'efforce de maintenir à tout prix dans la société moderne la "place", le "lieu" de l'art classique, et donc de protéger l'art contre la disparition de son concept » (2002 : 131).

Voilà où nous mène le second trait de la postmodernité : à une marginalisation du « concept » d'art dans une société qui l'y accueille conventionnellement – nous sommes dans une société d'institutions – mais où celle-ci peine à retrouver le centre de sa signification épistémique. Les dernières conséquences qu'énonce Freitag me paraissent, par ailleurs, déterminantes : l'art ne se trouverait plus qu'en position de montrer ses incapacités et ses limites, et son militantisme, ses valeurs de compensation seraient abandonnées au profit d'une défense *pour soi*, de ses pouvoirs, fonctions, expressions. On rencontre ici l'indécision qui hante le concept de postmodernité; le concept, comme l'évoque Eagleton, n'est-il pas une manière de nommer une époque chargée d'idéologies réactionnaires? Habermas exprime cette crainte, ne manquant pas de rapprocher la postmodernité de « l'hégélianisme de droite ».

*

Pour reprendre l'opposition à sa racine, revenons à la nature et à la culture. Que la culture se naturalise avec la postmodernité, que nous soyons par conséquent dans un monde plus pleinement culturel semble faire consensus chez les critiques. Il faut évidemment voir ce qu'on entend par nature : celle-ci, pour reprendre un principe saussurien, ne peut exister qu'en tant que non-culture, chez plusieurs penseurs. La nature est une culture empirique –

anthropologique, sauvage – qui disparaîtrait tranquillement dans la modernité, frappée par la « différenciation structurelle » de la société (Belleau parle de *processus de folklorisation*). Si la nature constituait l'unité du sujet classique, faisant résonner chaque aspect de la vie sociale, la culture devient une facette autonomisée de cette unité, une pratique différenciée, pour le dire simplement, consistant à *consommer* certains arts. Cette culture, essentiellement artistique, compense la nature empirique vécue. Elle propose un idéal normatif, lequel se spécialise et se précise, habité par sa propre idéologie du progrès moderne. Il est entendu que cette culture se subdivise, on parle d'arts rituels, inscrits au sein d'un certain académisme, contre lesquels s'élèvent des arts transgressifs, communément appelés « avant-gardes ». De même, il y aurait d'un côté des arts légitimes et de l'autre des arts populaires. Cette dernière opposition ne fait que rejouer, sur un autre ton, celle entre l'académisme et l'avant-garde : en ayant à l'esprit ce que Horkheimer et Adorno écrivaient à propos de la production de l'industrie culturelle, qui érige l'imitation « en absolu[12] », on comprend que le progrès, prenant la forme d'une originalité de valeur, sert à différencier ces productions. Emportée par ces oppositions, et fidèle à l'idéologie moderne de spécialisation – nous marchons lentement vers la « littérature pour littérateurs » dont parlait Falardeau –, l'art, la littérature, deviennent culture scientifique, d'un accès de plus en plus difficile, construits autour de leur propre production et de leurs propres conditions d'existence. Cette spécialisation à outrance, qui s'exprime par surenchère de métafictions, de mises en abyme centrales, de critères intertextuels apparents est, à proprement parler, le parangon du modernisme. Habermas, après tout, écrivait que Hegel, « [qui] n'est pas le premier philosophe qui appartienne à la modernité, mais [qui] est le premier pour lequel elle soit devenue un problème » (1988 : 52) a dû fonder la modernité par elle-même; le concept devait s'auto-engendrer :

> Une modernité qui se passe de modèles, qui s'ouvre à l'avenir, qui recherche avidement la nouveauté ne peut tirer ses critères que d'elle-même. S'offre,

[12] Dans *La dialectique de la raison*, ils opposent en effet la « recherche d'une identité » à l'imitation de l'industrie ; ils sont ici cités par Jürgen Habermas, la traduction est donc issue de son ouvrage : « Le moment qui, dans l'œuvre d'art, lui permet de transcender la réalité, est en effet inséparable du style ; il ne consiste cependant pas en la réalisation d'une harmonie, d'une unité problématique entre la forme et le contenu, entre l'extérieur et l'intérieur, entre l'individu et la société, mais dans les traits où affleure la contradiction, dans l'échec nécessaire de l'effort passionné vers l'identité. Au lieu de s'exposer à cet échec dans lequel le style de la grande œuvre d'art s'est toujours nié, l'œuvre médiocre s'en est toujours tenue à la similitude avec d'autres, à un succédané d'identité. Dans l'industrie culturelle, cette imitation devient finalement un absolu. » (1988 : 135)

> comme source unique de normativité, un principe duquel sourd la conscience du temps propre à la modernité elle-même : le principe de la subjectivité. (1988 : 50-51)

L'auto-engendrement est constitutif du progrès en ce sens qu'il refuse le modèle, répondant par là aux contraintes de la différenciation culturelle : si chaque champ fonde ses valeurs sur ses propres savoirs, c'est qu'il autogénère ses propres règles de légitimité.

Le concept de postmodernité arrive quelque part dans le processus, comme par métastases, disait Freitag; quand? C'est tout le problème que Perry Anderson essaie de résoudre dans son essai. Est-ce au moment où la culture anthropologique, cette « nature », n'a plus su régenter les sociétés, remplacée par des idéaux culturels? Est-ce au moment où la bourgeoisie, ce porte-parole de l'académisme et des productions industrielles, a disparu? Est-ce au moment où le grand récit marxiste a été abandonné, et avec lui plusieurs autres récits de la modernité, laissant place à une foule de sous-cultures sans aucune visée globale? Tracer la ligne, je l'ai mentionné, ne m'intéresse pas. Car le processus seul importe, celui de la différenciation structurelle devenant spécialisation devenant dé-différenciation et fracturation de la Culture en cultures. Ce phénomène engage une méta-modernité, une modernité dans la modernité, qui ne saurait trop comment se dépasser, et, pour ce faire, se raconte se dépassant. C'est ainsi que cette thèse pensera la tension entre la modernité et la postmodernité : une modernité qui se pense elle-même dans la perte et le regret. Une modernité qui imagine sa fin pour pouvoir se dire. On retrouve la même formule dans le discours sur la littérature.

2.1.2. Les lettres après la science

La grande question de la science de la littérature est une question de *domaine* avant tout. En effet, la *crise* de la littérature des années 1980, celle qui fait suite aux fissures et à l'écrasement de l'utopie structuraliste, donne souvent l'impression de concerner davantage les études littéraires que la littérature elle-même. Robert Dion, dans son analyse du structuralisme des années 1960, soutient à cet égard que

> tous les critiques novateurs du début du XX^{e} siècle ont poursuivi le même objectif; ils ont tous cherché à concevoir une *science de la littérature* [...]. Comme Saussure, ils ont cru que la création de cette « science » passait par la définition d'un objet de savoir spécifique. Il fallait donner aux études littéraires un objet distinct. Cet objet sera la *littérature en soi et pour soi*. Désormais, la littérature ne donnera lieu qu'à des études immanentes. Elle cessera de constituer

> un objet *empirique* pour se muer en objet *épistémique*, c'est-à-dire en « objet de savoir » (1993 : 11. L'auteur souligne).

Fonder l'objet de savoir et, pour ce faire, établir des distinctions entre la littérature et les autres activités discursives supporte pour l'essentiel le projet du structuralisme littéraire. Or, convient Dion à la fin de son essai, c'est précisément cette impossible fermeture du domaine sur lui-même, et partant, des œuvres sur elles-mêmes, qui saborde cette science :

> La science structuraliste est, d'une certaine façon, un imaginaire. Le structuralisme, comme modèle déductif et universel, procède d'un rêve naïf, comme Barthes l'a souvent répété : la littérature n'est pas cet objet clos et forclos qui se laisse prendre aux mailles d'un filet scientifique. L'objet littéraire n'est pas un objet technologique, ni a fortiori un objet scientifique. Sa fonction est précisément de dépasser les limites à l'intérieur desquelles on veut l'enclore. C'est cette échappée effective du discours littéraire qui, bien plus que les coups de boutoir des adversaires du structuralisme, a mis fin à l'utopie structurale. (1993 : 201)

Des constats comme ceux-ci s'avèrent nombreux dans les années 1980-1990 : on conçoit dans la fin du structuralisme, dans sa perte d'influence, une victoire de la littérature contre les discours de la science. Mais aussi bien, on y verra une fragilisation du concept. Pour ne prendre qu'un exemple, l'évolution de la sociocritique me semble assez représentative de cette progression du discours littéraire. Comme l'énonce Claude Duchet en ouverture d'un disparate collectif intitulé *Sociocritique* :

> Il est bien certain qu[e la sociocritique] est tributaire de ses conditions d'apparition et d'énonciation : vague du structuralisme, rejet d'un certain historicisme, essor de la psychanalyse, ébranlement des certitudes dogmatiques, sur fond de crises et de révisions plus ou moins déchirantes. Elle participe donc elle aussi des idéologies « modernistes ». (1979 : 5)

Cela dit, dès son article-manifeste, Duchet a effectué un pas de côté en regard du systématisme structural, marquant que « le mot texte n'implique pour nous aucune clôture » (1971 : 6) et que « tout texte est déjà lu par la "tribu" sociale, et ses voix étrangères – et familières – se mêlent à la voix du texte pour lui donner volume et tessiture » (1971 : 8). Cette ouverture, dans l'ordre du *S/Z* de Barthes, déjà à côté du structuralisme, s'accompagne cependant d'un discours organisé sur la littérature, où divers concepts servent à distinguer l'énoncé littéraire de l'énoncé quotidien. Des entreprises systématiques comme celles de Pierre V. Zima ou d'Edmond Cros

travaillent sur ce fond-là[13]. Mais au-delà de ces travaux, la sociocritique se transforme dans les années 1980, et de façon radicale avec des propositions comme celle de Marc Angenot, qui prend pour sujet non plus la Littérature dans sa définition fixiste, mais le discours social, entendu comme « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société [...], tout ce qui narre et argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours » (2014 [1989] : §1). De même, Pierre Popovic dans sa pensée de l'imaginaire social, préfère à l'analyse spécifique du discours littéraire l'analyse littéraire de tous les discours; pour lui, l'échec définitionnel du concept de littérarité pointe vers une hypothèse. La littérarité serait *généralisée*, en ce sens qu'elle ne serait pas spécifique au discours littéraire, bien que le discours littéraire en serait la problématisation. De là, n'importe quel objet d'analyse devient probant, chacun étant investi de couches de sémantisation identifiables. Cette retraite de la sociocritique s'avère éclairante. D'objet de savoir justifiant son analyse, la littérature semble devenir un concept généralisable, qui ne s'attacherait plus vraiment à des pratiques spécifiques, sinon par convention sociale. C'est le sens des mots de Duchet cité en introduction de cette thèse. Il faut refonder la littérature, en faire le sociogramme, en comprendre de nouveau la signification.

Pour bien illustrer les changements opérés dans les années 1980 en regard du discours structuraliste, j'aimerais présenter trois exemples. Je suis conscient, cela dit, de ne pas *vraiment* avoir défini le structuralisme, et de ne donner maintenant la parole qu'à ses détracteurs. À ces détracteurs, pourtant, incombera la tâche de le définir; le portrait en sera évidemment biaisé. C'est que la démonstration ne consiste pas à rendre justice aux apports du structuralisme, mais au contraire d'observer la fondation d'un discours qui prend appui contre lui.

---

[13] Cros écrit, son aspiration est presque soulignée : « Il ne s'agit pas pour nous de refuser au texte de fiction sa fonction informative mais plutôt de donner à celle-ci sa spécificité [...]. Sans doute existe-t-il une spécificité du texte fictionnel mais il s'agit en réalité de la spécificité d'une pratique discursive qui doit être distinguée des autres pratiques discursives qui opèrent dans le cadre d'une société donnée. » (1983 : 6-7) Zima, de son côté, rabat son projet sociocritique sur un horizon linguistique, fondant par là la spécificité de son objet culturel : « La question de savoir s'il est possible de décrire la relation entre le texte littéraire et son contexte social au niveau empirique doit être située au centre de la scène méthodologique. Une telle description n'est possible que lorsque la littérature et la société apparaissent dans une perspective linguistique. » (1985 : 118)

« Au début, donc, était le formalisme russe » (1991 : 12), écrit Jean-Marie Klinkenberg dans sa contribution à *La littérarité*, ouvrage qui porte, quelques années après sa condamnation par Tzvetan Todorov (1975), sur l'impasse du concept éponyme. Je reviendrai plus loin sur cette publication qui rend compte de façon exemplaire du caractère ambivalent de la théorie littéraire. Avant, deux ouvrages qui s'ouvrent par des attaques en règle contre les formalistes russes me permettront de présenter cette critique du structuralisme, qu'on atteint ici par ses origines. Plus encore, j'aimerais mentionner que cette attitude à l'égard de la « science littéraire » des premières années du XX^e^ siècle donne aux critiques un ton *fin de siècle* qu'ils arborent d'ailleurs avec une certaine aisance. Il s'agit du *Critiques et théories littéraires* (1994 [1983]) de Terry Eagleton et du *Critique de la critique* (1984) de Tzvetan Todorov.

On a déjà croisé la perspective marxiste d'Eagleton. Comme je l'ai dit, la première ligne de son essai est consacrée aux formalistes russes de 1917, Chlovski en tête, à qui il attribue la naissance de la théorie littéraire. Eagleton rappelle les présupposés de ces théories, qui feraient d'un usage *particularisé du langage* le propre de la littérature – ainsi naît la littérarité. Roman Jakobson parle d'une « disproportion entre signifiants et signifiés » (1994 : 4), mentionne Eagleton. Il en vient alors aux fameux « effets d'étrangeté » que causerait le langage littéraire en regard du langage ordinaire, de sa capacité à faire percevoir le monde en *défamiliarisant* le signifiant. Cette hypothèse formaliste attribue une fonction au langage littéraire tout en lui postulant des caractéristiques. C'est cela qu'attaque Eagleton. Ces traits de littérarité qu'on postule à la littérature, soutient-il, s'attachent difficilement à un corpus donné, tout texte peut en partager des aspects : « Ce qui importe, écrit-il, ce n'est pas d'où vous venez mais comment l'on vous reçoit. Si l'on décide que vous êtes littéraire, vous le devenez, sans égard pour ce que vous croyez être[14]. » (1994 : 10) Voilà la grande thèse d'Eagleton, qu'il

[14] Il faut sans doute rappeler qu'Eagleton publie son ouvrage après le très commenté *Is there a text in this class ?* de Stanley Fish où, pour l'essentiel, le théoricien rapportait une expérience : ses étudiants analysent en classe, en groupe, un « poème » affiché au tableau. Or, le « poème » en question est plutôt une liste d'individus tirée d'un cours précédent en linguistique. Pourtant, l'analyse des étudiants réussit à donner du sens aux vers. Il écrit alors : « Comment se fait-il qu[e mes étudiants] aient pu faire ce qu'ils ont fait ? Ces questions sont importantes puisqu'elles se rapportent directement à une question récurrente de la théorie littéraire : quelles sont les marques distinctives du langage littéraire ? Ou, pour parler plus familièrement : comment reconnaissez-vous un poème quand vous en voyez un ? » (2007 [1980] : 60) Puis il conclura, de manière polémique : « Ce n'est pas la présence de qualités poétiques qui impose un certain type d'attention mais c'est le fait de prêter un certain type d'attention qui conduit à l'émergence

martèle dès son introduction : « La littérature, au sens d'un ensemble de travaux de valeur assurée et inaltérable qui se distinguerait par un certain nombre de propriétés inhérentes, n'existe pas. » (1994 : 12) Il faut considérer la définition de la littérature comme « une *construction* façonnée par un groupe donné, pour des raisons particulières, à une époque donnée » (1994 : 12-13). Cette construction appartient au discours idéologique; et plus encore : « La littérature, dans le sens hérité de ce mot, *est* une idéologie. » (1994 : 22)

Aujourd'hui, il n'y a plus rien pour choquer dans cette conception de la littérature. Lorsque Eagleton écrit : « La théorie littéraire n'impose pas de lecture particulière aussi longtemps qu'il s'agit de "théorie littéraire"; et ce qui compte est déterminé par l'institution littéraire » (1994 : 88), on lit des constats sociologiques devenus communs de nos jours. Or, Eagleton se distingue par sa faconde et par la nature de son attaque : il n'analyse pas le développement de la théorie littéraire en Occident depuis les formalistes, il en contredit les fondements, passant des leavisiens[15] aux thématistes, de Gadamer aux structuralistes, toujours en relevant la part d'idéologie qui fonde ces théories. Notamment, en ce qui concerne le structuralisme, il développe, non sans cynisme, une analogie avec le Plan Marshall. Pour lui, en effet, le structuralisme a servi, par sa rhétorique scientiste, à sauver les départements littéraires des universités européennes de la « crise des humanités[16] ». Finalement, ce que veut enterrer le critique se résume à une chose[17] : les études littéraires en tant que pratique spécifique auto-justifiée.

Terry Eagleton retient donc deux blâmes contre la théorie littéraire. Le premier concerne le sujet : « La crise actuelle dans le champ des études littéraires est fondamentalement une crise de définition du sujet. » (1994 : 210) Éliminées les hypothèses linguistiques des

---

de qualités poétiques. » (2007 : 60) Eagleton le dit sur un autre ton – la relativité sur laquelle il appuie son propos est politique et non conventionnelle –, mais l'opposition est de même nature.

[15] L'adjectif renvoie à la pensée, très influente en Angleterre, de Frank Raymond Leavis. Étonnamment, on compte parmi les élèves de Leavis nul autre que Raymond Williams, fondateur des Cultural Studies. Leavis est reconnu pour son approche rigoureuse des textes, de tendance formaliste.

[16] Il écrit : « Le structuralisme a fonctionné comme une sorte de plan d'aide pour nations intellectuellement développées, leur fournissant le matériel lourd qui ferait revivre une industrie domestique en faillite. Le structuralisme promettait de remettre l'ensemble de l'entreprise universitaire littéraire sur pied, lui permettant ainsi de surmonter la fameuse "crise dans les humanités". » (1994 : 122)

[17] Enterrer : l'analogie est de lui. Il écrit, en effet : « Le seul espoir que la théorie littéraire ait de se distinguer – en s'accrochant à un objet nommé littérature – est vain. Nous voilà forcé de conclure que ce livre est moins une introduction qu'un *cimetière* et que nous terminons en brûlant l'objet que nous cherchions à éclairer. » (1994 : 201. Je souligne)

formalistes et des structuralistes, il est vrai que la définition de la littérature repose sur peu de choses. Il ne resterait que de l'idéologie, comme il le répète souventes fois. Mon intérêt, cependant, porte moins sur la force de persuasion de ses arguments contre la théorie littéraire que sur son geste de rejet. Il enlève les masques, il attaque les croyances bancales et il pointe les contradictions de ce qui ressemble, d'où il parle, à un dogme, celui de la littérature. Que la littérature soit conçue comme un tel dogme, dans les années 1980, apparaît déjà surprenant : on est loin du sacre de l'écrivain des années 1830, où la littérature jouissait d'un statut culturel influent. En fait, le geste d'Eagleton trouve là sa portée : ce qu'il attaque, c'est la théorie, non un état de fait, non un pouvoir avéré de la littérature, non une puissante doxa bien implantée dans toutes les classes sociales. Ce qu'il attaque, ce sont les départements de littérature et les spécialistes. La crise du sujet appartient à ces spécialistes, c'est leur crise, nous dit-il, ils l'ont causée eux-mêmes en tentant de justifier leur *savoir* et leurs études[18].

Le second élément qu'il retient contre la théorie littéraire est son aspect strictement littéraire :

> Dans l'acte même de fuir les idéologies modernes, la théorie littéraire révèle sa complicité souvent inconsciente avec elles, elle trahit son élitisme, son sexisme, son individualisme dans le langage « esthétique » ou « apolitique » qu'elle croit naturel d'utiliser pour aborder le texte littéraire. (1994 : 193)

L'accusation a une certaine portée. Chez Eagleton, le terme « naturel » résonne d'une façon particulière; pour lui, en effet, « l'une des fonctions de l'idéologie est de "naturaliser" la réalité sociale [...]. L'idéologie cherche à transformer la culture en Nature, et le signe "naturel" est l'une de ses armes » (1994 : 135). On connait les constats qu'il dépliera plusieurs années plus tard sur le postmodernisme; avec les autres penseurs, il conviendra que dans la société postmoderne la nature appartient maintenant à la culture. Ce qu'il désigne, c'est moins la disparition de la nature dans un ordre culturel – comme une surconscience de l'arbitraire social

---

[18] S'entend ici, non sans cynisme, ce qu'affirmait Bourdieu à propos de ces « gens qui, pour défendre leur valeur, c'est-à-dire leur être, sans même avoir conscience d'opérer une stratégie, sont obligés de défendre tout l'univers dont leur être dépend pour sa reproduction ». L'exemple qu'il utilise, qui rappelle pour beaucoup celui des littérateurs, se trouve chez les enseignants du grec et du latin : « Si, du jour au lendemain, le latin et le grec cessaient d'être enseignés dans les lycées, tous les gens qui ont comme capital la connaissance du latin et du grec, qui y ont investi en termes de temps, donc d'argent, seraient comme des détenteurs d'emprunts russes. Du même coup, on comprend très bien qu'ils défendent le marché. » (2015 : 141-142)

– qu'une culture pleinement naturalisée, où l'idéologie a poussé sa conquête jusqu'aux derniers retranchements. On ne peut plus voir les parois du bocal, tout est normal, naturel, immuable. La littérature, de même. Elle a établi son dogme théorique contre les pouvoir ou savoir sociaux, s'érigeant comme pur propos sur et pour elle-même. En regard des idéologies, la littérature baisse les armes, elle est domestiquée, et son maître, le spécialiste universitaire, veille à ce qu'elle ne morde plus.

L'essai de Tzvetan Todorov apparaît beaucoup plus personnel que celui d'Eagleton. Le discours théorique qu'il cherche à fonder, après tout, s'oppose à plusieurs égards aux positions qu'il avait défendues au début du structuralisme littéraire. Il est révélateur que sa première flèche soit décochée contre les formalistes, par exemple : Todorov en a publicisé les travaux dans les années 1960 et 1970, inscrivant ses recherches dans leur continuité.

L'essai, avec un intérêt variable, traverse le discours critique occidental, depuis les formalistes jusqu'à Paul Bénichou, et tente de voir là où la théorie aurait achoppé. Son récit de la littérature va comme suit :

> La littérature est née d'une opposition avec le langage utilitaire, lequel trouve sa justification en dehors de lui-même; par contraste, elle est un discours qui se suffit à lui-même. En conséquence, les relations entre les œuvres et ce qu'elles désignent, ou expriment, ou enseignent, c'est-à-dire entre elles et tout ce qui leur est extérieur, seront dévalorisées; en revanche, une attention soutenue sera portée à la structure de l'œuvre elle-même, à l'entrelacement interne de ses épisodes, thèmes, images. Depuis les romantiques jusqu'aux surréalistes et au Nouveau Roman, les écoles littéraires se réclameront de ces quelques principes essentiels, tout en divergeant dans les détails ou les choix du vocabulaire. (1984 : 10)

Retenons l'esprit de synthèse que recouvre cette opposition. Elle servira à organiser toute sa critique, dénonçant cet immanentisme romantique à la Schlegel « qui est en accord avec l'idéologie dominante de l'époque moderne » (1984 : 12), dit-il. Comme Eagleton, Todorov relèvera les fondements de la pensée formaliste : d'une part, les formalistes pensent le langage littéraire dans son autotélisme, opposé au langage courant, hétérotélique. Comme Eagleton, il note qu'une seconde distinction oppose le langage littéraire aux autres discours, pour les formalistes : c'est le processus de défamiliarisation. Todorov ne manque pas de souligner le paradoxe :

> Quoi qu'il en soit, Chlovski ne semble nullement s'apercevoir de ce que cette fonction de l'art (renouveler notre perception du monde) ne peut être assimilée à

> l'autotélisme, ou absence de fonction externe, également caractéristique de l'art, et il continue, dans les textes des années suivantes, d'affirmer simultanément les deux. (1984 : 28)

Todorov trace alors la généalogie de leur pensée pour convenir que les formalistes abandonnent la quête de « la dite spécificité » de l'objet littéraire. Elle n'existerait pas. La littérature ne serait qu'un phénomène culturellement et historiquement circonscrit, comme Tynanov l'assure dans ses propres travaux (1984 : 34). Le problème est évidemment que la première pensée des formalistes, dont on peut retenir l'autotélisme du discours littéraire et sa pluralité des sens – variable sur le thème de la défamiliarisation –, survit et se développe au XX^e^ siècle, chez Blanchot et Barthes, notamment. À cette idéologie entêtante, Todorov oppose bien vite la pensée de Bakhtine, qui reconceptualise et revalorise, contre les formalistes, le lien entre les discours sociaux et la littérature. À l'« auto », il répond par le « pluri », l'« hétéro », le « poly » et le dialogisme. Bakhtine, nous dit Todorov, « a renoncé à rechercher la spécificité littéraire. Non que cette tâche perde tout sens à ses yeux; mais ce sens n'existe que par rapport à une histoire particulière (de la littérature ou de la critique), et ne mérite pas la place centrale qu'on lui avait attribuée » (1984 : 101).

Dans le ton de Todorov, de chapitre en chapitre, on entend résonner moins un rejet qu'une lassitude, moins une opposition acharnée, idéologique, qu'une sorte de lucidité, acquise à force de *sagesse*. Ce ton nous apprend beaucoup, il nous dit à quel point l'aventure structuraliste, toute érigée sur les premiers principes des formalistes, était promue par l'idéologie moderne et, un peu, positiviste[19]. Le projet était ambitieux et immense, celui de trouver ce qu'est vraiment la littérature. Il se révèle irréalisable. Plus encore, il semble déraisonnable; dans *La littérature en péril* (2007), voilà ce que Todorov soutiendra : la littérature est en danger, aux mains des pédagogues armés des vestiges de la doxa structurale,

---

[19] François Dosse utilise, pour les deux tomes de son *Histoire du structuralisme*, un même exergue de Michel Foucault, je le citais partiellement en introduction : « Le structuralisme n'est pas une méthode nouvelle ; il est la conscience éveillée et inquiète du savoir moderne. » Cet exergue suggère que le structuralisme est le contraire même du positivisme, c'est le soupçon vis-à-vis des savoirs, un soupçon devenu méthode. Pourtant, rapporte Dosse, Foucault écrit dans *L'Archéologie du savoir* : « Je suis un positiviste heureux. » (chez Dosse, 1992 : 302) Dans le même sens, Jean-Marie Domenach, rapporte Dosse, pense que « le structuralisme se situe comme le point d'aboutissement de l'intuition du XIX^e^ siècle selon laquelle il fallait réduire toutes les sciences à une seule, ambition qui relie les efforts d'Auguste Comte, de Durkheim, de Lévi-Strauss » (Dosse, 1992 : 509). Aboutissement de l'utopie positiviste, voire fin de cette utopie, voilà ce que serait le structuralisme, soutient le philosophe.

qui, du lycée à l'université, réduisent le sens des œuvres, leur portée, leur intérêt à des schémas actantiels et à des catégories de discours. La littérature est en péril à chercher sa spécificité, une recherche qui, comme l'aurait compris Bakhtine, *ne mérite pas la place centrale qu'on lui attribue*. En donnant la parole à Paul Bénichou, ce sceptique des « avancées » de la Nouvelle Critique, l'essai de Todorov se montre clair, à ce propos. Bénichou, de fait, laisse tomber, alors que Todorov le questionne sur le sujet :

> Ce qui frappe davantage, et établit un air de parenté entre toutes les variétés de la nouvelle critique, c'est d'une part le peu de souci qu'elles semblent avoir, dans certaines de leurs interprétations, de la signification manifeste des textes et, d'autre part, leur prédilection pour un langage de spécialité impénétrable au lecteur ordinaire! (Bénichou dans Todorov, 1984 : 161)

La forme, dit Bénichou – et répétera Todorov, dans son essai de 2007 –, prime sur le fond, chez la Nouvelle Critique. Cela soulève un problème de taille : la littérature perd sa signification, elle se résume à une manière, comme si elle ne pouvait plus rien dire, et pire, comme si ce qu'elle disait *de façon manifeste* devenait indifférent. C'est à la spécialisation que s'en prend Bénichou, cette fracture dans le langage qui coupe le discours sur la littérature des lecteurs de la littérature. Cette critique deviendra un véritable leitmotiv chez les sombres oracles de la littérature[20].

On voit bien, en fait, qu'à la différence d'Eagleton, Todorov porte ses attaques de l'intérieur. Chez l'un et l'autre, l'idéologie littéraire est intenable. La littérature est muselée, ainsi, et quand elle parle, son langage paraît incompréhensible. Cette question s'inscrit précisément dans les catégories postmodernes : la littérature devient un discours scientifique, prise en charge et portée par ce discours, la soustrayant à l'ordre général de la culture, la réduisant au statut de sous-culture.

---

[20] Qu'on me permette un exemple, souvent cité – mais on peut se demander pourquoi : Henri Raczymow dans *La mort du grand écrivain*, essai qui n'est pas sans répondre au *Sacre de l'écrivain* de Paul Bénichou, relève différents phénomènes qui indiquent que le grand écrivain, et par-delà la littérature, perd toute importance sociale. Il est drôle, par exemple, qu'un des symptômes de cette « mort » que constate Raczymow est que Tzvetan Todorov, à la radio, destitue le grand Sartre au profit de Romain Gary. L'un des motifs de cette destitution de la littérature, rapporte Raczymow – c'est une idée reçue, dit-il, sans néanmoins la contredire – est celui-ci : « Tout le malheur viendrait de ce boulet, hyper-intellectualisme, théoricisme généralisé, règne sans partage du discours "byzantin", religion du texte sans au-delà. [...] On ne goûtait de la littérature que de savants discours sur elle, et elle retrouvait curieusement une définition pré-moderne, qui la réinscrivait dans l'ordre d'une connaissance. » (1994 : 110) La littérature revenue aux *précieuses ridicules*, pourrait-on conclure de ce qu'affirme Raczymow.

L'ouvrage collectif québécois *La littérarité* offre une synthèse de ce malaise du discours littéraire. Dès l'introduction, les directeurs Louise Milot et Fernand Roy avancent que le concept de littérarité pose problème. Ce problème se repère depuis le désaveu de Todorov à tout le moins, en 1975, alors qu'il soutenait le caractère chimérique de cette quête du « propre de la littérature », peut-être même dès sa première occurrence – c'est ce qu'écrit Jean-Marie Klinkenberg, notamment (1991 : 11). Comme Eagleton et Todorov, Klinkenberg remonte aux formalistes, et comme les deux autres, ce pèlerinage lui sert de chemin de Damas : l'idéologie à la base de ce discours moderniste et bientôt structural, celle qui présidait aux travaux du Groupe μ auquel participait Klinkenberg, est dévoilée et, par le fait même, dénoncée. Pour lui, la fortune de la poétique et de son corollaire, la littérarité, aurait moins à voir avec l'intérêt des concepts qu'avec les *golden sixties*, le baby boom et sa recherche de nouveauté, tout cela trouvant dans la force d'hypostase positiviste du structuralisme un dogme à embrasser (1991 : 26). Dans cet ordre d'idées, il cloue le cercueil de la poétique, pour annoncer un chantier nouveau :

> Aucun concept discursif ne permet de distinguer littérature et mythe; aucun concept rhétorique ne permet d'individualiser le trope argotique face au trope poétique; aucun concept pragmatique ne permet d'isoler des actes illocutoires et perlocutoires proprement littéraires. La spécificité du discours littéraire à l'intérieur des classes auxquelles il appartient semble donc bien, en définitive, être de nature purement institutionnelle. Et la balle est désormais dans le camp des sociologues, lesquels l'ont déjà reprise, d'ailleurs. (1991 : 25)

Chez Eagleton et Todorov, on se contentait, dans le meilleur des cas, d'exposer des contradictions, de dénoncer des tics, des raisonnements questionnables. Les propositions des critiques se résumaient à peu de choses. Ici, dans tout le collectif même, on répète, de différentes manières, que le chantier de la littérature appartient maintenant à un autre ordre de discours. La sociologie semble être la seule, maintenant, capable de penser le « propre de la littérature », c'est-à-dire d'en dévoiler l'arbitraire, inscrit dans un imaginaire et dans une hiérarchie sociale[21]. L'article de Joseph Melançon – sans doute antagoniste à celui de

[21] Denis Saint-Jacques en fait une prémisse à sa contribution : « La littérarité [...] ne se dégage pas d'une mystérieuse immanence textuelle, elle résulte plutôt d'une valeur conférée par certains acteurs autorisés à des discours qu'ils choisissent de reconnaître. » (1991 : 61) De même, en conclusion de son article, Robert Dion écrit : « Que la littérarité constitue une connotation socioculturelle, voilà qui paraît

Klinkenberg – le souligne derechef. Il navigue des origines du terme « littérature » et de son usage jusqu'à son institutionnalisation. Cette institutionnalisation introduit le sociologue dans le domaine littéraire, dit Melançon, jusqu'à y prendre une certaine place. Il avance alors :

> S'il faut leur concéder [aux sociologues] une partie de notre patrimoine littéraire, je proposerais de leur laisser la littérature et non la littérarité [...]. Notre générosité est légendaire et nous avons déjà laissé partir de bons morceaux à la psychanalyse, à la philosophie et à l'histoire. La littérature [...] peut raisonnablement être définie comme un processus de légitimation et de valorisation qui résulte d'un travail des appareils idéologiques d'ordre scolaire, publicitaire, médiatique ou éditorialiste, plus ou moins en marge du marché. (1991 : 210)

Cette définition de la littérature réduit la littérarité à une construction sociale. Or, selon Lucie Robert :

> Il n'y a pas de littérature sans critiques, sans juges, sans jugements, sans normes. Il n'y a pas de littérature sans ces formes juridiques que sont le contrat d'édition, le droit d'auteur, le programme d'enseignement, la bibliothèque nationale, la censure. Il n'y a pas de littérature sans rapports de propriété et sans intervention de l'État, mais il n'y a pas de littérature qui soit réductible à l'un ou à l'autre. (1989 : 20)

La sociologie littéraire et la recherche des traits et contraintes de l'institution deviennent alors ce qui insuffle du sens à la littérature, bien davantage que la grande cassure structurale, séparant le littéraire du monde social par leur langage et leur principe. Il y a dans cette redéfinition de la littérature, qui passe par une récusation du concept de littérarité[22], une entreprise double, tâchant à la fois de démonter le dogme ritualiste de la littérature et de la rebrancher dans la réalité sociale. Si « les nouvelles orientations dans le champ des études littéraires ont donné naissance à tant de nouveaux concepts que plus personne ne s'y retrouve sauf les gens qui les élaborent » (Robert, 1989 : 15), c'est que même au sein des études littéraires on commence à mal se comprendre; les domaines et théories se subdivisent, la littérature devient une inquiétante mosaïque. Après la science structuraliste, donc, semble poindre une sociologie, pragmatique plus que systématique, qui cherche à *comprendre* la mécanique littéraire, ses

---

indubitable. » (1991 : 191) Il est injuste de dire que toutes les contributions vont en ce sens, mais il semble que se dégage une idée générale, antipoétique et pro-sociologie.

[22] Par souci de transparence, j'ajoute que Joseph Melançon élabore une définition de la littérarité qui s'apparente au « canon », celui qui existe pour chaque genre de l'écriture. Il y a littérarité dans la mesure où l'écrivain reproduit, selon certaines règles induites ou prescrites, des formes ouvrées à travers les siècles, soutient-il.

contrats, ses codes, ses règles. Cette recherche est, par nature, démystificatrice. Elle ne progresse qu'en dévoilant, qu'en démontant le dogme romantique : le Créateur sera sujet social, le Texte sera produit d'institution, les Canons seront organisations idéologiques de valeurs.

Il n'y a sans doute, dans un ordre logique, jamais eu de certitude quant à la définition de la littérature et de son *propre*. Toutefois, il a existé des moments où le discours pouvait prétendre à cette certitude, installé sur des principes encore imparables. L'ère du soupçon des nouvelles avant-gardes a notamment renversé une certaine conception de la littérature, canonique et lansonnienne avant tout, pour imposer un autre discours à la littérature. De même, au tournant des années 1980-1990 – Yves Baudelle parle du « séisme de 1984 » (2003 : 14), lorsque les nouveaux romanciers, soudainement, se *débauchent* vers le genre autobiographique –, une nouvelle conception de la littérature se développe, contre la science structurale. L'autonomie littéraire, alors, devient moins, dans le discours savant, une prérogative textuelle et langagière – c'était, par exemple, ce qu'entendait Lucien Dällenbach lorsqu'il utilisait ce terme – qu'une barrière sociale entre le fonctionnement institutionnel de la littérature et la marche du monde. Certes, le structuralisme et ses acquis produisent encore, jusqu'à nos jours, de puissants discours sur la littérature. Ne mentionnons que Gérard Genette et son *Fiction et diction* (1991) qui tâche de résoudre, par une définition systémique, le problème de la littérarité. Le mouvement général s'avère néanmoins tout autre. Et ce mouvement démystificateur implique plusieurs conséquences. Si l'écrivain n'est écrivain que par cooptation, processus de légitimation organisé par des sujets sociaux et des poétiques essentiellement idéologiques, comment affirmer, sans ambages, que le texte de cet écrivain constitue de la littérature? N'est-ce pas un choix de communauté, édifié sur un certain arbitraire social? Tout le corpus devient alors suspect. On ne se demande plus qu'est-ce que la littérature, alors, mais à quoi cela sert-il? Il est passionnant de constater qu'en France, un peu comme Pierre Nepveu ici dévoilait le mythe de notre littérature, on s'acharne depuis quelque temps à refaire l'histoire de la littérature occidentale, pour mieux en pointer l'inanité. Nous avons vu au chapitre précédent comment Rancière diagnostiquait la « contradiction » au cœur de la poétique : un concept, la littérarité, qui en freinait la démocratie, en restreignait la portée, érigeait des murailles. Concept autonomiste de la littérature, la littérarité rend problématique l'appartenance du discours

littéraire à la société, il en empêche et en réduit la signification extérieure à lui-même. *L'Adieu à la littérature* (2005) de William Marx ou le *Contre Saint-Proust* (2006) de Dominique Maingueneau radicalisent ce constat et ne manquent pas de désigner cette science littéraire – et son idéologie romantique, dont le langage autotélique est le principal corollaire – comme responsable de la *mort*, de la *ruine*, de la *disparition* de la littérature. De telles thèses surviennent à un moment où la définition de la littérature vit une crise, car, télescopée de la sphère linguistique à la sphère sociale, elle ne peut plus montrer que ses inaptitudes et sa marginalisation[23]. *La littérature, pour quoi faire?* (2013) se demandait Antoine Compagnon dans sa conférence inaugurale du Collège de France, question symptomatique s'il en est : elle lui permet de revenir sur les sens et pouvoirs qu'on attribuait, dans l'histoire occidentale, au discours littéraire afin de déterminer, aujourd'hui, ce qui lui reste de fonctions. Chez les formalistes et jusqu'aux structuralistes, convient Compagnon, « on ambitionnait l'impouvoir parce que la toute-puissance de la littérature restait dans le fond indubitable, et l'absence [...] devenait la forme suprême de la souveraineté » (2013 : 59). Le changement de paradigme que désigne Compagnon éclaire la situation contemporaine : la littérature peut difficilement n'être plus qu'autonomie et souveraineté, puisqu'elle a perdu ce qui, de sacré, la protégeait du spectacle du monde. Elle doit retrouver un usage, se débarrasser de la littérarité qui la ruine. Ce constat de Compagnon s'inscrit dans un vaste état du discours sur la littérature. Et c'est cet état qui influence, et auquel répondent, les œuvres littéraires représentant la littérature.

2.2. La littérature québécoise à l'heure universelle

Pour ouvrir *La conscience du désert*, Michel Biron a cette phrase qui résume bien toute une rumeur, un véritable topos des études littéraires : « Quand un critique se demande ce qu'il en est de la littérature ou de la culture aujourd'hui, que ce soit ici ou ailleurs, c'est généralement pour regarder du côté de la colonne des pertes. » (2010 : 7) De quelles pertes s'agit-il?

[23] Le « crépuscule » de la littérature se ressent assez, en France, qu'on ait jugé bon de publier un ouvrage collectif intitulé, je souligne le pluriel, *Fins de la littérature*. Alexandre Gefen, dans une analyse de ces différents discours, marque bien, d'ailleurs, qu'« un point commun aux discours catastrophistes de notre génération est peut-être de se situer majoritairement par rapport au projet flaubertien [...] d'invention d'une religion autonome et abstraite de la littérature qui viendrait se substituer au socle de croyances obsolètes de l'humanisme chrétien. » (2011 : 44) Sous ce rapport, ce que « perdrait » la littérature, ce serait un pouvoir autonome, celui même conquis par le Sacre de l'écrivain.

Inscrivant son discours dans une perspective postmoderne, Biron mentionne que c'est la rupture, ce trait moderne par excellence, qui se perd « comme si la culture contemporaine rompait avec l'idée même de rupture » (2010 : 7). En fait, concernant l'écrivain québécois, le critique convient qu'« il voudrait bien rompre, mais rompre avec quoi? Il n'y a personne autour de lui pour lui donner la réplique » (2010 : 9). Deux hypothèses de Biron se rejouent ici: d'une part, la littérature au Québec s'oppose à elle-même, il n'y a ni tradition, ni canon à attaquer, et d'autre part, à l'époque contemporaine, la littérature est marginalisée plus que jamais en regard des autres discours de la société. C'est ce que soutiennent Biron, Dumont et Nardout-Lafarge dans leur *Histoire de la littérature québécoise* lorsqu'ils traitent de cette période :

> [La littérature] est marginalisée par les médias comme la radio, le cinéma, la télévision et, plus récemment, Internet. Nombreux sont les écrivains et les philosophes qui s'en inquiètent, dénonçant la dégradation de la culture en simples « produits culturels », tous équivalents et engendrant une inévitable confusion des valeurs. (2010 [2007] : 534)

Cet « air du temps » est repris et répété par la critique des années 2000, au Québec, comme si la négativité postmoderne dont témoignaient des penseurs français trouvait ici un légitime écho. La marginalisation est affaire mondiale, comprend-on. Ainsi, Roseline Tremblay, dans *L'écrivain imaginaire*, expose cette réflexion liminaire :

> Mort de Dieu, mort de l'auteur, fin des idéologies. Qui, désormais, détient la légitimité d'un discours sur le monde? Une vision du monde peut-elle être originale ou n'est-elle qu'un vaste réseau dans lequel l'individu s'illusionne de pouvoir trouver sa place et où circulent les discours et les voix en un bourdonnement généralisé dans lequel il n'est plus possible d'affirmer une hiérarchie? Quelle attention accorde-t-on aujourd'hui à l'écrivain, créateur de discours, des représentations, de « visions du monde »? Pourquoi devient-on écrivain et quel sens ce devenir a-t-il? C'est entre autres pour répondre à ces questions que j'ai entrepris cette étude sur la représentation de l'écrivain québécois. (2004 : 28)

Comme on l'a vu en introduction, ce sont ces présupposés, nichés sur le désespoir postmoderne, qui amenaient la critique à constater que par sa représentation, « l'écrivain ne se trouve pas ainsi glorifié, mais bien pointé du doigt » (2004 : 25-26). Accusé de quelque chose, ou à tout le moins mal à l'aise dans son nouveau contexte, l'écrivain rendrait compte des tensions qui habitent la littérature dont il est, d'une certaine manière, l'un des plus fameux garants. Roseline Tremblay ne peut offrir, par contre, que des réponses limitées à ces questions. En effet, traçant le sociogramme de l'écrivain imaginaire québécois entre 1960 et 1995, elle tâche de constituer

une typologie de ces figures et de reformuler, par époque, les oppositions qui en structurent la représentation. Atomisés, ses constats sont étonnants; elle écrit notamment que

> l'écrivain [imaginaire québécois] se représente déchiré entre deux tendances aporétiques. La première provient d'une requête de la société qui veut voir l'écrivain participer au nouveau projet collectif. La seconde est attribuable à la résistance de l'écrivain en tant que membre d'une communauté intellectuelle et d'une fraternité artistique ayant tendance à considérer la dimension esthétique comme fin première (2004 : 248).

Il est difficile de ne pas lire une évidence dans cette conclusion, qu'elle reprend d'ailleurs pour la reformuler : « Le roman de l'écrivain nous convie à la rencontre de deux projets opposés, le communautarisme et l'individualisme. » (2004 : 515) Le créateur détaché de la société, tout à son projet esthétique et à sa gloire littéraire, et le créateur au service de la nation, engagé; l'écrivain porte-parole, l'écrivain-écrivain, voilà l'opposition constitutive à laquelle Roseline Tremblay s'arrête, à la fin. Par la question inaugurale qu'elle posait, pourtant, pouvait-elle arriver à une autre conclusion? Bien sûr, l'affirmer ainsi réduit pour beaucoup ses travaux, et il faut convenir que son ouvrage apporte plusieurs intuitions éclairantes. Ses observations à propos d'un corpus large dont elle rend compte, historiquement, de façon attentive permettent d'éclairer un imaginaire de la représentation de l'écrivain, notamment. Ainsi, on l'a vu, elle fait des années 1980 le moment de l'autosuffisance de l'écrivain, se confrontant moins à la société qu'à une « institution littéraire de plus en plus structurée » (2004 : 449). Cette affirmation correspond à ce que concluait Michel Biron, à propos de l'autodidacte en littérature québécoise :

> Une telle conjoncture n'a pas duré longtemps. [...] Désormais, l'écrivain fait de longues études, et souvent même des études en littérature qui lui valent un diplôme en création littéraire. C'est un écrivain de métier, non plus un autodidacte. Entre la génération qui s'impose au moment de la Révolution tranquille et celle qui émerge dans les années 1970, la rupture est saisissante. (2010 : 58)

Si l'autodidacte était pourvu d'un prestige dans les années 1960, celui-ci s'étiole, rattrapé par la spécialisation de la littérature, par conséquent par la professionnalisation de l'écrivain, tout cela sous-tendu par la rigidité et l'organisation de l'institution. Évidemment, ce

> phénomène de spécialisation peut être perçu comme une conséquence du décentrement de la littérature et de la perte d'influence de l'écrivain. Celui-ci n'aurait de véritable influence que dans un milieu plus ou moins restreint qui lui

> assurerait sa légitimité au sein de l'institution littéraire (Biron, Dumont et Nardout-Lafarge, 2010 : 591).

Spécialiste d'une sphère de discours qui laisse indifférente la société entière, le littéraire se trouve bien davantage marginal que dominant. Avec Gilles Marcotte, on peut dire que la littérature est alors faite de cette *institution et des courants d'air* : « 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. » (1989 [1981] : 23) L'institution « précède les œuvres, elle se crée dans une indépendance relative par rapport aux œuvres. C'est là un phénomène éminemment singulier, dont l'équivalent ne se retrouve si je ne me trompe, dans aucun autre pays occidental » (1989 : 17-18). Ce phénomène de spécialisation à outrance prend ses aises dans les fictions de l'écrivain, nous apprend Roseline Tremblay, car l'institution agit là, comme dans la réalité dont traite Marcotte, en manière de contrainte : contrainte à l'écrivain, à la réception, à la publication. C'est une idéologie, voire un *impératif idéologique*, qui agit en système face à une littérature jusque-là habituée à plus de liberté. La littérature devient ainsi une sous-culture scientifique, avec ses producteurs sur-éduqués, ses lecteurs-spécialistes, ses institutions sur-régentées.

Depuis Jean-Charles Falardeau et sa littérature pour littérateur jusqu'au plus récent « âge de l'institution » (2009) de Pierre Lefebvre, où à *la parole* libre du poète se substitue le cadre nécessairement aliénant de *l'institution*, la littérature québécoise semble entourée d'un entêtant discours critique *carnavalisant*. Cette organisation est suspecte. Alors que Belleau remarquait que, de façon unique, le Québec savait se soustraire aux diktats de la culture sérieuse pour fonder un véritable art carnavalesque, à l'inverse Marcotte souligne que la littérature est affaire d'institution plus que partout ailleurs. D'un côté les espoirs, de l'autre des regrets. Mais tout cela devant un même idéal : une sorte de québécitude, en résistance, un carnaval à opposer à la Grande littérature, quelque chose qui rime avec *société distincte*. Un idéal perdu. Parce que l'institution simplifie tout, normalise les pratiques, comme l'énonce François Ricard (1993), Laurent Mailhot affirme, en conclusion de son histoire littéraire :

> Ayant cessé d'occuper la « position privilégiée » qui fut la sienne, un moment, lors de la Révolution tranquille, la littérature contemporaine se partage, au

> Québec comme ailleurs, entre une « sphère restreinte » où dominent l'université et le cégep, et une industrie du divertissement appelé culturel. (1997 : 397-398)[24]

La littérature québécoise atteint alors l'heure universelle. Spécialisée pour les spécialistes du monde entier, elle est « mature » et, par là, post-nationale. « Quelque part, écrivait Pierre Nepveu, le progrès continu est effondrement permanent. » (1988 : 60) Voilà le prix qu'en a coûté la modernité à cette littérature. Un prix qui, d'ailleurs, on vient de le voir, semble avoir été la taxe imposée aux littératures partout dans le monde.

2.2.1. N'être plus maître de son temps

Aussitôt moderne, postmoderne, disait Janet M. Paterson. Le constat est injuste, puisqu'il semble bien que la littérature québécoise ait joui d'un véritable moment moderne, et c'est celui sur lequel il a fallu revenir. Repétrie par l'histoire littéraire, la littérature des années 1960-1970 serait habitée de cette modernité, où le progrès ne tuait pas l'essence, où le spécialiste ne bâillonnait pas l'écrivain, où la culture ne gommait pas toute nature. C'est ce « roman de l'écriture », cette modernité problématique et inconfortable, qu'on se rappelle maintenant, la redessinant en âge d'or caractéristique des différentes modernités. Qu'importe d'ailleurs qu'on ait voulu voir chez Aquin et Godbout des auteurs postmodernes, le postmodernisme, discursivement, vient plus tard[25]. Et suivant mes remarques, le postmodernisme vient à ce moment où le discours moderne devient morose, alors qu'il ne semble plus pouvoir exprimer que des regrets sur soi-même. Dès les années 1980, et aujourd'hui encore, dans les années 2000.

André Lamontagne permet d'édifier un pont entre ces deux traditions discursives. Pour lui, le statut de l'intertexte français dans la critique québécoise est garant de cette évolution des discours : « L'hypothèse [...] est que la modification du rapport entretenu par le roman québécois avec l'intertexte français consacre son passage du modernisme au postmodernisme. » (1994 : 164) Cette hypothèse pourrait paraître curieuse si elle n'était pas

---

[24] Il réfère à l'article de Ricard pour illustrer sa réflexion, « L'écriture libérée de la littérature » (1993). Dans cet article bien connu, Ricard prend la posture de l'éditeur pour traiter de la « spécificité » de la littérature québécoise. Celle-ci s'en est allée, marque-t-il.

[25] Marie Vautier note d'ailleurs avec beaucoup de pertinence que « l'étiquette "postmoderne" fut d'abord imposée de l'extérieur au discours critique québécois, par ceux et celles qui travaillent dans la sphère d'influence de la critique anglo-canadienne-américaine » (1994 : 44). Cela en change nécessairement la portée.

consciente de ses propres limites. Le statut de l'intertexte, note le critique, constituerait plutôt un symptôme d'autre chose :

> Pour André Belleau, le recours à l'intertexte français, dans le roman québécois des années quarante et cinquante, s'expliquait à la lumière du « conflit des codes », alors que l'intertextualité qui traverse la production plus récente est unanimement interprétée en fonction de la poétique postmoderne. Entre ces deux configurations, entre les deux thèses qui les postulent, aucune corrélation n'a été suggérée. Et pourtant, la façon dont l'intertexte français informe le roman québécois contemporain éclaire certaines questions qui sont au cœur du discours théorique actuel. (1994 : 162-163)

Contrairement à ce que Belleau établissait, la lecture devient un « performant diégétique » (1994 : 164) dans le roman des années 1980-1990, chez Monique LaRue ou Jacques Poulin, notamment. Les personnages lisent, et la mise à distance de la culture ne participe plus de la problématique représentationnelle de la littérature. Cela s'inscrit dans la conclusion de Lamontagne : la problématique identitaire se déplace, et par la nouvelle position de l'intertexte français, le « conflit de codes » se redéfinit. Le code québécois, dit-il, n'est plus le code privilégié de l'authenticité et le code français, celui de la culture. La nature et la culture ne trouvent plus à s'opposer de la même manière :

> À l'ère postmoderne, le sort de l'intertexte français est d'être démystifié au même titre que tout autre discours hégémonique – destin auquel résiste encore le texte national québécois – et d'être désormais perçu comme un rayon parmi d'autres de cette Bibliothèque où toutes les littératures partagent la même valeur de vérité. (1994 : 174-175)

Aux anciennes hiérarchies qui opposaient le code littéraire français au code socioculturel québécois répond une littérature décomplexée, confiante en ses propres capacités et connectée maintenant à une intertextualité décentrée, où le pôle américain et le pôle européen bercent indifféremment le symbole culturel. L'évolution au sein du discours théorique qu'on peut déduire de l'observation de Lamontagne est à trouver moins dans le statut de l'intertexte français que dans le statut de la littérature elle-même. C'est sa portée identitaire et hiérarchique qui se trouve ici relativisée, car *pleine*, elle ne réfère plus à ses représentations sociales – la littérature française, la littérature américaine –, mais à elle-même, la littérature. Elle devient un marqueur du discours qui la porte, rejouant l'autonomie de la mise en abyme. Comme le conclut Robert Dion dans sa contribution à *La littérarité*, on peut dire que « la littérarité d'un texte littéraire ne tient peut-être à rien d'autre, en définitive, qu'à sa volonté d'appartenir à la

littérature » (1991 : 191). Il traite alors d'*Agonie* de Jacques Brault, roman métaréflexif où la représentation du littéraire devient le garant du statut textuel; de cet exemple, il en tire la conclusion que je viens de citer, mais aussi bien, sans doute, les premiers constats qui justifieront son *Moment critique de la fiction*.

Cet essai revêt un caractère pour le moins exceptionnel dans le paysage théorique québécois. S'intéressant « à la littérature de fiction en ce qu'elle représente un point de vue sur la littérature, à la littérature en tant que foyer d'interprétation du corpus littéraire » (2009 [1997] : 12), Dion note, comme d'autres avant lui, qu'à la fin des années 1970, la littérature québécoise est « désormais moins directement asservi[e] à la quête de l'identité nationale et sollicité[e] par les questions de l'identité personnelle, de l'écriture plurielle et pluraliste, du recyclage, ludique ou non, de la tradition littéraire québécoise et internationale » (2009 : 18). De là, Dion propose, après le « roman de l'écriture » de Belleau, le « roman du critique », « évolution qui serait analogue à celle qui, depuis les années 1950, nous a fait passer du strict intérêt pour l'histoire (au sens de diégèse) à celui pour le discours, puis pour le métadiscours » (Dion, 2009 : 135-136). C'est véritablement la théorie inscrite au cœur des fictions qu'étudie Dion, et loin d'y voir là quelque crépuscule de la littérature, il postule que la littérature atteint alors sa pleine autorité :

> Car, pour qu'un tel recours soit possible, il faut minimalement que la pertinence sociale, culturelle et sapientielle de la littérature soit reconnue. Il faut que le texte littéraire ait acquis un certain statut, qu'il soit devenu un discours recevable non seulement dans la sphère culturelle, mais dans l'ensemble de la société. (2009 : 188)

Cette démarche va à contrecourant de plusieurs observations que j'ai présentées jusqu'ici : alors qu'on voyait le repli de la littérature comme une véritable atrophie, et, à terme, l'annonce d'une disparition de son concept, Dion y interprète une confiance, une *pertinence sociale* même, qui en justifie la formation en spécialité. Elle peut parler d'elle-même, la littérature québécoise, puisqu'elle existe. *A fortiori*, on constate également que la littérature est encore une fois conçue en bloc, comme le remarquait Lamontagne à propos de l'analyse postmoderniste du corpus québécois. Que le discours sur la littérature soit un discours sur la littérature américaine (le *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu; *Provincetown Playhouse* de Normand Chaurette; *Copie conforme* de Monique Larue) italienne (*Agonie* de Jacques Brault) ou autrichienne (*Le Mal de Vienne* de Rober Racine) paraît ici indifférent. L'identité

sociale du code, pour ainsi dire, importe moins que le code lui-même, qui est purement littéraire. Que Marcotte, Nepveu, Biron, Tremblay, sur différents tons, conviennent de pertes dans la littérature québécoise sur les mêmes motifs que Robert Dion conçoit des gains, peut paraître étonnant. Cela est plutôt symptomatique d'un rapport particulier entretenu à la postmodernité. Parlant après Belleau, qui n'avait de cesse de montrer l'inconfort de la culture au sein du discours sur la littérature, au Québec, et par conséquent, l'inconfortable modernité de cette littérature, Dion a bel et bien un motif de fêter une représentation moins complexée, plus ouvertement intellectuelle et consciente de son appartenance discursive. C'est la volonté d'appartenir à la littérature qui définit une production littéraire québécoise après les années 1970. Moins au Québec, à la nation, à une société, me permettrai-je d'ajouter, et de plus en plus à la littérature elle-même.

Mais la colonne des pertes reste davantage représentée que celle des gains dans ce rapport au postmoderne, et dans les années 2000 derechef. Roseline Tremblay se lance à la recherche des causes d'une « représentation apparemment douloureuse de l'écrivain québécois » (2011 : 495); Patrick Tillard – rebondissant surtout sur les thèses de William Marx – écrit sur les bartlebys, ces « écrivains négatifs », représentés et réels, qui, par leur refus et leur constante disparition, « accusent implicitement la littérature de ne plus être le matériau essentiel pour exprimer le monde » (2011 : 164); Martine-Emmanuelle Lapointe, se penchant sur des romans de la représentation de l'écrivain, conclut qu'en somme les romans de son corpus – œuvres de Gilles Archambault, de Monique LaRue et de Francine Noël – « pourraient bien être qualifiés de romans de l'après. Les trois écrivains fictifs y cultivent la distance critique, contemplent le spectacle de la société sans y participer directement » (2012 : 69). Ce sont là les principales idées qu'on retrouve autour de la littérature et de sa représentation : un regret, une défaite. Bien sûr, on peut penser que ces pertes ne sont pas les mêmes que celles conceptualisées par la critique française et après Marie Vautier, convenir de ceci :

> Le discours politisé sur l'Histoire dans les œuvres des cultures postcoloniales se différencie ainsi des discours postmodernes philosophiques ou littéraires provenant de la sphère d'influence euro-américaine, dont la tendance est plutôt d'interpréter la révision du métarécit historique comme une perte, une fin, une crise. (1994 : 47)

Vautier défend l'idée que le Québec, en tant que société postcoloniale, ne peut vivre la réalité postmoderne comme les cultures dominantes. « On n'a jamais cru au pouvoir totalisant des métarécits dans les cultures colonisées et postcoloniales » (1994 : 48), écrit-elle, et en ce sens le sentiment de perte ne peut être le même : « Ainsi, le postcolonialisme accepte de prime abord de travailler à partir de fondements instables, tandis que le postmoderne euro-américain est en réaction contre cet ancien (?) pouvoir des métarécits. » (1994 : 48) Mais de ces constats, je suis tenté de tirer un apprentissage inverse. L'absence de différence entre le récit de la littérature française – pour ne choisir que cet exemple de comparaison – et celui de la littérature québécoise actuelle fascine. Toutes deux s'inscrivent dans un même univers discursif du regret, de la crise, en regard de la modernité perdue. Et cette ressemblance s'explique précisément parce qu'il s'agit de deux mêmes cultures : les sous-cultures spécialisées appelées *études littéraires* ne trouvent plus à se différencier d'une culture nationale à l'autre. À telle enseigne, en fait, que l'institution, ce grand vecteur de normalisation de la littérature, ne constitue plus la grande prison, celle du Critique, de l'Éditeur, des Prix convenus et attendus; ce sont là les barreaux du roman du code que décrivait déjà un peu André Belleau. Plutôt, seule la Théorie, cette connaissance universitaire, oppose quelque contrainte. Théorie structurale et formelle ou sociologique et pragmatique, qu'importe, finalement. Ne reste que cet état : les littératures ne sont plus que des « objets de savoir » de la littérature, pour les littérateurs.

Cette situation, en apparence internationale, trouve souvent à s'exprimer au sein d'analyses de la figuration de la littérature. Par cette figuration, en effet, se ressentent plus que jamais la valeur et la prison de l'autonomie littéraire, avec ses exégètes, critiques, réductions universitaires. Il s'agit d'une observation qu'on retrouve notamment chez Charline Pluvinet : *Fictions en quête d'auteur* (2012) retrace, grâce à une typologie, la représentation de l'écrivain dans la littérature occidentale. Volontiers comparatiste, l'ouvrage fait peu de cas des différences nationales, inscrivant sa recherche au sein d'une « littérature monde ». Ses observations de départ reprennent le ton de *la perte* :

> La situation de l'auteur contemporain s'est en effet inversée [en regard du Moyen Âge]. Son existence est reconnue dans la société; cependant, les contradictions qu'il y affronte le conduisent à retourner dans la fiction non pour y disparaître mais pour redéfinir les conditions d'un maintien de l'auteur dans le champ littéraire. (2012 : 12)

Le roman qui représente l'auteur, soutient Pluvinet, sert, le plus souvent, à renégocier l'autorité perdue de l'écrivain. Cette autorité est perdue à divers égards : dans la société, l'écrivain n'occupe plus exactement une place dominante, dans son œuvre, l'intention de l'auteur paraît complètement éludée depuis la « mort de l'auteur » barthésienne; dans la littérature, ajouterais-je par homologie, l'auteur paraît remplacé par l'universitaire. La perspective de Pluvinet est plutôt foucaldienne, et s'inspire d'une certaine sociopragmatique – les travaux de Bernard Lahire et Jérôme Meizoz sont souvent appelés à la rescousse. Reprenant les présupposés de Foucault quant à la « fonction-auteur », elle ne manque pas de téléporter dans l'œuvre le propre de cette fonction :

> Être auteur signifie être fondateur d'une œuvre, la notion d'auteur se définit nécessairement par rapport à l'existence d'un écrit qui lui confère son autorité. Une relation interdépendante unit œuvre et auteur : l'œuvre achevée consacre celui qui l'a composée comme auteur. Par conséquent, si l'œuvre fait défaut – qu'elle soit inexistante, inachevée ou qu'elle ait disparue – ce statut est alors mis en suspens et le terme se vide de son sens. (2012 : 173)

Cette conception teintera évidemment ses conclusions; alors qu'elle observera une notable disparition de l'écrivain au sein des fictions le représentant – « il perd son nom et sa réputation, il n'écrit plus ou presque plus et il tend à disparaître de l'univers fictionnel » (2012 : 239) –, elle postulera que cela a à voir avec la légitimité même de la parole littéraire et de l'autorité de l'auteur. Elle observera une crise d'autorité :

> Or la particularité de cette crise d'autorité mise en scène dans la fiction est qu'elle n'est jamais figée. Dans chaque récit, l'auteur trouve une figure de contrepoint pour tenter de remédier à cette autorité fuyante [...]. Dès lors s'échafaudent, dans ce système de relations complexes, des transferts de responsabilité, des échanges et des substitutions – de statut, de nom de livre – qui mettent en circulation l'autorité dans l'espoir qu'elle retrouve une position assurée. Grâce à cette mobilité, une forme d'autorité de l'auteur finit bien par être préservée dans le récit, presque en dernier recours et de façon précaire. (2012 : 277)

De façon précaire, par la fiction, se redéfinit l'autorité de l'auteur; c'était aussi bien l'observation qu'exprimait Marilyn Randall dans « La disparition élocutoire du romancier », au Québec, ou celles, à divers moments, de Roseline Tremblay dans *L'écrivain imaginaire*. Le Québec s'inscrit dans un contexte semblable, peut-on constater en rapprochant ces études. Il est intéressant de noter, par ailleurs, que Frances Fortier souligne cette « crise d'autorité », en la repliant sur son aspect strictement narratif, écrivant :

> Là où la critique française déplore la désacralisation de l'écrivain et de la littérature et y voit expressément une crise de l'autorité, le discours critique québécois pense autrement le rapport à la tradition et voit dans les décentrements de la littérature québécoise actuelle le signe non pas d'un refus mais d'une ouverture à d'autres modèles, en dehors des contraintes de l'institution. (2010 : 97)

Cette distinction est pour le moins étonnante, chez Fortier, et elle la creuse davantage dans son article, allant jusqu'à postuler l'existence de deux phénomènes séparés :

> D'un côté, une littérature française qui, après la déconstruction du narratif de l'ère du soupçon, réinvente le protocole de la transmission narrative en reprenant dans sa forme même la crise de l'autorité; de l'autre, une littérature québécoise postmoderne, libre de toute attache idéologique ou institutionnelle, qui n'a pas à se libérer du joug de la tradition théorique ou critique. Va-t-elle assumer une autorité ou la réinvestir autrement? (2010 : 98)

Entre le poids d'une tradition en perdition et la liberté d'une pratique sans attache, la distance entre les deux cultures paraît presque parodique. Ce n'est qu'au terme de son étude que la critique pourra avouer qu'il y avait là préjugé :

> Davantage qu'un clivage national, qui départagerait une littérature française gavée de modèles rejetés ou contestés d'une littérature québécoise portée à une inventivité non normalisée, je vois dans ce déplacement de l'autorité, de l'auteur et de ses avatars vers une érudition décomplexée un phénomène transculturel, qui, en tout scepticisme revendiqué, traduit les incertitudes de la mise en récit. (2010 : 210)

« Le procès narratif contemporain, ajoutera-t-elle, récuse ostensiblement tout ascendant sur la signification, inscrivant l'instabilité du sens à même la fiction. » (Fortier, 2010 : 210) Comme Pluvinet, mais sur une base narrative plutôt que figurative, Frances Fortier pense cette crise – la postmoderntié est cette crise – dans un ordre supranational, où la discursivité littéraire seule est prise à partie. Le Québec ne se trouve pas davantage que les autres cultures marqué par une tradition, une histoire, des tensions, ou si oui, ces marques ont peu à voir avec la crise vécue à l'ère contemporaine. Cette crise vient d'ailleurs. Cette crise a même un nom; celui-ci peine à recouvrir un concept clair. Cette crise, appelons-la *littérature*.

2.3. Une littérature critique ou une critique de la littérature?

Les années 2000 vinrent en littérature au Québec avec leur lot d'enjeux périmés, de tensions résolues d'avance, avec des œuvres qui posaient des questions dont on ne veut déjà

plus chercher la réponse. Plusieurs fictions, il y va de mon hypothèse, escomptèrent avancer sur le terrain de la littérature d'une façon singulière : en donnant à l'image de cette littérature un caractère total et obsédant, qui n'avait certes de total et d'obsédant que le contraste offert avec une production antérieure, mais aussi bien, avec le peu de place qu'elles laissaient aux *autres*. Comme l'écrivait Belleau dans son *Romancier fictif*, le problème tient à ce que « la culture, peu importe sa position d'ailleurs variable [...] se trouve constamment opposée à quelque chose » (1999 : 205). La culture aujourd'hui, topos postmoderne oblige, ne saurait plus s'opposer, elle devient le lieu même de la nature, le lieu de son expression, de sa conceptualisation. Au personnage d'écrivain – de critique, d'universitaire, de lecteur – ne peuvent répliquer que les pairs. Les *autres* ne deviennent porteurs que de l'absence : face à l'écrivain, celui qui n'entend rien à l'écriture, face au lecteur, celui qui ne lit pas, face à l'universitaire, celui qui n'y comprend pas un mot. Il faut voir ce que cette opposition a de neuve. Ce n'est plus la culture qui se trouve constamment opposée à quelque chose, nous avons plutôt droit à une culture mise en relation avec d'autres cultures, dont les pratiques et savoirs divergent sans qu'ils ne les contestent. Et cette culture, le plus souvent conflictuelle – mais on ne fait pas de romans sans conflits! – est la littérature. Le savoir spécifique, universitaire, institutionnalisé, théorique, canonique, devient le lieu même d'un discours, d'une appartenance comme l'écrivait Robert Dion. Depuis un objet qui semble uni et total, pourtant, il est permis de voir se profiler des fractures diverses : ce champ littéraire, ces communautés interprétatives légitimes, ces producteurs consacrés ne peuvent que ressentir les limites d'un pouvoir symbolique – certes discursivement plein – au sein d'une société d'économie, d'échanges pragmatiques, de savoirs utiles. C'est de cette hypothèse que je pars, et le récit critique que j'ai tracé jusqu'ici permet de mieux en comprendre la portée.

Le fantasme du carnaval, d'un moment où la littérature pouvait se nier elle-même pour se nouer à la nature québécoise, est sans doute beaucoup, aujourd'hui, le fantasme d'une modernité perdue. La postmodernité comme point de vue pose, en effet, la culture dans une impossible dialectique, et la littérature peine à trouver une place. La naturalisation de la culture engage cette conséquence, il est vrai. Redéployer les ordres de discours selon de nouveaux ensembles, dépourvus maintenant de réelle hiérarchie, abolir l'idéal d'une culture humaniste, contester les définitions conceptuelles au nom d'une constante démystification des

connaissances, voilà un mouvement qu'on observe dans les années 2000. Ne reste, à terme, qu'une sous-culture scientifique de la littérature, une sous-culture elle-même en crise – crise de sujet, crise de concepts. On répétait souvent, au début des années 1990, le mot d'André Belleau utilisé pour désigner les études littéraires aux prises avec les métamorphoses structuralistes et poststructuralistes. Il parlait de *littératurologie*, le chercheur n'étant plus alors qu'un *littératurologue*. Ce terme montre bien l'ambivalence d'une pratique aux prises avec ses propres fondements. Avec ironie, c'est vrai, cela désigne l'aporie de cette recherche qui ne veut éclairer *que la littérature* plutôt que d'en faire un objet de savoir. Être littératurologue, en ce sens, consiste à être agacé par cette tâche tout en étant définie par celle-ci; il y a là une sorte d'amusant paradoxe. C'est ce paradoxe du chercheur que j'ai voulu montrer, tout en pointant ici et là comment ceux-ci peuvent trouver à s'actualiser dans les œuvres elles-mêmes. Le littérateur représenté, jouant son appartenance à la littérature, ne peut faire autrement que de s'agacer aussi de cette nécessaire appartenance. Cette homologie me paraît tenable. Il est évident, cela dit, que passant du savoir à la pratique, les réalités se modifieront, les schèmes ne pourront strictement être les mêmes; autrement, pourquoi passer de la théorie à la pratique? Il s'agit d'ailleurs d'une question d'ordre littéraire. À quoi bon faire de la littérature si ce n'est que pour elle-même?

CHAPITRE 3
À LA PORTE DE L'HISTOIRE
MÉTAPHORES DE LA PERTE, PARATAXES DE LA LETTRE

> Vous ne me paraissez pas fort en Histoire. Il y a deux Histoires : l'Histoire officielle, menteuse qu'on enseigne, l'Histoire *ad usum delphini*; puis l'Histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une Histoire honteuse.
>
> Honoré de Balzac
> *Illusions perdues*

Illusions perdues raconte très précisément que les succès et les insuccès de la littérature doivent quelque chose à l'Histoire honteuse, et rien du tout à l'Histoire officielle. Si on y parle tant du livre, de l'objet littéraire, c'est parce que la littérature s'y trouve avilie, « désormais conduite non par les idées, mais par les entrepreneurs et les spéculateurs » (Brissette et Lacroix, 2011 : § 12-13). Dans l'esprit de la distinction d'André Belleau entre le « roman de la parole », fait d'idéal littéraire mais dépourvu de sa réalité institutionnelle et matérielle, et le « roman du code » qui n'est que luttes de capitaux – autant symboliques que financiers –, le roman de la socialité littéraire du XIX[e] siècle démasque et rudoie ce roman idéal pour montrer que la littérature ne se fait pas sans se salir les mains. L'Histoire honteuse est celle qui cause et qui crée, l'autre constitue une sorte de récit conventionné, hiérarchie du mot, idéologie des causalités, discours encratique, pour utiliser le néologisme de Roland Barthes (1984 : 128).

Il ne fait pas de doute qu'une conception « idéaliste » de la littérature, détachée du livre comme objet pragmatique, résonne fortement avec *la* culture dans son acception universalisante et artificielle, faite d'une *norme* plutôt que d'un *appareil*. Inversement pour la littérature du code, enfoncée dans le contexte : s'inscrivant dans une société vécue, dans une pragmatique des échanges sociaux, elle appelle la nature, par son particularisme, son authenticité, tout inscrite dans les rouages bien tangibles d'un appareil. Le *Prix David* de Charles Hamel (1958) auquel André Belleau consacre quelques pages du *Romancier fictif* paraît symptomatique de cette opposition. « Ce roman du code par excellence, écrit Belleau, tout entier voué à la vie littéraire, signale en fait combien la littérature, pure essence, idéal

presque inaccessible, est avilie par l'institution; il faut repousser, faire taire les signes de sa dépendance envers la culture et la vie sociale. » (1999 : 110) En fait, par son récit « ingénument réactionnaire », *Prix David* souligne, au-delà du conflit nature-culture, la domination cruelle du pragmatique sur l'idéaliste : Gérald Forestier, neveu d'un riche épicier, rêve d'une vie indolente et sans restriction, aussi espère-t-il hériter de la fortune familiale. Mais l'oncle riche se pique d'un désir de capital symbolique; comme un quartier de noblesse que Lucien Chardon veut arracher à force de dandysme pour devenir de Rubempré, l'oncle veut que son nom gagne en aristocratie, et il choisit pour ce faire la littérature. Pour que Gérald devienne son héritier, l'oncle exige de lui qu'il décroche la plus haute distinction littéraire du Québec, à savoir le prix David. Les référents dans ce roman s'avèrent lourdement soulignés; les *Forestier* veulent conquérir la culture, ils sont épiciers, renvoyant sans trop de fard à la « société d'épiciers » d'Octave Crémazie[1], l'éditeur qui assistera Gérald dans son forfait, lui apprenant à piller les vers de divers poètes, se nomme *Vidal-Caisse* – dans ce registre où la littérature ne semble plus être qu'un marché, qu'une spéculation financière et symbolique, ce nom annonce déjà le braquage dont se rendent coupables ces maîtres de l'appareil, *vide la caisse*, exigent-ils. Et devant eux, non moins caricaturales, se tiennent de jeunes filles innocentes, en pâmoison dans les salons devant les talents des écrivains, à commencer par ceux du beau Forestier. La naïveté de ces jeunes filles – et il n'est évidemment pas anodin idéologiquement que la pensée mythique s'accroche ici à l'ingénue demoiselle, comme elle semblait organiser, selon la critique de Belleau, la représentation de la littérature dans un roman comme *Rue Deschambault*[2] – ne souligne que la faillite nécessaire de cet idéal, mis à l'égal d'une féérie, de l'amour véritable, des émotions belles et pures, etc.

L'histoire, entre structure honteuse et structure officielle, constituera le fil de ce chapitre. Il faudra déterminer, dans son organisation du temps long, si elle contextualise ou si elle idéalise; de même, si la littérature entretient avec elle un rapport *naturel* – de mémoire, de filiation, d'héritage – ou un rapport *culturel* – de didactisme, d'inculcation, etc. Mais

[1] « J'appelle épicier tout homme qui n'a d'autre savoir que celui qui lui est nécessaire pour gagner sa vie, car pour lui la science est un outil, rien de plus » (2006 [1866] : 139), écrit Crémazie à Henri-Raymond Casgrain, soulignant bien ce que cette étiquette a de pragmatique, bassement ambitieuse, lourdement dépourvue d'idéalisme…

[2] Un parfum de *Femmes savantes* se dégage de cette organisation; il faudra voir, et Catherine Mavrikakis nous aidera à penser cette question, ce que la littérature contemporaine offre de contrepoids à cette situation de domination.

qu'importe en définitive, puisqu'il s'agira de partir de l'hypothèse selon laquelle l'histoire est perdue, ou du moins vécue en tant que perte. Ce sont les conditions de cette perte qui intéresseront ce chapitre et les modalités du renouement que j'analyserai.

3.1. L'Histoire comme perte

Il faut néanmoins définir ce qu'on entendra par « histoire ». Dans sa philosophie vitaliste de l'histoire – inspirée des travaux d'Henri Bergson – Georg Simmel propose une définition productive:

> L'histoire est une forme que donne l'esprit à l'événement et à ses contenus. Mais elle n'est précisément qu'une forme parmi d'autres qui façonnent la même matière. Nous pouvons penser cette matière dans l'intemporalité de son seul contenu logique, elle peut prendre la forme de l'art, elle peut, toujours en demeurant la même, entrer dans une vie et prendre la forme de l'expérience vécue. (2004 [1918] : 93)

Simmel installe en fait, dans cette réévaluation de sa *Philosophie de l'Histoire*, une opposition entre d'un côté « la vie », le « vécu » et de l'autre l'histoire. Pour lui, le premier trait qui fonde la « forme de l'histoire » tient à ce qu'elle « décompose les événements continus de la réalité vécue en séries distinctes subordonnées chacune à un concept objectif » (94). Opposées à cette définition, les « parties de notre vie intérieure » s'organisent en une

> direction dynamique et non une juxtaposition purement associative qui raccorde l'élément postérieur à l'élément antérieur. Ce courant présente une mystérieuse continuité qui pour ainsi dire ne se laisse pas perturber par les intervalles que le cours total de la vie peut intercaler entre ses vagues. Le processus psychique réalise sa continuité purement organique, vitale, dans l'entrelacement singulier de séries dont les éléments, du point de vue du déroulement chronologique, sont tout à fait éloignés les uns des autres (99-100).

Cette rigueur de l'histoire – toute contenue dans le « concept objectif » auquel la réalité vécue est *subordonnée* – apparaît dans son contraste avec la vie vécue, *mystérieuse*, *purement organique*, *vitale*. Pour Simmel, les deux régimes ne sont pas capables des mêmes représentations :

> L'histoire isole précisément la série singulière, elle refoule la totalité de la vie dans laquelle chacune d'elles est impliquée, elle crée en quelque sorte la fiction d'une vie dont les contenus seraient alignés sur le fil d'un seul concept, tandis que la vie réelle résulte justement des innombrables interruptions des séries, qui entraînent d'incessants retours et anticipations. (103)

L'histoire s'avère alors castrante, génératrice de tabous – elle refoule –, et la vie, tout au contraire, s'avère multiplicatrice, plurielle. Toutefois, précise Simmel, bien que « subordonnées à des concepts objectifs », les séries intégrées à l'histoire « restent des produits de la vie, des témoignages du vécu, ils n'ont pas coupé le cordon ombilical qui les relie à la circulation organique et psychique, comme c'est le cas pour la science objective et systématique » (105).

J'aimerais relever ce qui dans cette opposition définitionnelle entre l'histoire et le vécu présente une pertinence pour ma démonstration. Je retiens trois éléments. D'abord, la connotation en place au sein des concepts; la liberté des associations s'adjoint à la multiplication des associations dans le vécu, alors que la subordination et l'isolement marquent l'histoire. *A priori*, un concept contraint l'autre. Ensuite, il faut relever d'un point de vue métacritique la distinction elle-même; qu'il y ait la vie d'une part et l'histoire d'autre part témoigne de la perte même du concept d'histoire dans sa vocation totalisante. Pour le dire avec Hannah Arendt, la philosophie du XIX^{e} siècle présente en Kierkegaard, en Marx et en Nietzsche – ce dernier inspire principalement la philosophie de Simmel – des « guides d'un passé qui a perdu son autorité » ([1972] 1989 : 42). La tradition, précise-t-elle, apparaît alors dans le monde des idées comme artificielle et désincarnée; cette tradition prend bien les atours de l'histoire comme la conçoit en partie Simmel. Arendt souligne alors chez les philosophes l'organisation d'oppositions homologues à celle que je viens de développer :

> Contre les prétendues abstractions de la philosophie et son concept de l'homme comme *animal rational*, Kierkegaard veut promouvoir les hommes concrets, ceux qui souffrent; Marx confirme que l'humanité de l'homme consiste en sa force productive et active qu'il appelle, dans son aspect le plus élémentaire, force de travail; et Nietzsche insiste sur la productivité de la vie. (1989 : 51)

La perte de la tradition comme vecteur organisationnel « naturel » laisse place à une nature multiple, concrète, vivante, au moment même où en littérature on délaisse la « culture civilisationnelle » pour donner à entendre la multiplicité des voix de la nature. Enfin, dernière remarque sur l'opposition vie-histoire de Simmel : le philosophe, grâce à tout un lexique biologique – cordon ombilical, organique, vital; il parlera de « cellules reproductrices » et d'hérédité (106) –, fait du corps, plutôt que du vécu, la plus petite cellule en regard de laquelle mesurer l'histoire. « L'incarnation » contre « l'abstraction » se lisent de manière implicite.

L'évidence d'une opposition structurelle entre la culture comme histoire et la nature comme vécu paraît alors, peut-être, contreproductive. Il faut voir que l'histoire, au-delà d'une question codique ou de classe, organise une appartenance à une continuité collective et, par-delà, à une communauté dans le temps. Gilles Marcotte répond par exemple à André Brochu qui commente le sens de l'Histoire : « Quand je diagnostique un refus de l'histoire dans notre roman et notre société, je ne parle pas de l'histoire comme succession de faits, comme action, mais de la forme idéologique qu'a prise l'histoire en Occident, il y a environ deux siècles. » (Brochu et Marcotte, 1980 : 29) L'histoire, ici, est le fil entre les expériences collectives que la littérature renonce à tracer. Pour Marcotte, en effet, le roman des années 1960 qu'il commente se détourne de la *Comédie humaine*, de la « forme classique, conquérante, du roman occidental » (1976 : 16). Devant ce rejet d'une forme, le « roman classique », et la « vision historienne qu'il sous-tend » (1976 : 177), le critique conçoit un nouveau rapport au monde qui dépasse la question stricte d'une représentation de la nature détachée des rigueurs de la culture. Ces romans, conclut en effet Marcotte, « ne disent pas que le désir déçu d'une histoire cohérente, continue. Ils disent autre chose, une autre façon de concevoir et d'organiser la succession des événements » (1976 : 180). Tourné vers « l'intemporel », « l'éternel », ces œuvres pensent le temps dans l'espace, faisant des romanciers des *cartographes* (1976 : 183). Évidemment, un tel constat peut être mis à côté des analyses d'André Belleau sur *Poussière sur la ville*, où l'espace « naturel » québécois entre en conflit avec le récit « culturel » français, sauf que Marcotte aboutit à un autre constat : le temps, comme téléologie collective, n'est soudainement plus pensable. Une organisation propre à la Révolution tranquille, comme rupture plus ou moins radicale – *notre maître n'est plus le passé*, pour détourner le titre de l'essai de Lionel Groulx –, se discerne de cette lecture. Marcotte spécifiera dans son dialogue avec André Brochu que le roman

> transforme les règles du jeu; il change les lois du récit, c'est-à-dire la façon dont nous nous racontons le monde à nous-mêmes, en littérature ou ailleurs. Ou, si vous préférez, il prend acte d'un tel changement, ou encore, plus précisément : il le met en acte dans le microcosme romanesque. C'est le changement de forme, ici, qui est le changement de fond. Racontant autrement, le roman raconte autre chose (Brochu et Marcotte, 1980 : 26).

Ces nouvelles règles font en sorte que le roman transforme la manière d'organiser les événements en histoire, pour reprendre une formule de Simmel. Ainsi la distinction entre

histoire et vie devient pertinente : la vie se propose, dans les romans qu'analyse Marcotte, telle que plongée dans une sorte d'éternité, un discontinu qui efface le social et sa causalité pour donner forme soudain à l'individu, au sujet – Hervé Jodoin dans *Le libraire* semble appartenir à la fois au XIX^e^ siècle et au XX^e^ siècle[3]; les personnages de Ducharme sont tournés vers le mot et contre la syntaxe, vers le précaire technologique et contre la tradition de la littérature. L'histoire en regard de ce présentisme appartient vraiment, chez Marcotte, à une catégorie idéologique, régence du temps long, vigile d'une appartenance sociale; voilà cette histoire mise à la porte.

Cette perte de l'histoire fédère deux régimes de conséquences – moderne et postmoderne. Je voudrais développer chacun d'eux pour expliciter la situation de la littérature, depuis.

L'histoire, d'abord, aurait subi une perte fondamentale au XIX^e^ siècle, quand la tradition n'a plus été capable d'organiser le temps.

> L'éternité et la tradition comme fondements ontologiques des êtres et des choses, écrit Jean-François Hamel, protégeaient la conscience historique d'une distension radicale entre passé, présent et avenir. Cette cohésion entre les champs d'expérience et les horizons d'attente correspondait dans les régimes chrétien et ancien d'historicité à une structure temporelle relativement statique qui conférait une répétitivité potentielle et une exemplarité matricielle aux événements du passé. (2006 : 30)

Ce rapport à la tradition, rapport à une totalité organisatrice, se brise avec la modernité; Hamel parle d'une « disjonction de la triple temporalité de l'histoire [passé, présent, futur], [qui] provoque l'affaiblissement des plus anciens dispositifs d'identification narrative de la communauté » (2006 : 39). Ce qui faisait tenir ensemble les causalités humaines n'est plus. Il faut trouver de nouveaux moyens d'attacher le temps à un régime causal :

> Le régime moderne d'historicité constitue sans doute l'un des facteurs déterminants de la modernité littéraire, c'est-à-dire du mode d'écriture et de fabulation qui structure la littérature depuis l'effondrement du système des belles-lettres. [...] Avec l'érosion de la doctrine de l'*historia magistra vitae*, selon

[3] Cette remarque se retrouve chez André Belleau, qui, dans une note en bas de page de son *Romancier fictif* se demande : « Comment attacher une signification référentielle, en 1960, à cette histoire de livre de Voltaire défendu alors que le livre de poche, depuis la fin des années quarante, répandait dans tout le Québec les ouvrages à l'index de Gide et de Sartre ? En fait, du strict point de vue du contenu narratif, *Le Libraire* relate une histoire du dix-neuvième siècle. » (1999 : 189)

> laquelle le passé constituait un réservoir d'exemples qui permettaient d'éclairer le présent, les formes traditionnelles de médiation de l'expérience entrent en crise. Devant une tradition rompue, qui devient dès lors objet de désir pour plusieurs, les écrivains et les philosophes travailleront à inventer des formes narratives qui interrogent à de nouveaux frais l'inscription de la communauté dans la continuité d'un récit partagé. (2006 : 39)

Dans son ouvrage *Revenances de l'histoire*, Jean-François Hamel montre le déploiement de stratégies littéraires et philosophiques pour renouer avec une causalité, la repenser, tout cela sur fond d'une certaine foi envers un pouvoir de l'art sur la vie des communautés. Ce régime de conséquences moderne suppose donc que la littérature dans sa rupture avec l'histoire témoigne, plus précisément, d'une recherche de nouvelles causalités. Il faut trouver une manière de renouer la communauté à un temps organique; si l'Ancien Régime permet au noble de penser sa vie dans le temps long de sa famille, comme le paysan dans le temps long de sa terre, la rupture moderne soustrait ce repère et appelle de nouvelles avenues. On peut dire ainsi que le vécu et l'histoire partageaient une même forme, et c'est la disjonction de cette union qu'opère la modernité; du mythique de l'appartenance de l'humain à l'histoire, on passe au sujet contextualisé, qui se perçoit forclos dans son temps.

Jacques Rancière soutient dans ses *Mots de l'histoire* que l'histoire moderne est en dette vis-à-vis de la littérature. C'est dans la littérature moderne, en effet, que l'histoire a trouvé comment se dire : entre « le trajet de l'individu » et la « loi du nombre », entre le personnel et le démocratique, il fallait bricoler un raccord. Pour faire *tenir ensemble* « les petites lueurs du quotidien et la flamme des textes sacrés », l'histoire, rapporte Rancière, apprend « par exemple, de Virginia Woolf à faire naître le récit "entre les actes" de la promesse d'une phrase sortie du même silence que les sujets de l'âge démocratique et leurs attentes de lendemains [...] » (1992 : 164). La littérature, pour dire l'histoire, est aux prises avec les mêmes problèmes de raccord. Elle a la mission, chez Rancière, d'inventer la poétique capable de dire l'histoire après que celle-ci – celle des grands hommes, notamment – ait perdu son efficace idéologique. Dans ce désir de nouvelle suture apparaît un idéal moderne de progression qui pense possible l'avènement d'un temps démocratique, c'est-à-dire un temps capable d'organiser la multiplicité des expériences. Je parle d'un régime de conséquences moderne : la perte de l'Histoire alors engage pour conséquence une recherche de nouvelle histoire.

Il en va autrement du régime de conséquences postmoderne. Dans ce cas, la littérature et la pensée *ne portent plus à conséquence*. Dans *Une estafette chez Artaud* de Nicolas Tremblay, le protagoniste, jeune adolescent, se perd dans le délire de la littérature. Nul ne s'y oppose, car nul n'y voit plus d'importance. Il en est ainsi du père de l'adolescent :

> S'il n'avait pas vécu la Révolution tranquille, il aurait certes jugé la littérature sur le plan moral, comme autrefois l'Église catholique, en l'accusant d'encourager le vice. Selon sa perspective désormais moderne et laïque, cela ne valait même pas la peine de lui prêter une quelconque attention. (EA : 132-133)

La perte de l'histoire qu'observe Marcotte durant la Révolution tranquille renverrait alors à une incapacité de la littérature. On a bien vu au chapitre précédent comment le discours postmoderne constitue un regard *désenchanté* sur la modernité. La perte de l'histoire en postmodernité n'appelle donc pas de projet rénovateur, mais constitue plus simplement le symptôme d'un délitement général, dont la cause est à trouver dans un processus de différenciation confinant à la spécialisation puis à la stérilisation. Si la modernité croit aux vertus de l'approfondissement des techniques et des savoirs, la postmodernité n'y voit qu'un trou où s'ensevelir. Charles Nodier, écrit Bénichou, « était persuad[é] que le temps de la poésie était mort. [...] La souveraineté de l'art et de la poésie, dans cette perspective, n'est pas l'objet d'une doctrine, mais d'un regret. C'est une des formes du Paradis perdu, de l'Impossible » (1985 : 219). Nous avons là déplié tout le régime de conséquence postmoderne : la perte n'engage rien de positif, ne signifie que la perte même.

Ces deux avenues, moderne et postmoderne, n'offrent que des valeurs distinctes de la littérature. La première fête un pouvoir nouveau, la seconde dénonce la retraite nihiliste des lettres face à un sacerdoce offert. Il conviendrait, dans une attitude critique cohérente, de choisir entre ces avenues. Je ne peux toutefois ici m'y résoudre, étant entendu que mon analyse de la littérature, de son savoir et de son pouvoir, est à la remorque du discours sur la littérature qu'organisent les œuvres que je me propose maintenant d'aborder. Le discours sur la littérature et le discours littéraire se trouveront ici en belle contradiction et je tâcherai sinon de résoudre cette contradiction, du moins d'en expliciter les enjeux.

3.2. Une histoire par manque : l'exemple Lessard

Le printemps 2012 se présente dans l'histoire québécoise récente sous la forme d'une révolte populaire ayant donné naissance à un véritable *événement historique*; l'idéal révolutionnaire s'est collé à ces événements de façon particulière, colportant un sentiment d'adhésion inédit. Son investissement dans les fictions québécoises des dernières années en témoigne[4]. Ce printemps se trouve au cœur d'un texte révélateur de Patrice Lessard[5] – révélateur en regard de l'opposition à l'histoire qui nous occupe.

Le narrateur erre dans un café de Paris durant le printemps 2012, il attend sa compagne, mais une Française l'interpelle : « C'est le symbole de la révolution québécoise? elle pointait le carré rouge sur mon sac, je dis, Oui, enfin, ce n'est pas vraiment une révolution, trop de gens trop cons pour comprendre. » (2012 : 94) La révolution québécoise est chargée ici du signifiant historique : voilà un événement significatif *pour tous*. Mais aussitôt le narrateur tempère la proposition, car la Révolution ne peut advenir précisément parce que *tous* ne savent pas la comprendre. Dans la rhétorique du narrateur apparaît alors très clairement l'opposition entre une révolution homogène, un temps pleinement historique, et son impasse pragmatique; racontant le conflit étudiant à la Française, le narrateur souligne la force ignorante qui empêche l'histoire. Cette force s'incarne sous la forme d'une « bonne femme de droite de mon cul de banlieue [...], une grosse conne de droite la cigarette au bec » (2012 : 95). Cette femme injurie les manifestants, notamment en rapprochant une révolutionnaire tapissée de carrés rouges d'un criminel : « Comme les Hells hostie! c'est haut comme trois pommes pis c'est déjà patché, tabarnak! » (2012 : 95) Le passage, assurément manichéen, déplace le procès : plutôt que d'attaquer le pouvoir qui mate la révolution, le narrateur s'attaque au peuple ignare, *à ceux qui ne savent pas comprendre* – « Une grosse pute pas capable de faire la différence entre un motard et un anarcho-panda » (95). Cette structure explicite du discours sur l'histoire m'intéresse dans la mesure où elle redouble, mais symétriquement, la position que le narrateur adopte vis-à-vis de la littérature. Au début de la nouvelle, il parcourt Paris, vers le Café Nord-Sud où il doit aboutir :

---

[4] Pour ne nommer que les auteurs de mon corpus : *Terre des cons* de Patrick Nicol, *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah, *Le parfum de la tubéreuse* d'Élise Turcotte. Le texte de Lessard analysé vient du collectif *Printemps spécial*, d'ailleurs, dans lequel on retrouve également un texte de Catherine Mavrikakis.

[5] Je traiterai cette nouvelle, « Comme les Hells » (2012 : 88-96), en continuité avec le recueil *Je suis Sébastien Chevalier* (2009) du même auteur. Les personnages, les topoï (au sens littéral : les lieux et les lieux communs) y sont les mêmes. Il sera question de ce recueil de nouvelles plus tard dans cette thèse.

> J'aime la vieille et bringuebalante et crissante ligne 4 avec ses odeurs d'aisselle, de vieux fromage et de caoutchouc brûlé, l'impression que tous les drames quotidiens s'y trouvent en germe, les esclandres, les ronds de jambe et les pitreries qui me passionnent, me poussent à inventer, des histoires, des mondes où fuir, je me suis sauvé, pensai-je alors [...] je ne me suis pas vraiment sauvé, en fait, je veux dire, cette courte escapade à Paris était prévue depuis un certain temps, officiellement je ne fuyais pas la grève ou les conséquences de la grève ou la bêtise ambiante, cela dit, la fuite, c'est un peu dans ma manière, alors ça tombait bien, disons, d'un point de vue esthétique [.] (2012 : 89)

Pour simplifier quelque peu les oppositions qui rythment cet extrait, disons qu'en regard de la Révolution, rendue impossible à cause des gens modestes – d'esprit et de culture –, la littérature s'ancre dans le destin de ces gens modestes, y trouve sa nourriture. De même, les « drames quotidiens » de la ligne 4 paraissent préférables aux écorchures historiques du printemps québécois. Cet effet est redoublé par l'incipit de la nouvelle : « Je dis à Clara, C'est dans les drames anodins et quotidiens que m'apparaît parfois le sens des choses, pas dans les catastrophes nationales. » (88) Cette structure en opposition explique le raccord proprement parataxique unissant les mondes de l'écriture – « des mondes où fuir » – à l'histoire en marche – « je ne fuyais pas la grève ». La fin du récit clarifie les forces en présence. La Française, ennuyée par le fiel du narrateur, s'en va, il se retrouve seul face à sa haine : « La fumeuse au Monster m'avait détruit mon univers imaginaire, Paris tout à coup n'existait plus, je pensai, emmuré à Montréal pour le reste de ma vie. » (96) L'imaginaire où fuir, le point de vue esthétique de la fuite, ne peut être pensé que contre l'histoire. De même, la vie quotidienne et modeste des Parisiens est présentée contre le discours des gens modestes du Québec; plus simplement, Paris, lieu de fuite, ne peut qu'être placé contre Montréal, lieu d'emprisonnement. À la fin, le narrateur lève la tête de son cahier, quitte l'espace de l'écriture pour voir apparaître sa compagne, il dit : « Je ne veux pas rentrer, On peut rester si tu veux, proposa-t-elle, elle devait parler du café. Pas moi. » (96) L'équivoque achève de structurer l'opposition. Le lieu, en effet, agit ici contre le temps historique, il recouvre un temps de l'imaginaire et de la vie, contre le temps des événements et des discours. Rester dans l'écriture du café, rester à Paris, permet de penser un monde par la fuite, où le quotidien et les classes populaires sont intégrables. Les derniers mots du texte se font explicites : « Il me semble de plus en plus clair qu'il n'y a plus, désormais, d'autre option que la fuite. » (96) Se révèle par là le geste d'évincement de l'histoire qu'on verra répété plusieurs fois dans les romans du corpus.

Cette analyse permet de déplier l'opposition en place : l'histoire et la littérature sont départagées, contrastées. L'histoire y est *honteuse*, car elle polarise le discours, se faisant s'opposer la narration du savoir à la voix de l'ignorance; cette histoire organise lourdement une hiérarchie dans l'énonciation, plaçant le lettré au-dessus *des cons*. Il faut la littérature comme espace discursif pour réparer cette situation et transformer la verticalité énonciative – le narrateur parle au-dessus de la *grosse conne de droite* – en appartenance horizontale de la narration aux voix modestes – ainsi de la traversée du métro vers un café modeste où écrire, tout cela nourrissant le fantasme de l'écrivain *dans le peuple*. De même, le vécu est privilégié à l'événement historique, à l'événement subordonné par la forme historique. Le texte, pour structurer le passage d'un régime vers l'autre, parle de *fuite* : ici, en effet, l'absence de l'histoire est vécue. À la fois le personnage écrivain fuit l'histoire en marche pour atteindre Paris, à la fois la narration de l'écrivain fuit l'histoire narrable pour atteindre l'écriture littéraire.

La démocratie du mot, pour prendre l'expression de Rancière, ne répare pas l'histoire, chez Lessard, elle s'en détourne, elle la fuit. Cette fuite constitue sans doute la métaphore de tout ce que la littérature dit de l'histoire dans ce texte. Par cette fuite, pour parler avec Paul Ricœur, « l'identité et la différence ne sont pas confondues mais affrontées » (1975 : 253-254), c'est-à-dire que l'opposition structurelle entre les régimes de discours devient apparente.

Il y a une vertu pédagogique à cet exemple de Lessard : il permet de faire comprendre comment des oppositions schématiques n'ayant sans doute que peu à voir ensemble – le vécu et la démocratie, face à l'histoire et à son discours – peuvent s'organiser. Comment, aussi bien, cela s'accompagne d'une axiologie, voire d'une idéologie de la littérature, celle-ci étant de facto liée, dans son opposition au discours historique, à la vie et à la masse démocratique, contre, toujours, le discours polarisant et hiérarchisé du pouvoir. Car, et voilà un enseignement précieux pour la suite des choses, il faut *fuir* la honte de l'histoire, l'histoire est forcément honteuse. Dans l'œuvre de Catherine Mavrikakis, je me propose aussi de discerner une métaphore capable d'organiser le rapport que la littérature entretient avec l'histoire : *la digestion*. Chez Éric Dupont, on parlera de *destitution*.

3.3. Catherine Mavrikakis : l'organique organisationnel

3.3.1. Ce que digérer veut dire

La digestion : on reconnaîtra là un signifiant naturel, à mettre évidemment contre le culturel. Rien de moins institutionnel en effet qu'une digestion. Elle implique également un rapport au temps : *digérer*, ce n'est pas *enfanter*, par exemple. En fait, ce n'est pas qu'un simple exemple. L'enfantement, comme le remarque bien Stéphane Inkel (2011 : 241), est une figure récurrente de l'œuvre de Catherine Mavrikakis, et *Ça va aller* participe à sa configuration. « Roman de la mémoire du roman, écrit Inkel, il s'interroge tout aussi bien sur les modalités de la transmission que sur les traces de ce qui n'a pas été; sur le fardeau irrécusable du passé comme sur la faillite de la transmission. » (2011 : 236) Ces questions de transmission, de filiation, de mémoire, de reproduction constituent autant de topoï d'une appartenance naturelle au temps long. Dans son concept d'histoire, Hannah Arendt montre comment, chez les Grecs, la reproduction était gage de permanence dans le temps, avant que ne vienne l'œuvre de l'homme – la biographie, l'historiographie – capable d'instituer un récit rectiligne du temps, contre le mouvement circulaire de la biologie[6]. Cette circularité biologique, Inkel la sonde dans les romans de Mavrikakis en ce qu'elle problématise les causalités dans le temps – historiographiques ou même de causalité vécue, tel que le proposent les termes de *mémoire* et de *filiation*. À côté de la figure de l'enfantement, la métaphore de la digestion fait fracture : face à la circularité biologique de la reproduction, la digestion signifie la linéarité, c'est un processus de consommation, qui donne à voir bien davantage que sa finalité énergétique, son expulsion de déchets. La digestion s'inscrit donc, de facto, dans un esprit carnavalesque, ou plutôt dans un registre carnavalisant, elle s'attache au commun et brise le sacré du temps. Digérer, c'est vivre dans un constant présent, dans l'anecdote, au jour le jour.

---

[6] Parlant du projet historique d'Hérodote, elle note que « sa compréhension de l'histoire – sauver les actions humaines de la futilité qui vient de l'oubli – était enracinée dans le concept et l'expérience grecs de la nature : celle-ci comprenait toutes les choses qui naissent et se développent par elles-mêmes sans l'assistance d'hommes ou de dieux [...], et par conséquent, sont immortelles. Puisque les choses de la nature sont à jamais présentes, elles ne risquent pas d'être ignorées ou oubliées; et puisqu'elles sont à jamais, elles n'ont pas besoin de la mémoire des hommes pour continuer d'exister. Toutes les créatures vivantes, l'homme y compris, appartiennent à cette sphère de l'être-à-jamais. » (58-59). Mais alors, il faut définir la « mortalité » à sauver de l'oubli; cette mortalité, c'est le destin de l'individu, l'individu qui quitte la stricte vie biologique pour atteindre une « biographie » : « Cette vie individuelle se distingue de toutes les autres choses par le cours rectiligne de son mouvement qui pour ainsi dire, coupe en travers les mouvements circulaires de la vie biologique. Voici la mortalité : se mouvoir en ligne droite dans un univers où tout, pour autant qu'il se meut, se meut dans un ordre cyclique. » (1989 : 59)

La digestion traverse un certain nombre d'œuvres de la littérature pour dire l'histoire. Prenons un exemple probant. Dans *Une estafette chez Artaud* de Nicolas Tremblay, nous avons affaire à un discours digestif de la littérature : le roman raconte le destin littéraire d'un écrivain sans œuvre, Nicolas Tremblay, le tout livré dans une sorte d'étude biographique à l'origine problématique – serait-ce une lointaine descendance de Nicolas qui en serait l'auteure? Ou Nicolas lui-même? Le mystère, dans le roman, reste complet. Tout le livre, de plus, absolutise la visée artistique de Nicolas Tremblay, l'auteur sans œuvre qui fait de la négativité de son écriture – œuvre de silence – la défense d'une pureté de l'art; Tremblay s'insurge notamment qu'un de ses textes, contre sa volonté, ait été publié dans une revue littéraire; on dénonce longuement les discours institutionnels, ceux d'une caste lettrée édifiant des règles servant à légitimer la littérature, les journalistes également sont décriés, incapables de discerner les subtilités d'une vocation littéraire, ou enfin l'éditeur, l'être cupide, le spéculateur de textes sera frappé d'une malédiction. À cette construction discursive s'adjoint un discours fumeux sur la descendance comme par homéostasie entre l'empereur Héliogabale et Antonin Artaud, et de là, jusqu'à Nicolas Tremblay, qui en partage la vocation artistique. Cette construction dit ceci : l'institution – et par-delà toute l'organisation sociale du symbolique – s'arroge la parenté de la littérature, il faut biaiser ces lignes de filiations pour atteindre un art littéraire pur et vrai. Pour ça, il faut le silence. Or, c'est l'enjeu du silence de Nicolas Tremblay qui construit aussi l'enjeu de l'auctorialité au cœur du livre. Si Nicolas Tremblay n'est pas l'auteur de son roman – évidemment, il *est* l'auteur de son roman, mais ce dernier, sous-titré *autogénèse littéraire*, problématise cette question – il n'en devient que le matériau, le sujet, et le roman se présente alors sans parenté ni filiation, pur texte traversé par le langage, le tout ne tenant que par le destin rectiligne de Nicolas Tremblay. Le langage du texte n'est en rien un produit de l'auteur, spécifie-t-on :

> MAIS
> Monsieur Tremblay
> devons-nous comprendre que la langue n'existe pas hors du moi?
> (chœur des élèves)
> Nous touchons, ici, aux limites de la science et de la linguistique
> car
> en réalité
> il n'y a pas de moi (EA : 176)

Une telle construction nie toute figure de filiation, en attaquant l'institution qui assure la continuité du temps officiel, en attaquant l'auctorialité, qui est la filiation biographique du texte, et en attaquant la parentalité biologique même, car Nicolas Tremblay-personnage est vite opposé à sa famille, moins produit par elle que contre elle, puis, enfin, simple déchet au bout d'un processus digestif :

> L'estafette se serait donc construite ou emboîtée seule, elle serait ni plus ni moins sa propre mère. De la même façon que, chez le poète, sa filiation [...] saute une génération, pour commencer avec les jours de la grand-mère, ici maternelle, et non avec sa période embryonnaire et fœtale. En vérité, [...] [l'estafette] sortirait contre toute logique de l'anus de son aïeule [...]. Cette déformation de la réalité nie en fait la sexualité et la procréation, oppose à la matrice et à la vie, la mort, la merde. (EA : 96)

Ce passage, qui donne par ailleurs une juste idée du projet que constitue *Une estafette chez Artaud*, offre la solution au vide originel que présente le roman : toutes les récusations institutionnelles, auctoriales, scripturaires, achèvent de donner à la littérature, et ici à son ersatz le personnage-littéraire, le statut de déchet, merde au terme d'un projet vitaliste, merde au bout d'une consommation d'idéal. Le texte, l'auteur, restent à la fin, en trop.

Ainsi décrite, la métaphore digestive ne peut que constituer une proposition négative de la littérature. Chez Mavrikakis comme chez Nicolas Tremblay, la digestion crée des lignes de ruptures, à la fois en regard des structures de continuité institutionnelles et en regard d'un projet historique à proprement parler, projet aux accents modernes que la narratrice de *Ça va aller* problématise.

3.3.2. Un point de départ.

Cette métaphore digestive structure les premières pages du roman et plaide ainsi en faveur de son importance au sein de l'économie générale du texte.

Ça va aller est porté par une narratrice fielleuse, Sappho-Didon Apostasias, hurlant contre tous les déterminismes – sociaux, littéraires, politiques – qui contrecarrent la liberté de son destin. Cette narratrice est assimilée, dès les premières pages, à un personnage de roman,

celui de Robert Laflamme – alias Réjean Ducharme[7]. Tout le roman constituera une opposition à cette étiquette qu'on lui accole, une tentative répétée de s'en libérer, préférant être rapprochée d'un personnage d'Hubert Aquin, véritable héros perdu et espéré. À la fin du récit, toutefois, la narratrice détournera sa filiation avec Laflamme, en couchant avec lui, en tombant enceinte de lui, et de là, en proposant, pour fruit de cette union, la véritable « littérature québécoise ». On le voit à ce résumé, le roman est volontiers allégorique, et l'écriture elle-même participe de cet effet. Élisabeth Nardout-Lafarge remarque même que vers la fin « le roman [...] tend vers l'essai » (2005 : 65) pour opposer les figures d'Hubert Aquin et de Réjean Ducharme. Cette construction discursive s'ouvre donc par ce paragraphe où la narratrice, en compagnie de son amie Éva, psychanalyste, reçoit l'accusation qui constitue l'élément déclencheur de la quête du roman :

> La machine à café se met à éructer bruyamment à l'instant même où Éva me dit, bien confortablement assise à une table de *La Cantine*, cet ignoble restaurant branché où l'on croit chic de servir des pâtes à toutes les sauces, parce que cela ferait européen : « Tu es un personnage de Laflamme! Tu es Antigone dans *Allez, va, alléluia.* » « Qui sait », c'est ce que je lui réponds à Éva, parce que tout d'abord, je n'ai pas très bien entendu et que c'est tout ce que je me rappelle des titres de Laflamme, et puis je veux avoir l'air justement de savoir, je veux placer un bon mot, sans savoir, sans pressentir que justement, ce que je dis à ce moment précis est exactement ce qu'on appelle un savoir prémonitoire que de ce non-savoir-là et non d'un autre va découler la suite des événements de ma vie. (CVA : 9)

L'ouverture est symptomatique d'une lutte d'autorité qui habite tout le récit de *Ça va aller*. Prenons très simplement l'ordre de la séquence : l'éructation précède le dire, le dire est mal entendu (en raison de l'éructation), de là une réponse automatique pour « placer un bon mot », réponse qui s'avérera *prémonitoire d'un non-savoir* d'où découleront les événements de la vie de la narratrice. Trois énoncés se juxtaposent : l'éructation, le dire, la réponse.

Le premier énoncé, énoncé limite s'il en est, souligne son caractère impersonnel et insignifiant. La personnification de la machine à café met l'accent sur le caractère involontaire et grossier du bruit. La vulgarité de l'endroit est également soulignée : *La Cantine*, canadianisme, veut faire européen, le lieu est ignoble *et* branché, etc. Cette structure

---

[7] Élisabeth Nardout-Lafarge a fort bien analysé dans son article « Le personnage Réjean Ducharme dans trois romans contemporains » (2005) les liens poétiques et institutionnels qui unissent la figure de Laflamme à celle de Ducharme.

antiphrastique détermine d'ailleurs la place de l'éructation dans la séquence, puisqu'elle est mise en relation (à l'instant même où) avec le dire d'Éva. Le bruit grossier et la parole intellectuelle résonnent en même temps. L'autorité de cette dernière s'en trouve émoussée.

Observons ce second énoncé : constative, la phrase d'Éva est univoque et dénotative. *Tu es*, répété deux fois, contient sa part de condamnation, d'abord sur le plan morphologique, par un rapprochement un peu évident avec le verbe *tuer*, ensuite et surtout par l'autorité qu'il confère et confirme à son énonciatrice : Éva est psychanalyste, elle est celle, à l'instar du critique, qui analyse, qui nomme, qui est en mesure de poser un diagnostic. L'autoréflexion commence alors à agir au sein du livre, l'analyste assoyant son autorité sur le personnage, rejouant la place du critique en regard du texte. Ce phénomène s'accentue dans le roman : si on rencontre un spécialiste littéraire de l'œuvre de Robert Laflamme, il s'avère que, sans le savoir, Éva est la psychanalyste du même Robert Laflamme; deux spécialistes *insufflent du sens* aux énoncés de l'écrivain. Ces constructions apparaîtront souvent dans le corpus métafictif des années 2000, et comme ici elles seront renversées : car le dire du critique est dominé par l'éructation, le bruit impersonnel et insignifiant.

Le dernier énoncé, la réponse de la narratrice, est structuré par les deux précédents : l'éructation empêche d'entendre l'analyste. Plus fondamentalement, le savoir de la narratrice – clin d'œil à un titre de Laflamme, *Qui sait*[8] – s'avère un non-savoir, qui vise à *avoir l'air*; la réponse devient vite détachée de toute intentionnalité manifeste, et c'est pourtant celle-ci qui lance le récit, de ce *non-savoir découlent tous les événements*. La métaphore s'accusera au fil du roman, marquant toujours la prise de parole authentique car digestive, contre le discours emprunté, construit, *car* spécialiste. Le phénomène varie comme dans cet exemple : « *Allez, va, alléluia...* Ce titre m'a toujours fait penser à un boa constrictor qui engloutit, gloup, sa proie. » (CVA : 11) D'avalante à avalée, la narratrice se tient dans le carrefour de deux pensées qui organisent le roman : nourrie jusqu'à la nausée de l'univers et du discours laflammiens, elle est également ingurgitée par eux, reprenant la forme ducharmienne[9] dans une structure

[8] *Qui sait* renvoie évidemment au titre de Ducharme, *Va savoir*. Par effet d'allitération, *Allez, va, alléluia* renvoie à *L'avalée des avalés*.

[9] Je saute le pas volontiers entre les adjectifs « laflammien » et « ducharmien ». Si le premier renvoie à une donnée claire dans le texte, il ne permet pas de se faire une juste idée d'une poétique; dire que Sappho-Didon s'exprime comme un personnage de Laflamme aurait quelque chose de tautologique, étant entendu que nous n'avons accès à l'écriture de Laflamme que par cette comparaison. La référence à Ducharme permet, même si cela impose une transgression – que tous les critiques osent, au demeurant

hypertextuelle dont le roman n'aura de cesse de répéter la fatalité. La métaphore digestive sert donc à dire l'autorité qui se joue dans ce roman, une autorité révélée dans le discours, par moments, mais qui nulle part n'est plus manifeste que dans cette digestion – de digérante à digérée.

On peut dire que la digestion répète des destitutions, celle du critique, celle du livre, celle du sujet du livre – Sappho-Didon, avalée par un titre, devient puérilement fiction : « Je suis un personnage de fiction » (CVA : 12), dit-elle. Toutefois, très vite, le langage organique se libère d'attaches métaphoriques strictes, prend alors valeur de vulgarité – merde, putain de merde, emmerde, « j'en ai plein le cul » (CVA : 76), me faire chier, « leur chier dessus » (CVA : 92) – ou d'ennui et de tracas – m'écœure, écœurante, haut-le-cœur, nausée, gerber, dégueuler. Ces usages s'adjoignent, comme il se doit, des références à la sexualité qui paraissent avoir des valeurs parentes : enculer, enculeurs, foutre, foutu, foutre la merde (CVA : 149), lèche-cul. Il s'agit là d'usages métaphoriques hantés par le carnaval, je l'ai dit, des métaphores mortes qui ne signifient plus que *phatiquement* la vulgarité, la rébellion, la colère. L'intérêt pourtant se décèle dans le nombre même de ces usages; leur nombre relatif, en regard d'autres marqueurs équivalents – les sacres, au Québec –, saute aux yeux. À l'instar de la Cantine, le restaurant au nom québécois qui se veut européen, le langage de Sappho-Didon subit le conflit entre un contenu québécois, son discours nationaliste revanchard, et un langage devant exprimer ce discours, planté dans des racines intimes françaises. Plus encore, se lit dans ce conflit un choix pour l'organique contre l'institutionnel : le juron institutionnel (comme le juron sacré, le *sacre*), qui transgresse la règle d'une institution, n'a de valeur que dans un monde qui accepte encore le poids de cette dernière. Le juron organique, plus largement, rabaisse. *Ça va aller*, à cet égard, jouera toujours l'organique contre l'institutionnel[10], le rot contre le discours critique. Or, cette organisation métaphorique ne devient véritablement intéressante qu'au moment où elle entre dans sa propre contradiction.

–, de bien mesurer les conséquences poétiques de cette domination : en effet, *Ça va aller* reprend la forme des romans enfantins – et révoltés – de Ducharme, de *L'avalée des avalés* surtout.

[10] Exemple patent : lors d'une cérémonie d'hommage à Robert Laflamme à la délégation québécoise à Paris, la narratrice en a « presque des haut-le-cœur ». On déclame les mots d'Antigone, personnage de Laflamme, jusqu'à « coller la nausée » à la narratrice. Devant la jouissance de la Délégation, elle a « envie de leur vomir à la face » : « J'ai envie de vomir sur le Québec », dit-elle (CVA : 87, 88 et 92).

3.3.3. Digérer l'institution

Au centre d'*Une estafette chez Artaud*, on constate bien vite que pour exprimer l'idéal littéraire que constitue le projet négatif de Nicolas Tremblay, il faut transgresser cet idéal. En effet, comme l'énonce Patrick Tillard au sujet de la figure de l'écrivain négatif – qu'il rapproche du Bartleby d'Herman Melville –, un tel projet s'avère radical et appelle le néant :

> L'œil critique des bartlebys ne perçoit dans les œuvres que l'amère production éthérée d'une mise en scène scripturale, la reconduction du rôle du scripteur qui prend conscience de son ombre. Beaucoup plus que cela, le silence et les refus des écrivains négatifs sont à la fois l'observation d'une certaine quantité de vide atteint par la littérature dans son environnement social et surtout la soustraction à ce vide. (2011 : 167)

En ce sens, l'écrivain négatif « apparaît pour disparaître. C'est là la condition de son existence. Son implication se poursuit sans relâche dans rien d'autre que son silence et sa disparition » (2011 : 131). C'est parce que publier consiste à se trahir, à faire des compromis et à se compromettre (Tillard, 2011 : 153) que l'écrivain négatif s'y refuse et fonde son expérience sur le silence, une soustraction au vide de la parole littéraire. Si un tel projet se moule aussi parfaitement au projet au cœur de l'œuvre de Nicolas Tremblay, toute une mécanique pragmatique – Nicolas Tremblay n'est silencieux qu'en tant que personnage, non en tant qu'auteur, puisque le livre existe – tend à relativiser ce discours sur la littérature, voire à lui donner un tour ironique. La problématisation de l'identité auctoriale a beau agir à plein dans le texte, à terme, le roman existe, l'identité de l'auteur se trouve sur la jaquette – et plus encore, le texte reprend, par cette mystification joueuse, les topoï du roman moderne, les clins d'œil métaleptiques, l'hybridité formelle du postmodernisme[11], etc. Que tout cela ne soit qu'un déchet au bout de la digestion d'un idéal littéraire – *l'art, c'est le processus* – colmate difficilement la lézarde entre le discours sur la littérature et le discours littéraire[12]. Chez Catherine Mavrikakis, une contradiction du même ordre apparaît.

---

[11] Sur cette question, je me permets de référer à un article que j'ai coécrit avec Cassie Bérard : « Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine » (2014).

[12] On pourrait évidemment penser que cet absolu est chimérique ou inatteignable; l'analyse qu'en offre Tillard dans son ouvrage révèle des figures intéressantes de « disparitions » littéraires, de véritables soustractions au vide littéraire, chez Emily Dickinson ou chez Robert Walser, par exemple. Au Québec, on peut penser à la démarche derrière *L'Adieu au roman* d'André Major, à ceci près que la démarche négative ne touche que l'art romanesque, et que l'adieu n'a été, finalement, qu'un au revoir.

Lorsque, en 2004, l'écrivaine fait paraître un texte dans *La littérature québécoise par elle-même*, la forme même étonne; ouvrage appelant les études et les essais, Mavrikakis offre plutôt une sorte de récit narré à la troisième personne, où l'écrivaine raconte, sous forme de recette, les rouages quasi-organiques de la chose littéraire. « Elle écrit peu », raconte-t-elle, « de temps à autre, elle fait dans la tambouille et le frichti graisseux. [...] Dans une vieille assiette, elle en dispose mal. C'est guère appétissant. Ça tient même pas au corps » (Mavrikakis, 2005 : 55). Le *plat de la littérature* est fait de crachats, de moisissures, de postillons, de cafards, tour à tour empruntés à Dostoïevski, à Kafka, à Gauvreau, à Céline (2005 : 56-57). Tout un geste carnavalesque se dessine dans cette gastronomie (abaissante) de la littérature; ce carnavalesque, suivant la proposition de Bakhtine, « expédi[e] dans le bas corporel topographique absolu, dans la région des organes génitaux et de l'accouchement, dans la tombe corporelle (dans les enfers corporels) où il sera détruit et de nouveau enfanté » (1970 : 37). Cette renaissance par abaissement sature *Ça va aller*, renvoyant la littérature, ses formes et son institution, dans le bas organique pour y réincarner l'art littéraire.

> Or, écrit Bakhtine, il ne reste presque plus rien de ce sens ambivalent et régénérateur dans les grossièretés contemporaines, sinon la négation pure et simple, le cynisme et l'insulte pure [...]. Toutefois, ce serait faire preuve d'absurdité et d'hypocrisie que de nier qu'elles conservent toujours un certain charme [...]. On croirait que sommeille en elles le souvenir confus des anciennes hardiesses du carnaval, de sa vérité. (Bakhtine, 1970 : 37)

Si Bakhtine relativise la possibilité d'une actualisation du carnavalesque aujourd'hui, on peut convenir que résiste un esprit. D'autant que, comme j'ai voulu le montrer jusqu'ici, le carnaval comme fantasme critique s'inscrit au sein de causalités, elles, tout à fait modernes, appelant les catégories de démocratie et de nature, contre l'élite, la culture, les normes de l'institution. Lorsque le roman de Mavrikakis installe l'organicité au-dessus de l'institutionnel, il effectue un renversement carnavalesque; l'impact de ce renversement n'est toutefois pas le même que ceux qu'on suppose à un tel idéal. Tout se passe comme si la poétique de Mavrikakis tentait une renaissance organique de la littérature, pour, à terme, ne pointer que l'omnipotence de cette institution. La métaphore organique a beau construire une histoire honteuse, ce qui se raconte, c'est l'histoire officielle.

On pourrait suivre cette contradiction entre discours littéraire et discours sur la littérature en élargissant notre lecture de *La littérature par elle-même*; ce livre, paru dans une première version en 1962, laissait la parole à divers écrivains et intellectuels sur la question de l'avenir de la littérature québécoise. On y retrouve notamment un éloquent texte de Jacques Ferron, issu de cette première version, où l'auteur salue à la fois le développement de la littérature canadienne-française et sa réduction au sein de ce qu'il conviendrait de nommer l'institution :

> Ainsi, en même temps que notre culture se revalorise, elle voit son champ d'action se rétrécir. On cherche à la confiner dans la littérature, laquelle devient par le fait même un piège, et un piège doré car jamais les écrivains n'ont été si bien payés, honorés, prébendés. Le piège reste néanmoins un peu gros; pour ne pas s'en déprendre il ne faut avoir aucun talent. (2004 [1962] : 152)

On retrouve exactement les mêmes tensions dans *Ça va aller* : une opposition entre une vitalité institutionnelle, portée et maintenue par le livre, les prix, l'Université, et une sorte de prison pour la vie, pour le destin individuel, tout cela exprimé par les tours organiques que la narratrice donne à la littérature.

On l'a vu, l'organicité fait contrepoids au savoir officiel d'Éva la psychanalyste. Cette dernière s'avère dotée d'un pouvoir particulier du point de vue de l'institution littéraire : fanatique de l'écrivain mystérieux qu'est Robert Laflamme, elle est, *sans le savoir*, sa psychanalyste. Elle possède une connaissance privilégiée des pulsions de l'écrivain, de ses motifs et de ses patterns; lorsque Sappho-Didon apprend à son amie que son patient est bel et bien Robert Laflamme, cette dernière n'en croit rien, « il s'appelle Stallone, comme le grand acteur et cela le traumatise », oppose-t-elle :

> Avec lui je travaille toute la problématique du nom d'un point de vue lacanien. C'est passionnant. Mais sans cela, je m'ennuierais énormément. Cet homme est assez banal. Quelques fantasmes de viol, sans plus... Il est assommant et passablement monotone dans ses propos. [...] Cet homme n'a jamais écrit une ligne de sa vie. Il est comptable. (CVA : 58-59)

La position savante d'Éva lui permet, dès les premières lignes du roman, de condamner Sappho-Didon à être personnage de Laflamme; toutefois, en regard de la *vraie vie* de Robert Laflamme, la psychanalyste se trouve dépourvue. Elle confond génie de l'œuvre et génie de l'homme, elle idéalise, de là, tout un fonctionnement de la littérature. Parlant depuis l'histoire

officielle, Éva ne peut percevoir l'histoire honteuse. Cette dernière perception appartient en propre à Sappho-Didon. En effet, accusée d'être personnage de Laflamme, elle prend le parti, au début du roman, de confronter l'écrivain pour s'assurer de son indépendance. Celui-ci, galvanisé à la vue de Sappho-Didon – qui correspond exactement au personnage qu'il s'était imaginé –, tente de la violer. L'organisation de la littérature devient alors assurément honteuse, bassement organique, sans hauteur d'émotion comme le préconise la culture.

Sappho-Didon laisse cependant une chance à cette culture; après le viol, c'est vers celui qui « a le dernier mot » sur l'œuvre de Robert Laflamme qu'elle se tourne afin de le consulter – comme un médecin – quant à son avenir de personnage potentiel de l'écrivain qu'elle méprise[13]. Elle va rencontrer « un spécialiste de Laflamme. [...] Parce que Laflamme, je ne crois pas qu'il ait le dernier mot sur son œuvre. Depuis quand les livres appartiennent-ils à leur auteur? » (CVA : 26) Cette domination du spécialiste sur l'auteur constitue avant tout la domination d'un savoir – la maîtrise d'un code – sur ce que signifie, fait, propose la littérature :

> Depuis quand l'auteur est-il calé en matière littéraire? Si les écrivains étaient savants, cela se saurait. Ils seraient professeurs d'université. Non, ils se contentent d'écrire des livres médiocres, parce qu'ils n'ont rien à dire sur les livres des autres. Je n'aime que les critiques. (CVA : 26)

Si Robert Laflamme est un « obsédé sexuel », un « homme incestueux » (CVA : 27), le spécialiste de Laflamme, Harold C. McQueen, inspire toute la noblesse; le département de littérature *française* ne se nomme « pas québécoise ou francophone, noblesse oblige » (CVA : 27) nous spécifie la narratrice; on nous parle du « docte professeur McQueen » (CVA : 27), du « ponte spécialiste de Laflamme » (CVA : 28), un « superbe Américain » au « sourire resplendissant de bêtise » (CVA : 29), qui a l'air « superbement idiot » (CVA : 35). Il faut voir ce que cette nouvelle hiérarchie a d'oxymorique. La hauteur dont est caractérisé McQueen, en

[13] Ce motif n'est pas sans rappeler celui au cœur de *Stranger than fiction* (2006), film métaleptique de Mark Forster. Dans ce film, le personnage principal se met à entendre une voix qui narre chacune de ses actions. Inquiet, il prend le parti de consulter un professeur de littérature qui, en regard de sa vie, de son destin, de ses péripéties, réussit à lui diagnostiquer une appartenance à l'œuvre d'une sombre écrivaine, et delà, à le condamner à mourir. Cette écrivaine, dit-il, est tragique. Tout le monde meurt à la fin. Ce statut « médical » du *philosophiae doctor* semble intimement lié à un statut spécialisé de la littérature dans l'imaginaire social.

effet, qui touche jusqu'à son patronyme royal, se teinte vite d'ironie. Une telle puissance littéraire paraît inapte en tout point.

Le récit de leur rencontre, dans les couloirs de l'Université du Québec à Montréal redouble alors l'opposition hiérarchique qui mettait face à face Laflamme le « bas écrivain » et McQueen le « haut critique ». Cette fois-ci, c'est l'origine sociale de la narratrice qui se mesure à celle du critique : « Devant cet Américain, j'ai envie d'être du genre à parler tout bas. [...] Quand j'étais enfant, j'étais toujours douce. » (CVA : 30) Cette rencontre montre déjà la soumission sociale, l'autorité intellectuelle qui fait taire, *parler tout bas*; mais la hiérarchie devient très vite organique, la narratrice se présente, fillette, conçue par sa mère comme « un petit tas de merde » (CVA : 30), un « déchet vivant, la merde prête pour la poubelle du temps » (CVA : 31); et si les amants de la mère sont des « trous du cul, des culs-terreux » (CVA : 31), l'un d'entre eux les a invitées au théâtre, la mère et la fille. Mais honteuse de sa propre médiocrité, Sappho-Didon refusa le théâtre et cette belle société. En même temps, de « voir l'hostie-de-chienne se prendre pour une bourgeoise, elle qui est la fille d'un immigrant tellement pauvre que cela ne se dit pas » (CVA : 32), donnait « envie de vomir » à Sappho-Didon et à sa sœur. Tout dans ce récit met en parallèle la merde des origines et l'atteinte d'un statut usurpé. Harold McQueen devient une nouvelle mère, une nouvelle usurpation : « Il est aussi beau que ma mère, l'hostie-de-chienne, et je suis déjà prête à me faire traumatiser. » (CVA : 34) Le désir de passer de « merde » à une certaine noblesse culturelle s'exprime alors. Hélas, comme pour la mère, cette élévation par la copulation ne mène qu'à la fraude :

> Harold, mon amour, aide-moi. Tu ne le sais pas encore, mais tu vas devoir te comporter *comme un héros* et cela, mon amour, je ne sais si tu en es capable. [...] Tu as beaucoup lu, tu es spécialiste de littérature, de Laflamme, alors prends un grand modèle, deviens un super-héros [...]. S'il le faut, fais-toi homosexuel ou travesti, mais ne reste pas là dans ton histoire à quatre sous, qui fait *honte à la littérature*. [...] Ou encore, *chevalier*, occis femme, enfants, maîtresse. (CVA : 39-40. Je souligne)

Cette imploration de la littérature noble, héroïque, haute – que la narratrice oppose au « mauvais Laflamme » dans lequel elle est coincée – vise à contrer la merde qui macule le langage de la narratrice. Dans le même sens qu'elle se pensera plus loin comme bâtarde d'Hubert Aquin (CVA : 97), la narratrice se veut amante d'un héros. Mais « cette longue et vaine prière » (CVA : 41) se meurt dans le réel : « Je ne suis pas dans une tragédie. » (CVA : 41) La noblesse désirée de la littérature ne peut survenir : « Vous ne serez jamais un héros et

c'est à moi de devenir une héroïne. » (CVA : 43) C'est à ce moment que, dans une belle ambivalence sur laquelle a écrit Bakhtine, la métaphore matricielle rencontre la métaphore digestive[14]. Car la merde est appelée à se transformer par la procréation et la naissance; tout le problème vient du fait que Sappho-Didon, amante d'un héros impossible, doit s'engendrer elle-même, devenir héroïne, tragédie, littérature.

En vérité, ce que met en scène ce passage repose sur deux principes: d'un côté, un vécu de classe, qui relie la modestie culturelle à une nature organique, mais aussi bien à un commun, à un quotidien. Ce vécu paraît dépourvu d'essence, destiné par l'usurpation seulement à l'élévation sociale. Devant se tient une *essence de classe*, un vecteur purement symbolique qui assure à Harold McQueen l'autorité de sa position. Comme l'écrivait Erich Auerbach à propos de Don Quichotte, le critique appartient à une classe artificielle, sans but, sans fonction, mais non sans noblesse. Cette noblesse connotée – l'héroïsme chevaleresque, la hauteur littéraire, la tragédie –, Sappho-Didon l'appelle, sans succès. L*'arbitraire du signe littéraire* se révèle alors. La noblesse est destituée, puisque son idéal est éventé. Dans une telle organisation, l'organique et le digestif agissent effectivement pour rabaisser, dans l'ordre carnavalesque, mais plus encore agit une *incarnation* contre une littérature *désincarnée*[15]. Sappho-Didon est personnage de chair, vécu de la littérature, et alors Harold McQueen, Éva, l'institution prennent bien la forme du refoulement des forces multiples, d'une subordination de la vie à l'artificialité.

Il y a échec : Sappho-Didon ne saurait réussir à renverser l'institution. En vérité, comme chez Nicolas Tremblay, nous avons une force négative capable de dénoncer l'arbitraire, l'artificiel, la fraude que constitue le système littéraire. Comme chez Nicolas Tremblay – et contrairement à un roman comme *Prix David* ou encore aux *Illusions perdues* –, on ne tente pas d'exploiter cette fraude; dès lors qu'on en a constaté le processus symbolique vicié, on lui oppose la pureté. Chez Tremblay, c'est le silence impossible, un silence qui, pour disparaître, doit apparaître, et ne peut que laisser derrière le déchet de sa parole. Chez Mavrikakis, la révolte de la vie contre l'institution prend les atours d'une révolte de la narratrice contre son univers.

---

[14] Encore une fois, c'est le bas qui régénère : « Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation. On précipite non seulement vers le bas, dans le néant, dans la destruction absolue, mais aussi dans le bas production, celui-là où s'effectuent la conception et la nouvelle naissance, d'où tout croît à profusion. » (1970 : 30)

[15] Suivant l'étymologie parente entre *carn*aval et in*carn*ation, tous deux inscrits dans la chair, peut-être est-ce là une nuance de trop.

Il s'agit de détruire cet univers de l'intérieur, de le détourner, de *changer l'histoire* qui le structure. Mais ce changement reste prisonnier du texte institutionnel. Ce qui frappe dans le roman de Mavrikakis, c'est cette conscience farouche d'être en cage; toute révolte ne peut pour s'exprimer que se construire dans le langage que la révolte tente précisément de nier.

3.3.4. Contre l'histoire : l'organique

Dans l'esprit de ce qu'écrivait Fredric Jameson dans son *Postmodernisme*, appelant à « penser le présent historiquement à une époque qui, avant tout, a oublié comment penser historiquement » (2007 : 15), on peut dire que *Ça va aller* propose un présent de l'histoire, le présent comme somme, mais somme détournée des héritages anciens. Les thèses du présentisme de François Hartog ou de la posthistoire de Philippe Muray transparaissent, sauf que chez Mavrikakis il y a *négativité* de ce présent. Dans son analyse de *Ça va aller*, Amélie Paquet réussit bien à montrer, s'appuyant sur les théories de Muray, comment la posthistoire, opposant la « fête » à l'historique, l'événementiel à l'événement, oblitérant toute négativité dialectique au profit d'une pure positivité fêtarde, insuffle le roman de Mavrikakis :

> Dans un monde qui n'admet plus la prise de parole, la littérature devient le seul lieu d'une rhétorique capable de briser la positivité factice de la posthistoire. La conscience historique épouse la langue même du roman. Non seulement le style de Mavrikakis est-il rythmé, mais il utilise la répétition pour générer du rythme et engendrer ainsi le mouvement. Elle ne pratique pas la grossièreté pour la grossièreté, comme le rebelle de l'après-Histoire pratique la rébellion pour la rébellion. Par la brutalité langagière, *Ça va aller* aspire à réintroduire la négativité dans un monde mort. (2009 : 144)

Entre l'Histoire (comme perte) et la littérature (comme prise de parole impossible), nous aurions un rapport dialectique nouveau, renouant avec l'histoire hégélienne : la négativité de la parole littéraire serait capable de contrebalancer le béat positif de l'ère contemporaine. Pour Philippe Muray, rapporte Paquet, Mai 68 constitue en France le moment d'arrêt de l'histoire; pour le Québec, postule-t-elle, ce serait le référendum de 1995 (2009 : 137). Cette analyse paraît a priori productive : *Ça va aller*, dans ses dernières pages, met en opposition l'héritage impossible d'Hubert Aquin et le legs indésirable de « Réjean Ducharme », opposant un Québec radicalement historique à un Québec « festivalesque[16] ». Le référendum de 1995 mettrait fin,

[16] Je renvoie ici à l'analyse de Pierre Popovic : « Le festivalesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) » (1995).

alors, à la possibilité de l'engagement politique, à la négativité historique, pour faire place à une fête, à l'indolence sûre d'elle-même, à un monde pacifié. Les diatribes de Sappho-Didon constitueraient la violence négative dans ce ronron confortable, « l'averse qui se déchaîne brutalement et gâche un pique-nique », écrit Philippe Muray (cité par Paquet : 139).

Dans cette dialectique, pourtant, il manque quelque chose; je vais maintenant tenter d'expliciter le rôle de deux « pas de côté » qu'effectue le roman en regard de celle-ci.

Premier « pas de côté » : le personnage d'Umberto. Amant de la narratrice évincé dès les premières pages, il adule Robert Laflamme à l'instar d'Éva. Cette adulation s'ancre toutefois dans un personnage fortement ghettoïsé, uniquement caractérisé par son origine italienne, que l'amour des saucissons, du vin et de la famille souligne. Et d'une certaine limitation culturelle, également : « Va te faire foutre, sale Italien! Qu'est-ce que tu connais de la littérature québécoise? [...] Tu as trop lu Pirandello, j'suis pas en quête d'auteur et encore moins d'histoire » (CVA : 13), s'écriera la narratrice après qu'Umberto lui eut à son tour suggéré son appartenance à l'œuvre de Laflamme. Ce n'est qu'à la mort d'Umberto qu'on saisit ce qu'il produit dans l'organisation du discours sur la littérature : « Sur le coup, quand j'ai appris à la radio la mort du plus grand écrivain ethnique, j'ai perdu les pédales, j'ai cru que j'allais y rester. » (CVA : 74) Ce « grand écrivain ethnique » résonne avec la question de « l'écriture migrante », laquelle correspond, suivant les différentes thèses en littérature québécoise des années 1980, à l'effritement d'une québécitude capable d'unir le corpus québécois. Qu'Umberto, dont le nom évoque pourtant le *Hubert* d'Hubert Aquin, idolâtre Robert Laflamme signale, dans *Ça va aller*, la *postnationalité* de l'œuvre de Laflamme. Autant, en fait, que l'origine américaine d'Harold McQueen, grand spécialiste en titre.

Je développerai cet aspect plus loin. Un deuxième pas de côté en regard de l'histoire de *Ça va aller* doit maintenant être observé. Il s'agit de l'Allemagne. « Je me permets de détester l'Allemagne, comme une Allemande se doit de détester son pays. Je déteste cette culture que j'ai faite mienne » (CVA : 66), lance la narratrice, mais là ne s'arrête évidemment pas son appartenance à cette culture. En fait, comme le montre Louise-Hélène Fillion (2015) à laquelle je dois cette réflexion, le roman de Catherine Mavrikakis s'inscrit dans une tendance contemporaine de « remise en ordre du matériel généalogique » qui passe, chez la narratrice,

par l'apprentissage de la langue allemande « qui évoque les moyens langagiers du legs » (2015 : 128). L'Allemagne s'inscrit dans une filiation culturelle au cœur de l'énonciation de Sappho-Didon. En tant qu'interprète de l'allemand vers le français, elle témoigne d'une connaissance à laquelle très vite elle s'identifie – dans la haine, essentiellement. Car, suivant ici l'analyse de Filion, les deux images de l'Allemagne dans *Ça va aller* sont maculées de négativité : Dieter, d'abord, ancien amant de sa mère, abuseur dégoûtant, est marqué, dans sa description, par une germanophobie primaire. Ce personnage agit comme vecteur d'une origine de biais, sorte de paternité détournée. Thomas Bernhard, ensuite, constitue une filiation littéraire répétée dans le roman, mais une filiation qui dit la haine contre la patrie – ici autrichienne. Avec Bernhard et son « dénigrement systématique » (Filion, 2015 : 137), Sappho-Didon peut enfin s'inscrire « dans une lignée » (2015 : 139) mentionne Filion. De là une appartenance ambiguë à l'Allemagne, mais une appartenance en cela homologue au « rapport que la narratrice entretient avec un héritage québécois imposé » (2015 : 137).

L'Allemagne et l'Italie n'ont évidemment pas le même statut dans *Ça va aller*. La première fortement marquée par son exotisme et son ethnicité, la seconde par une appartenance décalée, toutes deux disent pourtant une *nationalité autre*, et en ce sens problématisent la question nationale. D'autant plus que l'Allemagne et l'Italie constituent les nations ayant, par leur rôle historique, pourri à jamais les nationalismes. L'opposition entre « universalisme » et « nationalisme »[17] s'exprime alors de façon ouverte, d'autant qu'en plein tournage de film porno, en allemand – mais avec des techniciens italiens – la narratrice souligne que le film prend racine dans la Seconde Guerre mondiale, mentionnant que « l'uniforme nazi ou fasciste subjugue tout l'Occident depuis plus de 50 ans » (CVA : 79). Ces nationalismes ainsi réunis connotent en fait la question nationale, autrement embrassée aveuglément avec l'amour voué à Hubert Aquin. Les pas de côté culturels, les nouvelles filiations ou affiliations permettent de nommer la question nationale hors des catégories référendaires et québécoises.

La posthistoire paraît alors intimement liée à la perte d'un récit national. Le Québec perd avec Hubert Aquin la possibilité d'un engagement national – ne reste alors que la littérature *désaffiliée* de Robert Laflamme, littérature propre et sans conséquence, liée à la

[17] Je reprends ici les termes au cœur de « La fatigue culturelle du Canada français » d'Hubert Aquin, en réponse à la « Nouvelle trahison des clercs » de Pierre-Elliot Trudeau (1962).

« république mondiale des lettres », fêtée à Montréal comme à Paris. Comme Amélie Paquet le remarquait, le référendum de 1995 constitue le dernier événement dialectique de l'histoire québécoise, au-delà duquel ne reste que la fête universalisée. Nous en revenons alors à l'opposition qui ouvrait ce chapitre, entre une norme officielle et une pratique honteuse, entre un *bon* code universel et un code particulier problématique. Devant la norme, préférer la vie : « 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. Il serait grand temps qu'un vent de pensée nous éloigne du pire, nous soulève vers le large. » (CVA : 148) Actualiser la norme, appelle la narratrice, vivre la culture, remettre l'histoire (nationale) en marche, contre l'indolence du jeu de mots que représente Robert Laflamme.

*

Entre l'enfantement et la digestion, Catherine Mavrikakis propose une sorte de causalité. Car si, dans ses fictions, la digestion constitue une métaphore entêtante, l'écrivaine elle-même en explicite le rôle dans sa conception de la création et de la littérature :

> S'il y a un imaginaire de la grossesse qui s'inscrit au cœur même de notre pensée d'un corps artistique digérant, il faut imaginer que la grossesse se vit dangereusement. [...] On doit alors se rendre à l'évidence que le fantasme d'un corps qui digère bien ou mal pour s'apprêter à créer, n'est autre chose qu'une manifestation refoulée (à peine) d'un corps féminin aux organes producteurs destinés à créer. C'est par la nourriture, par la bouche que se produit l'acte nécessaire à la création. Les organes digestifs et (re)producteurs sont alors en quelque sorte confondus. Manger ou jeûner, avaler, déféquer, c'est ainsi que se pose le plus souvent le principe qui préside à la naissance de l'œuvre. (2015 : en ligne)

Cette digestion conçue explicitement comme déplacement de la reproduction permet peut-être de saisir un autre aspect de cette métaphore dans *Ça va aller*. La digestion structure un rapport à l'histoire comme institution et à la biologie comme continuité historique, circulaire[18]. Mais ce que dit Mavrikakis de cette métaphore déplace la question vers la *fragilité*. On pense en effet

[18] Ces deux composantes, institutionnelle et biologique, ne sont évidemment que des étapes d'un même processus. Paul Ricœur, en entretien avec Cornélius Castoriadis, souligne bien que le temps humain est circulaire, que rien de neuf – aucun système, aucun agencement – ne peut jamais être créé, et c'est en regard de cette continuité parfaite des temps qu'il dit ceci : « Je crois que le passage du biologique à l'institution humaine nous échappe tout à fait. C'est pourquoi nous sommes toujours dans du pré-institué, dans du nouvellement institué. » (2016 : 61) Il décrit par là l'impression de « nouveauté » qui habite l'humain; ce pont qui échappe entre le biologique et l'institutionnel est celui qui permet d'imaginer la nouveauté authentique.

le temps circulaire comme immuable, mais sa symbolisation par la grossesse en rappelle la fragilité. Que la digestion ne constitue qu'un refoulement de la reproduction en dit ainsi le caractère organique, le détrousse de cet esprit immémorial, de cette conception potentiellement transindividuelle qu'on retrouve dans la *transmission*, la *filiation*, même dans la *mémoire*. Ces deux métaphores, digestives et reproductives, se rencontrent vers la fin de *Ça va aller*, et s'aperçoit clairement, alors, cette tension entre circularité et fragilité, entre temps individuel et temps collectif.

Sappho-Didon doit vivre au cœur d'une filiation ambiguë. Sa mère usurpe son identité de classe, son père absent laisse place au beau-père incestueux qui, Allemand, lui lègue son identité nationale. Mais aussi bien, en tant que personnage de Robert Laflamme, elle est *fille* de cet écrivain médiocre, autre père incestueux : de guerre lasse, elle se donnera à lui, personnage et auteur dans le même lit dans une sorte de métalepse inédite. Après avoir « vom[i] fiévreusement [s]es entrailles » (CVA : 116) Sappho-Didon s'en va donc

> voir Laflamme, mon-Laflamme-tant-détesté. Je vais devenir son Antigone. Mais ce n'est pas le-vieux-Laflamme-à-bout-de-souffle qui aura le dernier mot. Je veux bien me couler dans son histoire, mais c'est moi qui en écrirai la fin. Cette fin, c'est l'avenir du Québec. [...] De nos accouplements monstrueux, à Laflamme et à moi, naîtra mon enfant. Je ferai de ma petite le plus grand écrivain québécois. Je ferai d'elle la suite de mon histoire québécoise, de cette histoire immobile, poussive et paralytique (CVA : 116).

« Son Antigone ». Elle se moule au rôle qu'on lui réserve depuis le tout début, malgré l'aliénation que cela suppose. Valérie Lebrun relève en ce sens qu'« il y aurait dans cette façon d'occuper tous les rôles, et de les rejeter aussitôt, une prédisposition à entrer et à s'exclure d'une tradition bien précise; celle du mythe que Sappho-Didon s'efforce de (ne pas) devenir » (2012 : 20)[19]. On comprend que ces « accouplements monstrueux » ne peuvent simplement donner lieu à l'enfantement d'une histoire « immobile, poussive et paralytique »; il doit y avoir, dans cette soumission à la tradition et au mythe une transformation. De la révolte, la révolution.

Au moment de sa grossesse, Sappho-Didon voit revenir en force les maux digestifs du monde médiocre : « Je lutte, dit-elle à propos de son fœtus, pour qu'elle ne finisse pas dans un

---

[19] Je relève d'ailleurs que dans cette étude de Valérie Lebrun de la figure d'Antigone dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachats*, on mesure bien le rôle tragique que miment les narratrices de Mavrikakis. De même, Lebrun écrira : « Comme Antigone, les narratrices ont toutes deux un plan et c'est par leur faculté à s'immiscer dans le cours de(s) (l')histoire(s) qu'elles parviennent à enjamber le vallon des traditions, des héritages, et à refuser de s'y résigner. » (2012 : 43)

bain de sang, dans un bol de toilette ou étouffée par mes mains. » (CVA : 124) Cette lutte se fait au nom d'un plan, « un plan historique » :

> J'apprivoise la chose. La nourris. Elle aime déjà les huîtres et le chocolat, goûte encore au champagne, ne vomit pas. Ne vomit plus. Au début, je pensais qu'elle me sortirait des entrailles, que je la régurgiterais comme un mauvais repas, comme un morceau de viande que l'on ne digère pas. Mais la très vilaine chose m'a avalée, c'est elle qui m'a gobée, et gloup, je suis devenue le Jonas de cette baleine qui grandit à l'intérieur de moi, en poussant sur mes intestins, en bloquant mes poumons, en donnant des coups de pied sur ma vessie, pour me montrer sa tyrannie. (CVA : 124)

La tension métaphorique se résout dans ce passage : du vomi à l'avalement antithétique, dans une inversion curieuse mais significative. Car tout à coup ce n'est plus la narratrice qui vomit mais sa fille historique, en pantomime; ce n'est plus la narratrice qui porte cette fille mais cette fille qui, en elle, l'avale. L'enfantement résiste à la digestion, la transcende. Savannah-Lou naît, historique, elle se débarrasse par son identité même de la merde qui qualifiait l'enfance de Sappho-Didon – merde laflammienne, merde maternelle –, « elle ne sera la fille de personne. Même pas la fille de ma vengeance contre le malheur. Lou n'est qu'avenir » (CVA : 137). Autogénérée, dirait-on, Savannah-Lou représente ce fantasme du meurtre de l'origine et grâce à son avalement, elle libère aussi bien Sappho-Didon de son origine, la projette dans le libre avenir. Si Sappho-Didon était un produit digestif, Savannah-Lou est le produit réel de l'accouplement, mais qui tue l'une de ses constituantes : « On n'en a rien à foutre de ses parents. C'est une origine arbitraire. » (CVA : 140) Le Québec est empêtré dans des « filiations cauchemardesques » (CVA : 142), vaut mieux s'en libérer.

La digestion constitue une manière de nommer la fragilité de la reproduction. L'origine arbitraire de Savannah-Lou lui donne effectivement un statut particulier, somme hasardeuse d'aliments plutôt que conséquence d'un héritage. Elle est amalgame. Ce déplacement du symbole reproductif laisse alors place au sentiment de manque – manque du nom, manque de la filiation. Ce manque s'avère moins celui de « l'histoire » comme ordre discursif capable de penser les causalités, que manque et impossibilité de l'Histoire *nationale*, d'une téléologie commune à un peuple, à un « nom fondateur », capable de léguer quelque chose. Il y va d'un certain trait commun que la critique de la « filiation » répète depuis quelques années; ainsi, Daniel Letendre, analysant la figure du « père écrivain » en regard de la représentation de l'adolescent, écrit :

> Serait-ce un raccourci que de voir, dans la révolte contre le silence des pères écrivains, une représentation de la position de la littérature québécoise récente par rapport à sa propre histoire? [...] Miron, Ferron, Ducharme, Aquin, sont des pères pour la littérature québécoise. Leur silence crée non pas un espace de liberté, mais une sorte d'abandon des héritiers à leur propre sort. (2012 : 120)

Plus fondamentalement, ajouterais-je, se lit l'impasse dans laquelle se retrouve le discours – tout discours – à l'époque contemporaine. Qu'il s'agisse d'un constat post-historique, postmoderne ou post-national, il faut voir qu'une affirmation collective détachée d'un humanisme universel, si elle était polémique dans les années 1960, paraît participer d'un impensable, dans les années 2000. André Belleau, dans un essai célèbre intitulé « Discours de l'indépendance, indépendance du discours » soutenait que

> les intellectuels et les écrivains qu'on associe à *Liberté*, à *Parti pris*, à l'Hexagone ne se sont pas mis à développer l'idée d'indépendance du Québec parce qu'ils voulaient devenir libres. C'est l'inverse. Ils ont pu penser et dire l'indépendance parce que déjà, ils se sentaient libres, ils avaient fait l'expérience d'un discours allégé, ils se rendaient compte que le concevable et le théorisable s'étendaient bien au-delà des frontières du champ discursif transmis (1986 : 130-131).

Le transmissible – le concevable –, serait-ce là ce qui fait l'enjeu de l'histoire comme discours, récit, hiérarchie causale? L'histoire qui manque pointe en effet ce qui peut être transmis bien davantage que le geste de transmettre; parce que dans le champ discursif des pères un certain pensable ne participe plus du transmissible, parce qu'ils parlent et pensent un « autre monde », plongé dans un champ discursif aujourd'hui inaccessible, l'histoire manque – aucune causalité ne peut se penser, alors. Ce que propose Sappho-Didon en rompant le roulis institutionnel par la digestion féconde, c'est un dévoilement de ce dicible en marche, en le tirant du côté de l'odieux, du tabou : le nationalisme mâtiné de questions ethniques, l'obscène du corps, la stupidité du code – littéraire, culturel, assurément universel. En réfraction à ce que proposait la voix d'André Ferron dans *L'Hiver de force*, devant le festival séparatiste, nationaliste, communiste, la voix de Sappho-Didon montre l'institution universaliste, théoriciste, hiérarchisée. Ce dévoilement obscène d'un espace de pensable se frotte toutefois à un problème de taille, historique : celui de la continuité. On peut encore penser la liberté, l'organisation discursive rendant cet espace accessible existe. Toutefois, il semble maintenant impossible de relier cette liberté à celle qu'appelait Aquin, comme si cette liberté était épuisée, déjà pensée,

elle occupe une place normée dans le discours institutionnel, historique, muséal. Il ne resterait qu'à la digérer.

Les métaphores de Lessard et de Mavrikakis s'opposent. Chez l'un, la fuite sert à passer d'une prison (nationale) à la littérature (universelle). Coincée dans un déjà-dit national, dans une hiérarchie des oppositions pour le moins honteuse, cette nature doit être transcendée vers un ordre capable d'atteindre une véritable démocratie, celle de *tout le monde*, opposée à l'idée d'une démocratie québécoise, nichée dans une polarité nationale. Chez l'autre, il y a bel et bien fuite, mais fuite de la littérature. Coincée dans une histoire laflammienne, Sappho-Didon veut passer à une Histoire – de l'insignifiance à la signifiance, de Ducharme à Aquin. Toutefois, on constate l'impossibilité de la fuite, car la prison est un langage, et le langage ne se fuit pas, il se détourne. La digestion, dans *Ça va aller*, permet ce détournement. Elle sert à incarner – carnavaliser – la culture, à la détourner de sa classe et de son arbitraire pour la rendre au langage du commun. Mais plus encore, elle sert à montrer la survivance de la nature, sa prégnance, sa non-réductibilité à l'ordre culturel et à ses tabous.

Ce contraste entre la *fuite* et la *digestion* suggère bien deux discours sur la littérature, même si on peut constater une même position de la littérature dans la hiérarchie du langage. Une troisième métaphore, plus radicale, sans doute plus artificielle, manque cependant à l'armature pour bien saisir cette étrange question de l'histoire, qui aura ressemblé à une question nationale. Il s'agit de la *destitution*.

3.4. Éric Dupont : la structure de destitution

3.4.1. Régicide, parricide, révolution

Le motif de la destitution, soulignons-le d'entrée de jeu, se distingue à plusieurs égards du renversement carnavalesque. En effet, le carnaval suppose une certaine prise en charge du haut par le bas, et par là, un rabaissement des valeurs sérieuses, des ordres de discours élevés, etc. Comme Belleau l'indique dans *Notre Rabelais*, « lorsqu'on parle de littérature carnavalisée, on désigne une œuvre appartenant à la littérature, donc une œuvre sérieuse, qui a été imprégnée par la culture populaire. Celle-ci se trouve transposée dans le texte littéraire » (1991 : 31). L'exemple de la littérature carnavalisée montre bien le phénomène : on ne conteste pas la pertinence du discours sérieux qu'est la littérature, on en inverse les valeurs constitutives, pour un temps du moins, celui de la fête. La destitution, au contraire, revêt un caractère des

plus sérieux, elle est la conséquence ultime d'une contestation du pouvoir; on destitue pour remplacer sinon la structure hiérarchique, du moins pour remplacer un acteur clé de cette structure. Mais deux acteurs ne peuvent vraiment être destitués : le roi et le père. De ceux-là comme de Dieu, pour parler avec Bakounine, il faut se débarrasser. Enfin, le dernier échelon de la destitution possède un nom historique, moment nouant contestation de l'histoire et mémoire de l'histoire, on le nomme révolution[20].

Ces considérations sur la destitution se collent imparfaitement à l'œuvre de Dupont. Pour dire vrai, ses textes volontiers comiques, ironiques, magiques, peuvent difficilement destituer quoi que ce soit. À l'instar de son roman autofictif *Bestiaire*, dans lequel la famille de Dupont revêt les identités schismatiques des femmes du roi Henri VIII – Catherine d'Aragon, Anne Boleyn –, *La logeuse* présente des identités historiques à la fois hantées par et détournées de l'histoire – ainsi de Rosa Luxemburg, par exemple. La révolution dans son désir pointe ici, comme le schisme catholique pointait là, mais devenue joueuse, accessoire. En fait, la seule phrase de Marx citée in extenso dans *La logeuse*, répétée deux fois, en signale l'esprit : « Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : La première fois comme une tragédie, la seconde fois comme farce. » Si Napoléon mime la faste impériale romaine, le Napoléon du Second Empire n'en révèle que la grotesque imitation. Encore des monarques à destituer, comprend-on. Sauf que dans *La logeuse*, la destitution se fait par le ridicule, condamnant le ridicule.

---

[20] Hannah Arendt écrit en ce sens que « les révolutions, que nous considérons communément comme des ruptures radicales avec la tradition, apparaissent dans notre contexte comme des événements où les actions des hommes sont encore inspirées et tirent leur plus grande vigueur des origines de cette tradition. Elles semblent être le seul salut que cette tradition romano-occidentale ait fourni pour les circonstances critiques » (1989 : 184). La révolution, par sa rupture, redit ce qui relie la tradition au futur, elle fomente une continuité dans la discontinuité. Elle destitue en nous rappelant toutefois la force des hiérarchies en place. Bruno Latour écrit un peu différemment que c'est cette tendance moderne aux révolutions, lesquelles effectuent une rupture entre le présent et un passé maintenant éloigné par un grand gouffre symbolique – « des ruptures épistémiques » –, qui institue le rapport muséal à l'histoire : « Puisque tout ce qui passe est éliminé à jamais, les modernes ont en effet le sentiment d'une flèche irréversible du temps, d'une capitalisation, d'un progrès. » Pour cette raison, écrit-il, « les modernes ont la maladie de l'histoire. Ils veulent tout garder, tout dater, parce qu'ils pensent avoir rompu définitivement avec leur passé. Plus ils accumulent les révolutions, plus ils conservent [...]. La destruction maniaque est payée symétriquement par une conservation tout aussi maniaque » (1997 : 93). La révolution devient ainsi productrice d'histoire, d'historiographie, d'un rapport historique – au sens « officiel » – au monde.

3.4.2. Destitutions : père, littérature, histoire.

Comme dans le récit de Mavrikakis, la quête narrative de *La logeuse* est simple et invraisemblable; Sappho-Didon voulait se libérer de son identité romanesque, Rosa Ost veut « retrouver le vent » pour qu'il se remette à souffler sur son village natal et, ainsi, relancer l'économie grâce aux éoliennes. Mais surtout, elle veut sauver les villageois d'une mort certaine, car le gaz de l'Ennui s'échappe du sol de Notre-Dame-du-Cachalot et, sans le vent pour le dissiper, il étouffe, les uns après les autres, les habitants du village. Rosa s'en va donc chercher le vent à Montréal; sur son chemin, elle rencontre Jeanne Joyal, qui l'emmène en voiture jusqu'à la métropole. Aussi bien, elle lui offre de l'héberger comme elle le fait pour d'autres filles immigrées dans la grande ville. Le récit se construit alors autour de la vie dans cette maison, du travail de Rosa au motel et de ses recherches, sans conviction, du vent. Le récit se termine cependant sur un *deus ex machina* bien senti : Jeanne Joyal serait un homme. Qui plus est, cet homme serait le père de Rosa. Et pourquoi pas : ce père aurait plus de cinq siècles et aurait été celui qu'on nomma Jeanne d'Arc, venu en Nouvelle-France avec les autres filles du roi – car son androgynie lui sert de masque – et il aurait hanté l'histoire nationale, depuis. Ajoutons à cela que Jeanne Joyal ne peut mourir que décapité(e) par sa descendance, ce à quoi s'applique Rosa dans les derniers moments du roman. Par magie, dès lors, le vent se lève et Notre-Dame-du-Cachalot est sauvée.

La voix narrative comme omnipotente, entre la voix du conteur et le chant mythique, souligne la fantaisie de la diégèse. Cela permet au récit de relier diverses structures mythiques au sein de sa narration, et c'est sur ce fond que se constitue une métaphore importante, structurelle ici dans une double acception : elle structure le roman certes, mais aussi elle agit sur la structure du récit avant tout. De la « royale » Joyal à décapiter au père dont il faut se débarrasser – dans le même mouvement – et le tout avec l'Histoire comme déterminisme en toile de fond, il y a là effectivement une métaphore quelque peu anthropologique sur laquelle a écrit Freud; il parlait alors du meurtre du « père de la horde ».

Il faut le préciser, Freud n'est même jamais mentionné dans le récit de Dupont. Pourtant, la mythologie freudienne, comme la mythologie marxiste, hante *La logeuse*. Impossible de ne pas le noter, le complexe d'Œdipe – le fils qui tue le père – surprend le lecteur à la fin du roman. Mais plus encore que le complexe freudien, c'est la fable œdipienne dans son ensemble qui fait retour : Œdipe, quittant Corinthe, rencontre Laïos et le tue, mais sur le

chemin de Thèbes, il résout l'énigme de la Sphinge, libérant la ville de la peste dont elle était affligée; alors évidemment Œdipe épouse sa mère. Or, dans le récit de Dupont, nous avons, sous la seule figure de Jeanne Joyal, et le père et la Sphinge. Ce personnage est à la fois adversaire physique – à décapiter – et adversaire intellectuel – à contrecarrer, dans divers débats opposant Rosa à sa logeuse. On peut, par ailleurs, se rappeler l'énigme de la Sphinge : qu'est-ce qui, au matin, marche à quatre pattes, au midi, à deux, au soir, à trois? La réponse est évidemment l'humain, ou plus précisément : l'humain dans le temps, dans le vieillissement; voilà qui résonne bien avec les suppliques que Jeanne adresse à ses locataires, comme on le verra. Moins énigme de l'humain dans le temps, c'est l'énigme d'un peuple dans l'histoire qu'elle martèlera de discours en discours pour faire avaler la réalité féroce, cruelle, injuste, de l'histoire nationale québécoise.

La narration, dès l'ouverture, nous décrit le lieu, Notre-Dame-du-Cachalot, où tout commence; et, ajouterais-je, c'est pour ce lieu que tout se passe, pour sauver cette communauté, cette tribu, que Rosa s'exile et vit ses péripéties. On remarque dès l'amorce « l'architecture primitive et fragile de ses maisons de bois et de bardeau » (LL : 12). Dans ce village d'un primitif ambigu, des règles, des us, des traditions sévissent, donnant à ces villageois « oublié[s] de Dieu et des hommes » (LL : 12) une mythologie propre. Ainsi, mentionne la narration, « comme plusieurs enfants de Notre-Dame-du-Cachalot, la petite [Rosa] eut la chance de ne pas connaître son père. Il était en effet de coutume dans ce village de limiter le plus possible les contacts entre les enfants et leur père » (LL : 12). Mais là où l'horreur mythologique semble annoncée – Cronos dévorant ses enfants! –, le roman s'amuse à la désamorcer :

> On s'était rendu compte que plusieurs enfants mouraient de malnutrition, de mauvais traitement ou carrément oubliés dehors par des froids pingouinesques après avoir été laissés aux soins de pères dissipés. Non que les pères de l'endroit fussent moins attentionnés ou moins attachés à leur progéniture; ils étaient tout simplement distraits. (LL : 13)

Tout le roman se construit sur de telles références mythiques; à cette menace freudienne du père se juxtapose l'utopie marxiste, par exemple : « Notre-Dame-du-Cachalot, malgré tous les mensonges qui circulent à son sujet, représente l'achèvement le plus méconnu du rêve politique socialiste d'inspiration marxiste. » (LL : 16) Mais cette utopie, échec indiscutable, est mise en place par le bien nommé MERDIQ (ministère de l'épanouissement des régions désolées et

isolées du Québec) et met en scène des parodies de prolétaires. Freud, Marx et plus tard Kafka : le village semble pétri des mythes modernes allemands, mais parodiés, rabaissés, ironisés. Le plus prégnant de ceux-ci s'inscrit dans le paysage de Notre-Dame-du-Cachalot, il s'agirait même « de son unique attrait » touristique. De fait, se dresse à l'entrée du village « trois immenses tas de pierres et de galets d'une hauteur dépassant trente mètres » (LL : 17). Ces « Trois sœurs[21] », telles que les surnomment les habitants, seraient, explique un panneau touristique, liées au culte d'un dieu par les tribus micmacs. Mais, de spécifier la narration, « la vérité était bien plus terrifiante. Chacune des "sœurs" dissimulait en effet le squelette d'un malheureux du village que la foule en colère avait décidé d'occire dans un accès de rage généralisée » (LL : 18). Ces trois morts sont alors méticuleusement décrites; toutes identiques – par lapidation –, elles témoignent d'une rage irrationnelle de la part de la population.

Le 27 avril 1942, Baptiste Deloursin est « lapidé à mort » en criant « Non! non! non! » (LL : 18). Le 1er novembre 1987, Madeleine Barachois de même est « sauvagement assassinée » en criant « Non! non! non! ». Elle était propriétaire d'un cactus de Noël qui « comme par magie, fleurissait toujours un jour avant les tempêtes de neige de décembre » (LL : 18-19). « Elle avait pris l'habitude de prophétiser les pires blizzards [...], confondant causalité et coïncidence. » (LL : 19) Le dernier meurtre, celui de Kevin Crachin, eut lieu le 30 octobre 1995 :

> Il s'était éveillé d'un cauchemar en scandant : « Quelques conques québécoises craquent dans un cul-de-sac », sans la moindre trace d'accent gaspésien. C'est au son coupant et tranchant des occlusives honnies que le village s'était éveillé en sursaut et en colère. (LL : 19)

Comme les autres, il sera lapidé. « Il en résulte un double enseignement, convient la narration : les Indiens ont le dos large, et l'horticulture et la littérature peuvent parfois être fatales. » (LL : 20) Le père de la horde est un récit que trace vitement Freud pour expliquer le totémisme des sociétés primitives : il aurait existé « un père violent, jaloux, gardant pour lui toutes les femelles et chassant ses fils à mesure qu'ils grandissent » (1965 [1913] : 199). Ce père, cependant, sera renversé : « Les frères chassés se sont réunis, ont tué et mangé le père, ce qui a mis fin à la horde paternelle. » (1965 : 199) Ce mythe, cette « hypothèse qui peut paraître fantaisiste » (1965 : 198) avoue Freud, « a servi de point de départ à tant de choses : organisations sociales,

---

[21] Les pierres, on le verra, représentent chacune la disparition d'un être, pris en flagrant délit de prémonition. En ce sens, dans ces trois sœurs se lisent les trois Moires de la culture grecque.

restrictions morales, religions » (1965 : 200). De là, « la horde paternelle a été remplacée par le clan fraternel, fondé sur les liens du sang. La société repose désormais sur une faute commune, sur un crime commis en commun » (1965 : 205). Mythe saisissant, ayant autant d'ancrage dans une réalité anthropologique que le mythe rousseauiste de « l'état de nature », le père de la horde freudien érige cependant une structure solide permettant de penser la destitution nécessaire au centre de la fondation psychique des sociétés. C'est sur ce plan que résonne *La logeuse*, car dans l'esprit structurel on peut dire que les deux formations narratives partagent beaucoup. Notamment en ce qui a trait à l'organisation hiérarchique : dans le mythe freudien comme dans le roman de Dupont, l'assassinat de la horde primitive vise à destituer un maître, à créer le clan, dans un esprit démocratique – les forces en présence deviennent, par principe, par sang, égales. Évidemment, les trois meurtres racontés dans *La logeuse* ne parlent pas, a priori, de destitution; ni maire, ni enseignant, ni docteur, ni curé ne sont victimes des jets de pierre. Or, c'est le savoir prophétique et par là antidémocratique[22] que punissent les villageois, ce pouvoir irrationnel qui structure et condamne les événements du futur. Fidèle en cela à la « manie de la persécution » dont parle Freud, les villageois primitifs s'attaquent, dans *La logeuse*, à cet individu auquel ils confèrent à l'excès

> une puissance incroyablement illimitée afin de pouvoir avec d'autant plus de droit et de raison lui attribuer la responsabilité de ce qui arrive [...] de pénible et de désagréable. Et, à vrai dire, les primitifs ne procèdent pas autrement envers leur roi, lorsque lui ayant attribué le pouvoir de provoquer ou de faire cesser la pluie, de régler l'éclat du soleil, la direction du vent, etc. (Freud, 1965 : 177)

C'est sur ce plan que l'horticulture et la littérature deviennent des « rois », chargés du pouvoir de dire ce qui autrement resterait ignoré. La symbolique lourde de ces morts redouble l'effet : le plébiscite sur la conscription de 1942, la mort de René Lévesque en 1987, le référendum sur la souveraineté de 1995 sont l'objet métaphorique du meurtre. La parole démocratique – deux référendums, la mort d'un « père de nation avortée » – se lie à ce geste meurtrier, en devient le révélateur. La démocratie consiste à tuer la voix unique et structurante, à rentrer dans ce que Rancière nomme un « excès de mots ». La démocratie du clan consiste à tuer le père, aussi bien, car, convient encore Freud, « l'enfant attribue régulièrement une pareille toute-puissance au père, et l'on constate que la méfiance à l'égard du père est en rapport direct avec le degré

[22] Les mythes s'agglutinent chez Dupont ; aux Moires, à Œdipe, s'ajoute maintenant, on l'aura reconnu, le mythe de Cassandre, oiseau de malheur qu'il vaut mieux faire taire.

de puissance qu'on lui a attribué » (1965 : 177). Lorsque Rosa à la fin du récit tue Jeanne, le père, et que le vent revient, il y a cette foi envers le père et son pouvoir censeur, envers le roi et son pouvoir naturel, tous deux étant intrinsèquement reliés au sein d'une dialectique déterminante[23]. Celle-ci consiste à penser la masse contre le pouvoir *réservé*, et doit passer par un rejet de ce pouvoir. Dans le roman, cela prend la forme d'un rejet antithétique de la littérature, dont Kevin Crachin fait les frais. Il s'agit alors de combattre la « toute-puissance des idées »[24] :

> L'art est le seul domaine où la toute-puissance des idées se soit maintenue jusqu'à nos jours. Dans l'art seulement il arrive encore qu'un homme, tourmenté par des désirs, fasse quelque chose qui ressemble à une satisfaction; et, grâce à l'illusion artistique, ce jeu produit les mêmes effets affectifs que s'il s'agissait de quelque chose de réel. C'est avec raison qu'on parle de la magie de l'art et qu'on compare l'artiste à un magicien. (1965 : 130)

Le lieu magique de la fiction littéraire voit germer, seul, la puissance des idées[25]. La littérature devient alors le dépositaire d'un discours dangereux, à côté du réel, un discours métaphorique, fabulateur, qui contredit l'ordre pragmatique de la société, et en premier lieu le discours socioéconomique marxiste. C'est cela, la révolte de la horde prolétaire[26] contre Kevin Crachin. D'autant que ce dernier représente l'indicible du village : les habitants de Notre-Dame-du-Cachalot sont affligés d'un lourd accent qui les empêche de prononcer les « k », lesquels s'arrondissent en « g ». Guevin Grachin représente cette littérature moderne imprononçable. Le débat que Rosa entretiendra avec Jeanne, lui opposant Kafka, redit cette indicibilité.

---

[23] Et pour souligner à quel point cette filiation se déploie sous les mêmes auspices confusément démocratiques : Rosa est née à la date du référendum de 1980.

[24] Sur cette idée, Freud écrit : « Je dois cette expression "toute-puissance des idées" à un malade très intelligent qui souffrait de représentations obsessionnelles et qui, une fois guéri grâce à la psychanalyse, s'est trouvé en mesure de donner des preuves de ses aptitudes et de son bon sens. Il a forgé cette expression pour expliquer tous ces phénomènes singuliers et inquiétants qui semblaient le poursuivre, lui et tous ceux qui souffraient du même mal. » (1965 : 124)

[25] La littérature est rapprochée de la magie à divers moments dans *La logeuse*. Notamment, lorsque Ludmilla se propose de lire le cerne de thé de Rosa pour voir son avenir, elle s'en effraie, mentionnant qu'elle n'est « que la messagère de l'autre monde. Je ne puis rien à l'avenir *comme on ne peut échanger la dernière page d'un livre parce que la fin ne nous plaît pas* » (LL : 140. Je souligne). Cette comparaison explicite est d'ailleurs entêtante dans le roman québécois contemporain; il fonde un discours sur la littérature dans *Folle* (2004) de Nelly Arcan ou encore dans *Ça va aller* de Mavrikakis, sous la forme des oracles contradictoires de son amie Lazare.

[26] Le terme est utilisé pour désigner les habitants qui trépignent d'impatience devant l'absence de nouveaux projets de développement économique dans leur région (LL : 28).

Cette métaphore permet au roman d'Éric Dupont d'exprimer de façon ouverte, par moments, le débat qu'il ne sait résoudre et qui agit tout au long du récit. La voix démocratique de tout le monde entre en constante contradiction avec la voix omnipotente et omnisciente de la narration, et aussi bien, avec l'ordre de discours littéraire, adressé en première instance aux cultivés. Il faut cette destitution du père, centrale au récit, pour dire la volonté – même impossible – de se libérer de l'élitisme intrinsèque à la langue littéraire. Mais dire cette destitution doit passer par le discours littéraire, seul lieu qui sait reconnaître la « toute-puissance des idées ». Cette contradiction traverse le roman.

Rosa : privée de patronyme – elle possède le nom de la mère seulement, Ost –, elle se voit néanmoins pourvue d'un prénom riche de tradition, comme on l'a vu. « C'est à Rosa Luxemburg que l'enfant devait son prénom vieillot et démodé. Thérèse voulait donner à la révolutionnaire assassinée une nouvelle enveloppe charnelle. » (LL : 24-25) Comme « nouvelle enveloppe charnelle », Rosa représente la lutte de la masse contre l'aliénation; mais implicitement, elle représente le folklore québécois, en la personne de Rose Latulippe. Le roman ne fait guère de référence explicite à ce conte, mais la perte de l'âme aux mains du diable, centrale dans le conte, reste importante dans la fable de Dupont. Après tout, le père de Rosa, Jeanne Joyal, doit sa longévité à la vente de son âme au diable, comme Rose Latulippe met son âme en jeu en dansant *sur le mercredi des cendres*. La référence s'avère explicitée dans la préface qu'Éric Dupont signe à la réédition en poche de *La logeuse* :

> La littérature québécoise que j'avais lue adolescent et celle qui s'étalait sous mes yeux me semblait manquer cruellement de magie. Je ne retrouvais dans nos livres ni la grandeur presque irréelle de nos paysages, ni la folie de nos légendes. La vraisemblance, la psychologie et le matérialisme régnaient sans partage dans l'imaginaire québécois, celui qui avait pourtant enfanté la légende de la chasse-galerie et l'histoire de Rose Latulippe. (LL : 9)

La *magie* intrinsèque à l'identité québécoise a *enfanté* des légendes. Il y a ici un lien génétique dont Rosa et son récit s'avèrent héritiers. Fille du matérialisme marxiste et de la magie folklorique, Rosa devient l'archétype de ce combat entre le futile et le nécessaire.

On ne peut que noter les multiples écorchements que subit la littérature au fil du récit; ainsi, le gaz de l'Ennui découvert dans le sol de Notre-Dame-du-Cachalot se prêtait à une exploitation heureuse avant que le vent ne tombe. Ce gaz, en effet, peut être exporté partout dans le monde et servir de multiples desseins : « Dans les facultés de pédagogie et de littérature

du monde entier, on en faisait un usage immodéré et presque dangereux. [...] Les éditeurs en embaumaient leurs livres, qui libéraient leurs effluves pendant au moins cinquante lectures. » (LL : 39) L'Ennui de Notre-Dame-du-Cachalot, affirme le narrateur avec un ton publicitaire on ne peut plus ironique, « en plus de calmer les ardeurs et les désirs les plus violents, ne laissait aucun arrière-goût de regret dans la gorge » (LL : 38). Ce frein aux ardeurs et aux désirs constitue l'apanage de la littérature – et de son enseignement – dans le discours de *La logeuse*. Le couple « études littéraires » et « littérature » revient plus tard, lorsque surgissent les danseuses érotiques bien nommées « arrière-petites-filles de Lénine ». Elles dansent sur des airs soviétiques et n'hésitent pas à faire de *L'Internationale* le clou de leur spectacle. Parmi ces danseuses marxistes-léninistes se trouve Shu :

> Titulaire d'une maîtrise en lettres françaises de l'Université de Pékin, Shu avait réussi à échapper aux autorités canadiennes grâce aux mêmes talents de contorsionniste qui l'avaient placée première à l'école du cirque de Shanghai, qu'elle avait ensuite fréquentée par dégoût pour tout ce qui était littéraire. (LL : 85-86)

Encore une fois, le matérialisme et la réalité du corps sont placés contre la littérature, laquelle, dans son versant « spécialisé », n'attire plus que dégoût. Même phénomène chez Gillian, prostituée de la rue Sainte-Catherine : « J'étais étudiante en littérature à New York avant de faire ça » (LL : 109), lance-t-elle, ajoutant un personnage à la littérature déchue. Le corps de la prostituée est encore opposé à la culture littéraire, à ceci près que Gillian n'a pas abandonné complètement les lettres :

> Souvent la nuit, Gillian écrivait pendant quelques minutes avant de repartir vers le trottoir. Elle expliqua à Rosa qu'elle finissait la rédaction d'un roman autobiographique qui portait sur son sentiment d'aliénation par rapport à son propre corps. (LL : 187-188)

On comprend que Gillian n'est qu'une parodie à clé, celle de Nelly Arcan[27], une littérature intimiste qui ne parle que de corps, de sexe, de soi – son roman en cours s'intitule, fort à propos, *Clitoris*. Le sort qui frappe Gillian montre toutefois, à l'instar de la lapidation de Kevin Crachin, une condamnation sans appel :

> En janvier 2001, un éditeur français important accepta de publier tel quel le manuscrit de Gillian. Ce fut le tapis rouge vers l'Europe qui l'accueillit à bras

[27] On peut facilement voir dans « l'attaque » contre la littérature québécoise que Dupont traçait en préface de son roman, celle contre l'autofiction intimiste dont l'œuvre de Nelly Arcan est la plus efficace représentante. J'y reviendrai au chapitre suivant.

> ouverts. *Clitoris* connut un succès planétaire instantané. [...] Dès les premières semaines de sa parution, le livre fut traduit en trente-quatre langues dont le catalan et l'hindi. [...] Gillian devint une femme riche. Elle put tranquillement rentrer à New York [...]. En bonne excentrique, elle organisait chaque mardi matin des petits-déjeuners littéraires dans le restaurant le plus élevé de Manhattan, pour rendre hommage aux deux phallus blancs qui ornaient la pointe de son île. Le 11 septembre 2001, Allah [frappa] [...]. Gillian connut la vengeance divine, en allant rejoindre le rang des martyres de la littérature. (LL : 190-192)

Tous les détails dans ce destin triomphant et tragique de Gillian en montrent la fraude, la médiocrité et l'impossibilité : l'emphase du talent (publié tel quel), du succès (instantané!), de ses échos (traduit en trente-quatre langues *dès les premières semaines*), de sa richesse (elle vit dans un loft du Lower Manhattan avec vue sur l'East River), de ses conséquences politiques (elle crée des crises et des censures un peu partout en Europe) et enfin de son rôle historique (c'est la vengeance divine contre Gillian, l'écrivaine, qui crée les attentats de septembre 2001). Toutes ces affirmations hyperboliques disent par antiphrase la futilité congénitale de l'œuvre et de la chose littéraire. Les pierres primitives sont ici remplacées par des avions, car on punit la littérature de se prononcer, de s'élever si haut[28], elle doit se taire, elle est surfaite, surélevée, survalorisée.

Tous ces exemples étonnent en ce qu'ils ne paraissent d'aucune manière abandonnés entre les voix de personnages, résultant d'une sorte de dialogisme bourdonnant où d'autres voix sauraient les contredire. Au contraire, le monologisme narratif d'Éric Dupont – au sens où l'entendait Bakhtine en parlant de Tolstoï, notamment –, accueillant une voix de conteur omniprésente, prend en charge seul le contenu idéologique du récit. Et ce contenu, ce discours sur la littérature, est sans appel : l'Ennui, Shu, Gillian montrent de différentes manières la condamnation de la littérature, reproduisant celle mise en place par les villageois lors de la lapidation. Pourtant, le discours littéraire de l'œuvre, par divers indices – la place du conteur au sein des savoirs du récit, la fabulation exagérée, l'identité double de Rosa –, montre le surplomb de la littérature en regard des autres discours. L'ambiguïté est structurelle. Il faut tuer la littérature pour qu'elle existe, dans sa liberté pure, sans institution, sans dictature en son centre. Sans père. Elle viendrait de la masse comme Rosa Luxemburg[29], serait *populaire* dans

---

[28] À l'agrégat de références mythiques qui traverse *La logeuse*, s'ajouterait alors la Tour de Babel.

[29] Je mentionne également que dans l'analyse de la représentation de Rosa Luxemburg, Marie-Ève Tremblay-Cléroux montre la place qu'occupe la figure d'Antigone dans cette représentation (2017 : 33-

son sens authentique et particularisant, comme l'appelle la référence à Rose Latulippe. Il s'agirait d'une littérature de nature, pour ainsi dire, renversant la honte dans laquelle la maintient la littérature officielle, voilà une dialectique que les débats entre Rosa et Jeanne, *son père*, mettent bien en branle.

3.4.3. « L'histoire se répète toujours deux fois »

Rosa, marxiste, ignorante des usages et des discours idéologiques québécois – elle était isolée dans son village d'origine – voit apparaître avec surprise les goûts artistiques de Jeanne et les arguments les appuyant. La chanson de Renard, un chanteur français à succès, crée l'une des premières querelles entre les deux personnages, alors que Jeanne en défend la beauté :

> Vas-tu nous dire, ô Madame la critique littéraire, que cette chanson n'est pas la chose la plus touchante que l'on ait jamais entendue? Vas-tu nous dire que Renard est un raté? Cinq millions d'albums vendus en France! On n'avait jamais vu ça! Ce poète éternel habite maintenant à Paris! Ses chansons jouent partout en France! Il passe sur toutes les télés, ses spectacles se donnent dans tout l'Hexagone à guichet *fermé*! (LL : 132. L'auteur souligne)

Deux arguments se développent dans ces paroles de la logeuse : le nationalisme pro-France (la France, Paris, l'Hexagone agissent comme des valeurs positives), et le nombre. Rosa ne trouve à dire, en guise de réplique, qu'un lapidaire « Pauvre France! » (LL : 132) On sent alors que le succès commercial condamne autant l'œuvre que ses qualités esthétiques, aux yeux de la protagoniste; de même, l'argument patriotique tombe à l'eau, retourné comme un gant par Rosa. Ce débat replace les cartes du discours sur la littérature, posant la qualité esthétique contre l'identité de groupe – la masse ou la nation. Plus tard, le même argumentaire reprendra ses droits, lorsqu'une locataire, Jacqueline, acceptera de lire un petit conte merveilleux de son cru. Le jugement de Jeanne est sans appel :

> Assez! C'est nul à chier! [...] J'ai jamais entendu une chose aussi conne! Franchement! Une femme qui se lève le matin pour trouver son mari transformé en crapaud. Ça se peut pas! C'est pas possible! C'est pas vraisemblable! Tsu [sic] parles d'une connerie! (LL : 175)

Les autres locataires trouvent la chose plutôt géniale. Rosa oppose même une analyse du texte : « C'est une allégorie! Jacqueline a écrit un texte à clé. Il est clair qu'elle a inversé le conte de

---

35), rapprochant ce personnage du Sappho-Didon de Mavrikakis. C'est l'individu contre le système et l'organisation en place qui se trouve alors actualisée. Aussi bien, une démocratie radicale.

fées où la princesse embrasse un crapaud pour qu'il se transforme en prince dans le but de dénoncer l'aliénation de la femme bourgeoise. » (LL : 175) Elle y voit une « phase d'émancipation semblable à ce qui suit la prise de conscience du prolétaire face aux structures qui l'écrasent » (LL : 175). S'ensuivent des analyses du signifiant « crapaud », rapproché de « French frog »; de même, l'œuvre sera liée à la littérature moderne, par une comparaison à *La métamorphose* de Franz Kafka. Tout dans ce passage mène à une interprétation cryptée, à une lecture attentive qui déchiffre; le métaphorique est privilégié, et placé contre la vraisemblance. L'idéologie gramscienne, la pensée d'Adorno s'y retrouvent en creux : c'est la qualité de l'œuvre qui libère, pas son accessibilité. Ces analyses ne savent pas plaire, cependant, à l'esprit pragmatique, réaliste, matérialiste de Jeanne :

> Voir si le monde d'icitte vont se reconnaître dans son texte, d'abord on sait même pas où pis quand que ça se passe pis c'est pas avec des histoires de maris transformés en crapauds que la femme va se libérer! C'est toujours ben pas un Tchèque mort pis enterré qui va nous expliquer à nous aut' les Québécoises comment se libérer! (LL : 178)

Jeanne lui oppose le roman historique populaire, *Madame Autrefois* de Michou Minou, capable « de recréer l'atmosphère du XIX^e^ siècle dans ses moindres détails. Aucun détail de la vie à cette époque n'échappe à ce génie du réalisme » (LL : 179). Plus que jamais, *La logeuse* met face à l'ignorance populaire le savoir cultivé[30] des locataires. Contre la horde qui assassine Kevin Crachin et la littérature s'élève Rosa, qui assassinera Jeanne, représentante de la horde, des Québécois, des Français, de la masse. Et c'est ce meurtre *pour la littérature* qui sauvera le village de Notre-Dame-du-Cachalot. Structurellement, le père de la horde se déplace; de la littérature comme discours de savoir réservé, nous passons à la littérature comme discours discriminé, rabaissé par la masse au profit d'un pragmatisme myope.

Cette structure dedestitution parle de démocratie et de libération. La littérature est appelée à enfermer, le plus souvent, et de trois manières : grâce à son enseignement universitaire, dont tous veulent se libérer, grâce à la « dictature de la majorité » qui encense les œuvres populaires médiocres, et grâce aux institutions ennuyeuses, tels les éditeurs ou encore

---

[30] La narration se met de la partie, usant d'un langage spécialisé pour décrire l'écoute des locataires lors de la lecture du conte de Jacqueline : « [les auditrices] buvaient chaque phonème dans toute sa pureté » (LL : 173), rapporte-t-il.

la Société Saint-Jean-Baptiste qui a décerné un prix littéraire à *Madame Autrefois* (LL : 182). Les attaques qui résonnent tout au long du roman liment les barreaux de la première prison; le meurtre de Jeanne, à la fin, attaquera les deux autres, en décapitant à la fois le populisme et le nationalisme. Jeanne d'Arc s'avère d'ailleurs un riche symbole à déboulonner. La horde peut se libérer par la littérature, nul besoin de l'attaquer, raconte cependant *La logeuse*. On peut interpréter les fables, la richesse des métaphores, pour peu qu'on lise avec attention avant de lancer des pierres, pour peu que les textes soient travaillés – contrairement à celui de Gillian, publié *tel quel*. Ce discours appelle aussi bien une littérature hors des institutions – l'éditeur, l'académie, l'Université. Ce sont ces instances que destitue le roman, mais surtout, d'une autre manière, l'Histoire dont il est pétri, l'Histoire comme contrainte déterminante. C'est l'ultime débat entre Rosa et Jeanne, celui qui peut-être enchâsse tous les autres : ce refus d'un discours qui précède et qui détermine, confinant le roman d'Éric Dupont aux revenances, chargées, comme l'écrit bellement Jean-François Hamel d'« une mémoire inquiète de sa propre historicité, de sa capacité à conjoindre la triple temporalité de l'Histoire, le passé, le présent et l'avenir, sans assujettir les vivants à la reproduction de ce qui a été » (2006 : 10). En effet, contrairement au narrateur de Patrice Lessard qui fuit l'Histoire ou à la narratrice de Catherine Mavrikakis, contrainte de digérer le monde faute d'Histoire, Rosa se trouve forcée à « vivre » l'Histoire, pire, à ce que son vécu devienne historique. Jeanne veut, pour ainsi dire, que sa fille voie le monde par les yeux des fossiles – forcément, par effet de répétition, le monde ressemblera à une farce. Destituer, pour Rosa, consiste à se débarrasser de ce déterminisme-là, de cette Histoire officielle qui, par-delà, impose une manière officielle de se raconter.

Il est facile de saisir que les tensions, toujours les mêmes, pétrissent les trois récits que j'ai analysés dans ce chapitre, bien que les connotations divergent; ainsi, l'Histoire s'affilie au particulier national, à fuir, à destituer, selon les œuvres. La littérature, au contraire, constitue la culture universelle devant laquelle les hiérarchies historiques laissent place, avec empathie, à une sorte d'égalitarisme du mot; ou encore le langage devient pure bêtise, nihilisme de la fête; ou, enfin, il est possible, à condition d'agir contre toute institution – celles régies par les instances de l'Histoire – de renouer avec une parole libre.

Si l'Histoire est plus souvent qu'autrement nationale, cela pourrait suffire à l'inscrire du côté de la nature – et c'est d'ailleurs ce que propose Catherine Mavrikakis, en appelant cette Histoire pour la placer du côté de l'incarnation des discours, contre l'abstraction de la

littérature. Pourtant, un tel état de fait tient difficilement la route en regard de *La logeuse*, où l'Histoire est une organisation idéologique, voire dogmatique, des destinées individuelles; elle s'oppose par conséquent à l'existence charnelle de Rosa et des autres locataires, alors que la métamorphose kafkaïenne qu'offre une certaine littérature permet d'appréhender le monde depuis le *vécu*. Voilà de profondes contradictions. Ou pour le dire avec enthousiasme : nous avons un problème.

3.5. Les corps et la démocratie : contradictions de l'histoire

Je ne pose évidemment pas ici un problème insoluble. En catégories abstraites, ce qui oppose le constat de Mavrikakis à celui de Dupont, c'est l'axe même de l'opposition sur laquelle chacun se fonde. Mavrikakis oppose l'incarnation à la littérature; Dupont, d'une autre manière, oppose la démocratie à la littérature. Dans les deux cas, et si je voulais éviter le problème sans doute cette petite porte serait-elle bienvenue, l'opposition à la littérature s'organise sur un discours pour la littérature, une volonté de la remplacer *hors de l'institution*. Mais alors, cette nouvelle littérature désirée constitue-t-elle une énonciation de tous et pour tous, détachée de toute contextualisation ou sera-t-elle, sortie des affres de l'institution, simplement mieux contextualisée, d'un contexte moins artificiel, moins politique? On voit bien que dans cette interrogation l'Histoire joue le rôle du pivot – tentera-t-on ou non de renouer avec elle? Cette question doit être résolue pour terminer ce chapitre.

Je traitais plus haut de deux régimes de conséquence, l'un moderne, qui tente, devant la perte de l'histoire, de suturer de nouveaux fils de causalité, et l'autre postmoderne, acceptant d'abandonner la littérature à son jeu libre, pure « monstration de son incapacité » pour parler avec Michel Freitag. Il va sans dire qu'au-delà de l'idéologie dans les textes, l'idéologie des textes évoque le cynisme postmoderne. Chez Mavrikakis comme chez Dupont, les propositions et les idéaux ont beau jeu de pointer le nez, ne reste en définitive que l'odeur calcifiée de boulons surchauffés par les contradictions irréconciliables. Le souvenir avorté et aujourd'hui inenvisageable de la révolution marxiste qui hante le roman de Dupont ne fait qu'ironiser sur la violence des dogmes et leur caractère éphémère, d'essence fragile, par là récupérable – ainsi des arrière-petites-filles de Lénine, qui s'arrogent le nom du père de la Révolution russe pour coiffer leur troupe de danse sensuelle. C'est d'ailleurs contre les fondements de toute position

idéologique que s'élève le roman de Dupont, en présentant, dans un passage des plus satiriques, une manifestation étudiante. Les étudiants y viennent en voiture, s'insurgent contre le retrait de bonifications aux prêts et bourses et bien que Rosa oppose que l'argent soustrait au programme servira à garnir les bibliothèques, ils affichent le plus parfait dédain devant l'argument : eux, ils achètent leurs livres à la librairie, et d'ailleurs, ils lisent très peu. Dans de tels segments du texte de Dupont apparaissent toutes les contradictions auxquelles mènent les luttes idéologiques du passé une fois tirées dans le présent festif et postmoderne du Montréal contemporain. Jean-François Hamel suggère, traitant du régime d'historicité moderne, qu'il se trouve au cœur de contradictions entre, d'un côté, son « pouvoir d'aliénation » et de l'autre, sa « puissance libératrice » (2006 : 62). On peut dire que dans les romans présentés jusqu'ici, on souligne l'aliénation dont procède la libération de l'Histoire. Sans histoire, la fête, la magie peuvent organiser le monde. Rosa et Sappho-Didon éprouvent ce régime de conséquence fort différemment, cependant; Rosa désignera les dogmes poussiéreux qui supportent encore l'Histoire nationale pour les dénoncer, les rabattre, Sappho-Didon appellera cette force négative de l'Histoire capable de faire pendant au festival immémorial de la littérature québécoise. « Rachetant le grand-père, ils vendent le père » (1976 : 183), écrit Gilles Marcotte à propos des romans à l'imparfait. C'est que le rejet de l'histoire se fait au profit d'une pensée atemporelle de la culture, un folklore sans racine directe, sans mission ostensible, sans projet concerté, sans conséquences réelles. Alors, rejeter l'histoire de la sorte, est-ce tenter de mieux contextualiser la littérature, c'est-à-dire de le faire hors du texte officiel, de ne pas hésiter à traiter des causes et conséquences honteuses qui font le temps? Oui.

Mieux contextualiser consiste, chez Mavrikakis comme chez Dupont, à se débarrasser du père, c'est-à-dire du *récit contraint* (celui de Laflamme, celui de Jeanne). Ce rejet vise à raconter à côté de cette autorité, écrire différemment pour dire un autre monde, pour reprendre l'expression de Marcotte : la littérature sans histoire s'avère donc une littérature riche de l'histoire *dépassée*, l'officielle causalité est détournée, digérée ou destituée, pour que s'exprime sans honte ou presque l'histoire officieuse, démocratique et incarnée.

Devant la forme de l'histoire moderne et sa double appartenance à l'âge démocratique et à l'âge des sciences, Jacques Rancière permet de déplacer la question. Si, jusqu'ici, l'histoire a semblé n'être que le fait d'idéologies modernes « qui tenteront a posteriori de rendre une intelligibilité narrative à un présent séparé de lui-même par l'émotion et la conscience d'un

déchirement entre passé et avenir », à savoir, « l'historiographie nationale et l'idéologie du progrès de l'époque romantique » (Hamel, 2006 : 39-40), Rancière propose quant à lui de lire l'histoire moins comme biais idéologique pour penser le monde que comme problème de forme :

> Le problème de notre science historique est d'abord celui de son rapport nécessaire et malheureux à son historicité, l'historicité démocratique : la dispersion des attributs de la souveraineté et des logiques de la subordination, la différence indéfinie de l'homme et du citoyen, la possibilité pour n'importe quel être parlant ou n'importe quelle collection aléatoire de parleurs d'être n'importe comment des sujets d'histoire. [...] L'historien en vient alors aisément à désespérer tout uniment de la possibilité de tenir ensemble récit et vérité. (1992 : 161-162)

Devant la vaste clameur que produit la démocratie, comment raconter – comment rendre compte de la collection aléatoire de parleurs? Un tel problème de forme aurait pu être posé en termes idéologiques[31], mais en déplaçant l'enjeu, Rancière le rend pensable à de nouveaux frais. Ainsi, il ajoute que l'histoire démocratique, histoire sociale et ouvrière, s'est refusée « l'impensable extravagance » d'une poétique :

> Et sans doute, pour la trouver, fallait-il aller un peu plus avant du côté de la révolution littéraire : là où le roman dit adieu à l'épopée, où la parataxe des coordinations démocratiques succède à la syntaxe des subordinations monarchiques, où acte est pris de la défection des grands livres de vie et de la multiplicité des langues et des modes de subjectivation. (1992 : 163-164)

Rancière croit alors fermement à l'apprentissage démocratique que l'histoire aurait pu trouver dans la littérature. On a déjà rencontré le fantasme unitaire au centre de la pensée de Rancière et ce fantasme agit ici comme ailleurs : tous les discours peuvent se nourrir pour converger vers une « poétique du savoir » commune, plus près de l'expérience totale du monde. Dans son œuvre se lit le manque de l'unité. L'histoire ne se nourrit pas de la littérature et de ses poétiques; en même temps, la littérature n'est pas cette prise en charge totale du monde, capable d'éviter

---

[31] Par exemple, Paul Ricœur est confronté à la même question lorsqu'il oppose l'acte philosophique à l'histoire des historiens, soulignant que les philosophes doivent réussir à rappeler à l'Histoire que « son entreprise c'est l'homme, l'homme et les valeurs qu'il découvre ou élabore dans ses civilisations. Et ce rappel sonne quelquefois comme un réveil quand l'historien est tenté de renier son intention fondamentale et de céder à la fascination d'une fausse objectivité : celle d'une histoire où il n'y aurait plus que des structures, des forces, des institutions et non plus des hommes et des valeurs humaines » (1967 : 50). Dans ce passage, on sent bien que le problème de la description institutionnelle de l'histoire n'est pas « formel », mais bien idéologique; Ricœur appelle à une sorte d'humanisme en regard duquel la méthode scientifique – et partant structurale – serait incompatible.

les vieilles subordinations. La littérature comme l'histoire ont leur part de science et leur part de démocratie. Dans la forme de ces discours, le même problème. Et survient cette formule capable d'unir tout ce qui oppose les discours de Mavrikakis et Dupont, unis, donc, dans la forme : *la parataxe des coordinations démocratiques succède à la syntaxe des subordinations monarchiques*. C'est dans le manque de coordination, nous dit Rancière, manque définitoire de la parataxe, que se trouve l'expression la plus juste de la pensée démocratique. Ce manque s'avère des plus producteurs pour penser le lien entre littérature et histoire, mais sur un autre front que celui ouvert par le philosophe. La masse démocratique, écrit-il, se dit plus aisément dans la parataxe. De même, le lien unissant la littérature – comme expérience et subjectivation d'un temps – à l'histoire – comme devenir significatif au sein d'une totalité collective – adopte cette parataxe. En effet, la coordination *manque* entre ces deux ordres de représentation de l'expérience. Pour résumer, je soutiens que Mavrikakis et Dupont opposent à la syntaxe de l'histoire une parataxe, une histoire par manque ou par détour. Il s'agit moins de voir, alors, si les œuvres fêtent ou déplorent l'histoire rejetée, il s'agit de voir ce que signifie et ce que recontextualise ce rejet.

3.5.1 Parataxe : ellipse et asyndète

La parataxe, plutôt que de *faire image* à l'instar de la métaphore, est la structure dans le récit qui organise l'absence. Quelle forme le récit adopte-t-il pour évincer la causalité historique? « Pour bien comprendre le silence, nous avons besoin de voir quelque chose qui se taise[32] » (1948 : 87), écrit Gaston Bachelard : il faut, pour lire cette non-causalité, percevoir le potentiel d'une causalité forte et que, dans l'ordre de la fiction, celle-ci se taise. Ainsi se construit une certaine ellipse de l'histoire. Elle apparaît, s'annonce, et n'advient pas. De même pour l'asyndète; la causalité entre histoire et littérature paraît possible, elle est annoncée, mais la coordination très vite déraille, ce qui lie l'histoire à la littérature ressemble alors à un décalage, à une parataxe.

Deux nouveaux exemples, représentant l'ellipse ou l'asyndète, me servent ici pour penser ce phénomène.

---

[32] Cette citation se trouve chez Georges Didi-Huberman (2001 : 48) mais est tirée de *La Terre et les rêveries du repos. Essais sur les images de l'intimité* (1948) de Bachelard.

3.5.2. Ellipse

Le premier exemple se trouve dans *Des lames de pierre* de Maxime Raymond Bock. La novella raconte sans artifice la naissance de Robert Lacerte à la littérature, sa découverte de la poésie dans un camp de bûcherons, son apprentissage en autodidacte dans les années 1960, l'échec indiscutable de sa professionnalisation dans les années 1990 et sa mort enfin dans le silence le plus cru, rapportée par le narrateur-écrivain. Ce récit d'apprentissage de l'écrivain, traversant les époques, raconte d'une certaine manière la projection historicisée d'une conception de la littérature, depuis ses origines « naturelles », jusqu'à son état institutionnel actuel, en passant par ses aspirations révolutionnaires. Ainsi, de façon ambiguë on constate, dans les premières découvertes de Robert, une certaine unité entre son origine sociale des plus modestes, son amour nouveau des lettres et son emploi de cook dans un camp de bûcheron. En effet, Robert découvre la littérature grâce à son collègue de fortune, Denis. Ce dernier, plutôt de culture bourgeoise, affectionne les poètes modernes, notamment Saint-Denys Garneau. C'est un poème de ce dernier que Denis sera forcé de déclamer, un Mardi gras, devant les bûcherons qui le mépriseront d'autant plus; Robert, de son côté, affectionne plutôt les poètes d'un Canada prémoderne, dont les thèmes tournent autour d'un monde *naturel*, aussi déclame-t-il des vers de William Chapman portant précisément sur les bûcherons face aux fracas de la débâcle. Il attire alors non pas le mépris des hommes, mais un respect empreint d'émotion. Grâce à cette lecture, la haine qui opposait les bûcherons aux deux cooks épris de lettres se dissout, à partir de là « le gruau et la soupe ont été au goût des bûcherons, l'écurie a été balayée, la vaisselle miroitante » (LP : 19). Cette scène importante du récit de Maxime Raymond Bock présente une unité possible entre la littérature et la nature, prise au sens de Belleau : la littérature n'est pas l'objet de l'autre, lointaine – comme celle, en contraste, de Saint-Denys Garneau –, elle est inscrite dans l'espace et dans la réalité démocratique, d'une certaine manière. L'unité structurelle s'avère reconduite dans la phase d'apprentissage de Robert des années 1960 : autodidacte, il apprend la culture en épiant les étudiants qui passent au restaurant où il travaille, de même il se lie à un fils de bourgeois, Simon, artiste visuel et poète en devenir. Ensemble, ils fréquentent une sorte de club de lecture même si les soirées, précise le narrateur, « prenaient plus souvent l'allure d'un club de haine que de lecture » (LP : 40). Ce club, constitué de travailleurs d'usine, d'étudiants, de journalistes et de petits politiciens – parmi lesquels, personnage à clé, Gaston Gouin, en manière de Gérald Godin –, représente cette union

carnavalisée de toutes les classes sociales réunies derrière une même quête révolutionnaire. Le mouvement transcende les classes et la place de la lecture dans ce club ne manque pas de souligner l'importance de la littérature dans ces aspirations libératrices. Or, voilà où l'Histoire fait défaut. L'unité de jadis, reconduite dans une fronde moderne, aussitôt prête à passer à l'acte, s'effondre.

Simon entraîne Robert dans un voyage à travers les Amériques. Cette volonté *beat* de laisser derrière soi le Québec et son histoire nationale arrive soudainement dans le récit; pour convaincre Robert, Simon souligne même que « la révolution ne se ferait pas pendant leur absence de toute manière » (LP : 41-42). Lorsqu'ils quittent la ville pour leur odyssée, le passage exhibe son importance. « En sens inverse », souligne le texte, les protagonistes croisent un motocycliste; *en sens inverse* de l'histoire en marche, ils quittent le Québec : « Reconnaissant Gaston Gouin, Simon a sorti son bras par la fenêtre. La moto a fléchi l'espace-temps comme un obus. Il a dit ne pas croire que Gouin les avait remarqués. C'était le 10 juin 1970. » (LP : 42) Le *fléchissement* de *l'espace-temps*, en *sens inverse*, métaphorise d'une certaine manière non la fuite de la littérature, quittant le récit historique, mais son départ, son errance immotivée, simple subjectivation soumise à des lubies du moment. Simon et Robert ne seront pas parmi ces poètes emprisonnés d'octobre 1970, ils s'extirperont des contingences chronotopiques de l'époque – c'est l'espace-temps qui fléchit – pour aller voir ailleurs : Simon sera tué par des soldats de la dictature de Pinochet, entouré des livres de Pablo Neruda et d'Octavio Paz, Robert ne rentrera au Québec qu'en 1976 – après l'élection du Parti québécois. Cette ellipse est pour le moins radicale. Un moment historique particulièrement dramatisé au Québec s'avère remplacé par une pérégrination lointaine, par une culture étrangère. Simon tombe au combat d'une lutte qui ne lui appartient guère; il meurt en fait à cause d'un malentendu et si Robert survit, c'est, aussi bien, grâce à un malentendu. L'histoire de ces écrivains, à un moment au centre de l'ébullition historique, quitte soudainement son ordre causal, leurs motivations n'ont plus rien à voir avec le récit national. Cette fracture au cœur de la novella change le portrait de Robert Lacerte. Dès lors, il appartient au passé. Le narrateur remarque qu'« il jouissait d'une reconnaissance de has-been, des restes de la carrière qu'il n'avait jamais eue » (LP : 50). Tout se passe dans ce récit comme si le sens inverse dans lequel il s'était élancé en 1970, quittant un espace-temps ayant été capable de le porter jusque-là, nouait son destin, et aussi bien, tout le destin de la littérature québécoise : allant dès 1970 contre

l'histoire, s'institutionnalisant, se spécialisant, elle s'éloigne de l'unité révolutionnaire, de l'unité d'un monde naturel où les bûcherons étaient capables de respecter les poètes.

Voilà comment l'histoire *se tait*. La novella de Maxime Raymond Bock développe une causalité historique, mais celle-ci s'avère non globale. L'histoire de Robert prend racine dans une tradition folklorique, avec les poètes régionalistes, mais aussi avec le cook et la tradition du conte[33]; de même, Robert collectionne dans sa « bibliothèque qu'il a ramassée sur le trottoir et raplombée à l'aide d'équerres » exclusivement des livres issus de l'histoire littéraire; s'y amoncèlent en effet « les ouvrages de poésie commentés par Camille Roy dans son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française* » (LP : 29). L'ébullition culturelle des années 1960 laisse place à la cristallisation du rejet de l'histoire que j'ai déjà présentée, laquelle suscite un embrayage vers la littérature étrangère puis, dans les années 1990, vers une culture de la marge. En fait, histoire, histoire culturelle et histoire littéraire ne marchent plus ensemble dans *Des Lames de pierre*, et jusque dans sa structure. L'histoire unitaire se tait le 10 juin 1970, elle n'organise plus la syntaxe. La parole de Robert Lacerte est dès lors censurée et un écrivain blasé des années 2000 parle dans ce silence. On ne peut raconter l'histoire et l'histoire littéraire *en même temps*, on ne peut parler d'art et de politique; les savoirs se compartimentent. C'est en ce sens que *Ça va aller* se trouve éclairé par cet exemple : si le destin de Robert Lacerte se lie si étroitement à la littérature et à son histoire, Sappho-Didon, de même, s'avère coincée dans l'autarcie littéraire que suppose l'écriture de Robert Laflamme. Ce dernier est d'ailleurs publié par la prestigieuse maison d'édition française l'Art-encore-l'art. Outre la clé – Gallimard –, se lit dans cette dénomination tout le fiel que le roman entretient envers la littérature pour elle-même : l'art encore l'art ironise sur l'art pour l'art, fait de la doctrine pure du Parnasse une rengaine lassante. En tant que personnage de Laflamme, Sappho-Didon voit son destin déterminé par cette rengaine, sans possibilité de libération. Lorsqu'à la fin du récit elle tente de fuir le destin laflammien en imitant le suicide du narrateur de *L'invention de la mort* d'Hubert Aquin, elle échoue. Mais au-delà de l'échec du suicide, se lit l'échec de la fuite de « l'art encore l'art » : le destin de Sappho-Didon n'aura encore été qu'un destin littéraire, le passage d'une prison hypertextuelle à une autre. De façon plus fondamentale, Aquin, impossible à imiter, représente dans le roman cette union de l'histoire et

[33] Le personnage célèbre de Louis Fréchette, Jos Violon, est l'archétype du conteur-cook; on retrouve la même figure dans la célèbre *Chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand, bien nommée cette fois Jos le cook.

de l'histoire littéraire, lui qui a « écrit des pages magnifiques sur le destin du Québec » (CVA : 147) mais que nul ne lit plus, que seuls les spécialistes entendent : « Aquin, c'est le père qu'on assassine. Sans le moindre regret » (CVA : 147), lâche la narratrice. Il n'est bon que « 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. Aquin, c'est bon pour les pavillons des universités » (CVA : 147). Cette liquidation d'Aquin révèle beaucoup : elle le place entre les mains du savoir savant et contre le savoir démocratique. Aquin, pour reprendre la métaphore structurante, n'est plus incarné – père, procréateur, vie de l'histoire –, il est théorique – concept, savoir, thèse. On a vu dans la nouvelle de Patrice Lessard comment le savoir se liait au discours sur l'histoire, mais confronté à l'ignorance de la masse démocratique. La dynamique se redistribue ici : l'ignorance de tout le monde ne semble pas atavique, trait d'une masse dépourvue d'ambition, elle se présente plutôt comme conséquence d'une stérile spécialisation. Enlevé à l'histoire, stérilisé, Aquin ne devient qu'un jouet littéraire.

Si *Ça va aller* rejette les paternités et rejette l'histoire, au profit d'une histoire littéraire, cela pointe un manque au cœur de la quête de la narratrice. C'est le manque d'antécédent capable d'asseoir l'identité. Cet antécédent, tautologique, est appelé tout au long du roman : il s'agit du destin, en tant que *futur qui précède*. « Je suis mon destin à la trace » (CVA : 48); « C'est à moi de faire mon destin » (CVA : 63); « Je veux mon destin » (CVA : 110); « Comment faire en sorte que ma fille devienne son destin? » (CVA : 140) Le destin alors agit bien sûr sur fond mythique, appelant à lui les Moires et la vie en tant que parcours tracé d'avance. Le personnage de Lazare, amie de Sappho-Didon, en explicite la référence : sorte d'oracle, elle assène à Sappho-Didon, en concurrence avec la psychanalyste Éva, son destin, son devenir, sa vie future. Mais plus encore, ce destin constitue un autre récit, en cela opposé à celui de Laflamme. Le destin propose une causalité engagée dans l'action. Loin de la passivité laflammienne, loin de la noblesse sans fonction, nous avons droit à une noblesse en mission chez Sappho-Didon. L'histoire d'Aquin manque, soustraite à la littérature québécoise, de même le destin historique de Sappho-Didon lui est soustrait par l'écriture de Laflamme. L'ellipse agit ici à plein : l'histoire nationale apparaît pour disparaître devant une littérature qui prend toute la place.

Sappho-Didon Apostasias et Robert Lacerte, finalement, sont repoussés en dehors de la parole qu'ils manient pourtant avec prodigalité. Ces personnages apparaissent dominés, vite soumis aux diktats de la chose littéraire : Sappho-Didon, sa parole, son destin, ne seraient que fiction, que laflammerie – « je suis condamnée à devoir m'écrire dans un autre texte, dans une autre histoire, une histoire où je ne me reconnais pas, une histoire comme on les aime, une histoire laflammienne » (CVA : 97), s'exclame-t-elle face au silence d'Hubert Aquin. Cette domination du texte de Laflamme agit sur l'ensemble de ses énoncés, jusqu'à l'échec final, la « fin » qu'elle projetait d'écrire elle-même : la narratrice n'y arrive pas, le fin mot n'appartient pas au personnage, il appartient à l'écrivain, au spécialiste, à l'institution. De même pour Robert Lacerte. Bien qu'on raconte la vie d'un écrivain, on se garde de mettre le lecteur en présence de son écriture. Le narrateur ne donne pas la parole à Robert, il se contente d'en faire son personnage : « J'avais trouvé un clown, écrit-il. Un personnage. Un sujet dont j'ai voulu faire un objet. » (2015 : 49) La fin de la novella me paraît révélatrice, à cet égard. Robert Lacerte a écrit toute sa vie des milliers de poèmes, de pensées, des cahiers comme des feuilles volantes ou des serviettes de table s'entassent dans son appartement. Cette écriture, cependant, n'a jamais frayé avec l'institution; toute la vie de Robert, autant pour le lecteur de la novella que dans la diégèse, est faite d'inédits : « Quand il m'a permis de lire dans ses archives, note le narrateur, j'ai constaté qu'il y avait bien là l'écriture même, un geste obstiné, qui survient parce qu'il le doit, qu'importent les conditions. » (LP : 49) *L'écriture même* s'oppose constitutivement à l'organisation de la parole dont est faite l'institution. Aussi le destin des écrits de Robert Lacerte, à sa mort, n'a rien d'étonnant :

> Vers le bas de la côte, des papiers virevoltaient dans l'air qui s'était refroidi et annonçait une première neige, du papier en masse et des cahiers éventrés, que deux costauds avaient entrepris de mettre à la rue pour vider l'appartement du locataire disparu. [...] Une dame s'est arrêtée, intriguée par l'amas, en a tiré un calepin et l'a feuilleté, l'a remis par terre, s'en est allée. Quand je l'ai vue, de dos, lever les épaules, j'ai été frappé par l'outrage qui se produisait là. Un outrage à la mémoire d'un homme, certes. Mais aussi, peut-être, ai-je redouté, à la littérature, à la possibilité de la littérature. (LP : 102-103)

Soudainement se devine un outrage qui dépasse la scène : celui de la littérature qui donne la parole et la refuse. Le narrateur, écrivain publié, ayant étudié les lettres, parle depuis cette institution littéraire, et constate l'espace d'un instant l'injustice, la mécanique horrible, capable de soustraire à l'histoire un lot de paroles. « Il y a de l'histoire [...] parce qu'il y a de la parole

en excès, des mots qui incisent la vie, des guerres de l'écriture », note Rancière, « il y a une science historique parce qu'il y a de l'écrit qui apaise ces guerres » (1992 : 145). Robert Lacerte et ses milliers de mots sont cette histoire que l'écriture du narrateur apaise en lui enlevant la parole. Car, constate ce dernier en se penchant à son tour sur les calepins à l'abandon :

> Il n'y avait là-dedans aucune épiphanie. C'étaient encore ces platitudes, parsemées de fautes, qui m'étaient familières. [...] Ç'avait toujours été l'écriture même, oui. Mais jamais Robert ne s'était approché de quelque justesse. C'est ce qui l'avait tenu en vie. C'était affreux. C'était magnifique. (LP : 103-104)

De façon radicale, le récit de Maxime Raymond Bock en vient au même constat que celui de Catherine Mavrikakis, à savoir qu'une parole démocratique, une subjection libre, toujours sera soumise à la voix dominante de l'institution – science et arbitraire culturel. On ne trouvera pas là, évidemment, l'originalité de ces œuvres; au-delà du rejet apparaît le manque. Lukács notait que la modernité et la socialisation bourgeoise faisaient en sorte que, pour la première fois, « la société devient *la* réalité pour l'homme » (1960 [1923] : 40). L'individu, dès lors, se comprend dans son appartenance à la société; ce que les récits de Bock et de Mavrikakis tendent à mettre en scène, c'est que la réalité pour l'homme de lettres *devient la littérature*. Dans les deux récits, on narre évidemment leur appartenance sociale (la bourgeoisie usurpée de la mère de Sappho-Didon, les origines modestes de Robert), mais pour en désamorcer la signification : Sappho-Didon cherche son élévation sociale dans la littérature, dans la tragédie et l'héroïsme, Robert ne cherche rien, au contraire, il poursuit son écriture, inlassable, espérant que son excès de mots suffise à laisser une trace.

Voilà une révélation lourde de conséquences; l'histoire comme multiplicité subjective, totalité imaginaire, ne peut – c'est le fantasme d'Auerbach, de Belleau, de Rancière – habiter pleinement la littérature. Le rejet attendu de l'institution sert à montrer la contradiction dans laquelle sont enfoncés la littérature et son concept : à chaque dénonciation d'un élément du système littéraire répond, de manière effective, ce système au sein des textes. Sappho-Didon reproduit la poétique ducharmienne, même en la rejetant; Robert, même s'il transcende les classes sociales, se rendant audible auprès des bûcherons, se voit couper la parole tout au long par le narrateur. L'histoire officielle aura toujours raison du petit contexte honteux, bien que ce dernier constitue la vitalité même de l'institution qui le raconte. « C'était affreux, c'était magnifique », termine le narrateur *Des lames de pierre*. Là se ressent la contradiction littéraire, la littérature étant consacrée à la démocratie de la parole *et* à la gestion de sa qualité.

3.5.3. Asyndète

Le second exemple impose une lecture tout à fait différente. Rarement l'histoire a été autant investie que dans le recueil de nouvelles du même Raymond Bock. *Atavismes*, en effet, sous-titré « histoires », présente une suite de récits empreints des origines françaises du Canada, de l'expédition de Roberval à la libération du Québec par des troupes révolutionnaires, dans le futur. Les fantômes des patriotes et des felquistes hantent ses récits, mais aussi bien une sorte de legs culturel et politique général. La nouvelle « Le ver », en ce sens, paraît emblématique : le narrateur, une sorte d'écrivain – à tout le moins un *lettré*, voyant des « possibles » de la fiction partout – hérite d'une vieille maison patrimoniale à la mort soudaine de ses parents. Cette maison a été léguée de pères en fils depuis deux générations. Il se met en tête, un bon jour, d'en « prendre possession », de la faire sienne, à force d'entretien; le terrain s'avère grouillant de vers, la cuisine, faite de « joyaux de l'entre-deux guerres », est attaquée par les champignons, le boudoir style Louis XVI s'enfonce dans l'humus, les cloportes infestent la salle de bains moderne, et ainsi de suite pour le bureau très XIX^{e} siècle ou la chambre « parfaite réplique de celle du gouverneur Jean de Lauson » (AT : 94). L'histoire fait l'espace, la maison est ce *temps contracté* dans lequel vit alors le narrateur. Mais du même coup, cette histoire, à tous égards culturelle, menace de retourner à la nature, elle ballote, et le narrateur tente vainement de la retenir. À vouloir posséder la maison, posséder sa terre comme le lui confirment ses titres de propriétés, il en vient à se transformer en véritable possesseur terrien, en immense ver : « Tout était si simple. J'avais pour moi seul toute la terre. Je m'y étendis avec peine et m'y avançai lentement, avec l'irrépressible désir de la creuser, de l'embrasser, de m'y enfouir. » (AT : 103)

L'histoire, de fil entre les époque, devient décalage entre celles-ci; si le legs est direct, les temps eux s'avèrent multiples. On ne peut hériter de toutes les époques, de toutes les mémoires, elles ne peuvent se stratifier dans un même espace sous peine de s'effondrer, de devenir des ruines. La question que pose ce récit est répétée sur divers tons dans *Atavismes*, à commencer par la première nouvelle, « Carcajou ». Cette nouvelle rejoue très exactement la « farce de l'histoire » une fois rentrée dans le mode de sa répétition. Le narrateur est un écrivain. Un écrivain, par contre, voué à l'écriture *de l'histoire* :

> Pour moi, ça doit passer par les mots. Quand je relis Vallières, Simard, le journal de Guevara ou encore Martin Luther King [...], je comprends ce qui m'attend et

> je me prépare. Pour l'histoire avec un grand H. Je veux dire, c'était acquis que je jouais le rôle de l'écrivain de la gang. (AT : 11)

Cet incipit annonce les couleurs : nous avons affaire à un écrivain consacré à une lutte politique. Il fallait en effet Guevara ou King pour dire la situation de domination de groupes sociaux n'appartenant pas au discours de l'histoire officielle; de même, de façon plus ambiguë, les discours de Vallières et de Simard. L'incipit annonce aussi le désir de l'histoire, comme Emma Bovary désirait la romance des romans à l'eau de rose dont elle se nourrissait; le bovarysme historique pointe le nez. Plongé dans la rédaction de son roman, le narrateur est dérangé par l'arrivée de ses colocs :

> J'arrivais au point tournant de mon dix-neuvième chapitre, un F-18 survolait la jungle pour bombarder la cache où les guérilleros laissaient les vivres. J'avais le flot précis comme un tir de mitraillette. [...] Frank et Jason se sont mis à monter le ton, alors je les rejoins au salon. (AT : 13)

Cette interruption est le produit de l'action historique, celle même qui justifie le récit du narrateur, comprend-on. Jason a kidnappé un ivrogne dans une taverne de Centre-sud. Cet ivrogne, assure-t-il, est un ancien ministre libéral. Rien dans le récit, cependant, ne nous convainc qu'il y ait là quelque ministre que ce soit; plutôt, apparaissent la mascarade historique, la répétition fumeuse d'un fantasme, le goût simple et pulsionnel de participer à la revanche de l'histoire. En ce sens, le récit révolutionnaire du narrateur, génériquement, teinte le récit de l'enlèvement du « ministre », rapprochant ces deux séquences aussi factices – mais à des niveaux différents – l'une que l'autre. La fiction pour la fiction des guérilleros rencontre la fiction comme action, bien plus dangereuse, des révolutionnaires québécois. L'asyndète prend cette forme : le fantasme et la fiction viennent médiatiser le rapport à l'histoire, le récit historique se subjectivise et, par là, perd sa force causale. Ce que montre « Carcajou », c'est bien, à l'instar de cette maison accueillant trop d'époques dans « Le ver », l'impossible inscription du sujet dans l'histoire, tout comme son impossible possession de celle-ci. Le récit arrive pourtant à inventer son appartenance, dans la fiction, il réussit à se *synchroniser* :

> J'ai profité de la balade nocturne pour résumer à mes chums l'histoire que j'écrivais dans mon calepin, une histoire d'amour où un couple de révolutionnaires dépressifs continuellement gelés à la coca prenaient le contrôle d'une plantation de café épargnée par les incendies et les coupes à blanc. Frank et Jason m'ont trouvé assez original. Je leur ai répondu que mon roman s'améliorerait s'ils cessaient de gueuler sans arrêt dans l'appart. On a bien ri, ils

> m'ont dit que j'étais tout un poète, ça coulait, tous les feux sur Papineau se synchronisaient à notre passage. (AT : 15)

Encore une fois, la fiction révolutionnaire rencontre la farce révolutionnaire que vivent les protagonistes, mais ici dans une scène synchrone, capable de rallier tous les feux de la révolte, ceux de l'Amérique fictive et fantasmée, ceux de la rébellion des Patriotes, ceux d'Octobre 1970 qu'imitent les kidnappeurs, ceux enfin du texte en marche, une révolte émoussée, sans repère, sans causalité véritable – l'homme, convient-on à la fin, n'a jamais été ministre, et quand bien même il l'aurait été, ils n'ont aucun souvenir de lui. La synchronie présentée alors sert à nouer le fil historique; les temps de verbes eux-mêmes se plient à la vocation du passage. Du passé composé, sorte d'aoriste du discours, fortement lié à l'énonciation, mais empreint de son caractère achevé, on passe à l'imparfait, véritable passé en marche – c'est l'opposition usuelle entre le temps perfectif, auquel le passé composé appartient dans cet usage, et le temps imperfectif. En embrayant de l'un à l'autre, on montre finalement un procès en marche, le fantasme vite déçu d'une appartenance au temps. En effet, les personnages s'enfoncent dans les terres du Nord, tirent le pauvre ivrogne du coffre de la voiture, le tabassent, et au moment de passer à l'histoire, de commettre le crime qui amorce toute révolution, l'histoire glisse derechef dans la farce :

> Jason a arraché les pantalons à plis beiges du vieux et lui a abondamment aspergé le derrière avec l'huile. J'ai cru qu'il voulait l'immoler. J'allais lui dire d'au moins l'éloigner de l'arbre, mais Jason bougeait plus, les shorts baissés à mi-cuisse, bandé comme un démon. On est restés en retrait. Dans la lumière éblouissante des phares, c'était comme un carcajou sur une carcasse. (AT : 21-22)

« Carcajou » réussit donc à désigner un manque d'histoire, en la parodiant, en la rabaissant. La contestation du récit historique ne se fait pas ici de manière explicite, mais souterraine. La fiction, celle que nous lisons et celle à laquelle le narrateur se réfère volontiers dans son récit, agit en tant que contestation, exhibant le fantasme de l'histoire et l'archétype comique à laquelle elle semble condamnée. C'est aussi une autre manière de « père de la horde » qui se joue en ces pages, la destitution du « ministre », le sacrifice de celui qui a du pouvoir afin de vivre enfin au sein d'une égalité démocratique s'avère centrale. Mais ce sacrifice comme ceux de Notre-Dame-du-Cachalot ne rime à rien; la destitution du savoir littéraire comme ici la destitution de *n'importe qui* ne sape pas un véritable pouvoir, on sape un ersatz de pouvoir, un

homme de paille, une chimère. « Carcajou » montre donc, dans toute son ambiguïté, l'asyndète marquant la coordination décalée entre une histoire grosse de sens et de déterminismes et une parole littéraire. Cette asyndète dit à la fois l'impossible leçon de l'histoire, comme si on ne pouvait plus répondre à ses désirs, et l'indocilité de la littérature, dont le tri des discours rapièce une causalité brisée, en la détournant. Les deux langages, dirait-on, se parlent sans interprètes.

Dans *La logeuse*, l'histoire ne manque qu'à un seul personnage, Jeanne Joyal. Elle l'assène à ses locataires : le temps passé explique le présent. Mais cette affirmation est contestée tout au long du récit. Rosa, en effet, ne voit là qu'un entêtement pour le passé, une lubie idéologique d'une importance relative qu'elle ne se prive pas de dénoncer.

La première escarmouche entre Jeanne et Rosa survient après la lecture du conte de Jacqueline; Jeanne voit mal comment, dans l'analogie, peut se trouver quelque sens pour la société d'aujourd'hui. Elle oppose à ce conte le roman de Michou Minou, bien nommé *Madame Autrefois*. Le réalisme méticuleux de ce récit tranche avec le conte de Jacqueline, certes, mais plus encore avec *La logeuse*; le chapitre CCLXXVIII est reproduit au sein du roman et montre le sérieux de l'entreprise, où la petite bourgeoisie canadienne-française est réalistement auscultée. Rosa ose cependant demander, provoquant l'ire de la logeuse : « En quoi l'histoire de madame Autrefois est-elle importante pour nous? » (LL : 183) L'argument de Jeanne est attendu : « Il s'agit de notre mémoire collective! Il faut se souvenir! » (LL : 183) « Faut-il, oppose encore Rosa, que ce souvenir prenne huit cents pages de notre précieux présent? » (LL : 183) Calculer le présent en pages paraît quelque peu étonnant, et voilà en quoi le passage parle avant tout de la littérature : c'est la place de l'histoire dans la littérature dont discutent les personnages. Les impératifs de se « souvenir » et de la « mémoire collective » auxquels se réfère Jeanne passent par l'écrit contemporain, huit cents pages volées au discours du présent.

La seconde escarmouche, dernière avant l'affrontement final, explicite les enjeux de la précédente : Jeanne se propose de raconter à ses locataires une part de l'histoire nationale. Au terme de sa présentation, elle leur distribue une prière dans laquelle sont consignés quelques faits saillants de l'histoire du Québec. « C'est vot' devouère de mémouère » (LL : 218), lance-t-elle. Encore une fois, Rosa exprime une réserve :

> Tu sais, Jeanne, tu as intitulé ta prière « Je me souviens » et tu veux que je l'apprenne par cœur. Or, même si je suis convaincue que ces événements ont véritablement eu lieu et qu'ils ont modelé notre société, je n'irais pas jusqu'à dire

> que je me souviens de ces choses. En fait, si on ne m'en avait jamais parlé, je ne m'en souviendrais tout simplement pas. (LL : 219-220)

L'opposition s'avère des plus pragmatiques, et si Jeanne rétorque que c'est « NOTRE mémoire collective! C'est pour ça que tu dois te souvenir! » (LL : 220), cela ne répond d'aucune manière à l'étonnement de Rosa : « Honnêtement, Jeanne, qui se souvient de toutes ces choses? Qui les a toutes vécues? » (LL : 220) Le roman seul peut offrir une réponse satisfaisante à Rosa : Jeanne Joyal, cet homme androgyne de cinq siècles a vécu toutes ces époques, tous ces abus, Jeanne se souvient. Lors de la révélation finale, « il » révèle être « aigri par le temps » (LL : 297), assurant que l'homme toujours est un loup pour l'homme, qu'il n'existe aucun progrès, que l'identité française et sa terre ont été bafouées et pillées par les autres cultures. Le nationalisme et le progressisme revêtent dans le discours de Jeanne les accents crépusculaires de la fin d'une ère. L'intérêt de cette organisation tient véritablement dans la subjectivation du récit historique; la « mémoire collective » dont parle Jeanne n'est rien d'autre que sa mémoire propre, la téléologie nationale, rien d'autre que sa pensée revancharde, hantant les siècles depuis la Guerre de Cent ans jusqu'aux crimes felquistes. Toujours, repousser l'Anglais.

L'asyndète fonctionne différemment de l'ellipse. Dans les deux cas il y a un manque, *quelque chose qui se tait*, mais ici, l'éclipse laisse place à une réinvention de l'histoire. Le roman de Michou Minou et son réalisme sont destitués au profit de la fable de Jeanne et de ses siècles, l'histoire d'Octobre 1970 est destituée au profit d'un fantasme historique qui tourne à la farce. La littérature, dans ces représentations, tente de vivre l'histoire, et l'asyndète permet d'exaucer ce souhait : rendre à l'histoire une réalité concrète. On ne peut vivre bêtement l'histoire comme mémoire collective, ce lieu commun rabattu se fragilise dès qu'il rencontre le *précieux présent* de la littérature. On ne peut vivre la continuité et la causalité de l'histoire, de même, étant entendu que la littérature est appelée depuis bientôt un siècle à saper « la loi épique de l'objectivité » (1984 [1954] : 37) selon les mots d'Adorno. « Si le roman veut rester fidèle à son héritage réaliste, poursuit Adorno, et dire ce qui existe vraiment, il doit renoncer à un réalisme qui, en reproduisant la façade, ne fait que se rendre complice de son activité mensongère. » (1984 : 39) La subjectivation de l'expérience de l'histoire permet de revivre l'histoire à de nouveaux frais, de redonner du sens à sa causalité : Jeanne a vécu le passé *pour vrai*, l'idéologie de l'histoire constitue sa mémoire et non un dogme qu'on lui aurait professé, comme les apprentis révolutionnaires actualisent le mythe historique en rejouant les

kidnappings d'Octobre 1970, ils revivent *la* crise. Ce pouvoir de la littérature impose un écart, cependant, celui creusé par le renoncement au réel – et à sa forme, le réalisme. Kafka sera préféré à Michou Minou, la fabulation à l'ordre causal officiel, le fantasme au vraisemblable. À terme, cet écart du réel confine la littérature à côté de ce qui compte et signifie.

Vivre l'histoire, incarner l'histoire, consiste à soustraire à un certain ordre historique sa puissance téléologique. Les textes de Raymond Bock et de Dupont, du même coup, contestent la littérature. C'est l'enseignement de la métaphore structurelle de *La logeuse* : la destitution comme structure s'attaque avant toute chose à la littérature, à son enseignement, à son système d'édition, à son idéologie. Histoire et littérature se rejoignent dans le rejet. Plus encore, le manque ainsi creusé se trouve, en regard des deux ordres de discours, comblé de la même manière – par la même parataxe. En effet, si l'Histoire comme institution (mémoire collective officielle) est destituée, laissant la place plutôt à une histoire comme vie (mémoire pragmatique d'un personnage romanesque), de même, la littérature comme institution est destituée (notamment sous la forme de l'institution d'enseignement) pour laisser la place à une écriture vécue, non théorique : il faut voir la scène importante lors de laquelle les locataires se prêtent à l'analyse décomplexée du conte de Jacqueline, officiant ces « fictions heuristiques » (1975 : 301) dont parlait Ricœur, mais sans jouer de l'autorité universitaire, au contraire. La fabulation du conte folklorique tend vers le même effet : s'opposer au réalisme, au réel et à sa raison, pour présenter sa propre éthique de vérité.

3.6. Métaphore et parataxe : un constat structurel

Il fallait partir de concepts généraux pour en arriver à cette structure parataxique. Toutefois, il convient, dans les dernières pages de ce chapitre, de voir ce qui résiste de ces concepts une fois les fictions mises à contribution.

Il paraît très clair que l'idéalisme de la littérature telle que le décrit Belleau contient une sorte de référent *culturel*, du moins en latence : idéaliser la littérature dans sa représentation consiste à s'attacher aux valeurs symboliques de la chose littéraire, tout en gommant l'appareil qui rend une telle économie possible. Plus particulièrement, nous avons là un arbitraire culturel, une idéologie de la littérature, en ce que, comme l'écrivait Terry Eagleton, l'idéologie est le processus par lequel la culture est naturalisée. Comme gestion normative du symbolique, elle agit dans ces textes en oblitérant la réalité de l'écriture, des cooptations et processus légitimant,

et en ne remettant évidemment pas en question tout ce qui est absent de la norme, refusé ou oublié par celle-ci. La culture comme idéal fonctionne en tant qu'absolu.

On aura compris, par effet d'opposition, qu'une représentation contextualisée, ou incarnée, de la littérature participe de l'expression de la nature. En fait, nous avons dans le nœud opposant l'idéalisme à la contextualisation une tension féconde pour penser la question : en contextualisant l'écriture et la littérature dans sa représentation, le roman de l'écrivain explicite ce qu'est la nature, présentant alors la culture en tant que codes, système artificiel de la gestion de la valeur, savoir acquis et enseigné dans une relation de domination, etc. Il faut une nature pour qu'apparaisse la culture dans ce qu'elle a de moins naturel. De là, on saisit ce qu'une telle représentation dévoile de culture honteuse, alors qu'un idéal officiel s'en gardera.

Une fois ressaisies de cette manière, ces oppositions parlent effectivement avec la notion d'histoire opposée à la notion de vie. La vie serait la manière *vivante* – subjective, aléatoire, organique – d'appréhender le monde. L'histoire, indique Simmel, serait donc une forme de subordination des contenus de la vie à la loi du dicible, à l'organisation du discours normé, idéologisé. J'ai mentionné ce que la pensée de Simmel devait à celle de Nietzsche; dans son commentaire de l'œuvre du philosophe allemand, Gilles Deleuze montre bien, en effet, que pour lui la culture « signifie dressage et sélection. Nietzsche appelle le mouvement de la culture "moralité des mœurs" » (207). Dans la pensée nietzschéenne, elle constitue donc la force de la loi, et un tel tribunal ne saurait se réduire à l'histoire et à sa loi propre, à ce que Belleau range du côté de la culture, car l'obéissance à la loi est une condition préhistorique de l'humain : « Toute loi historique est arbitraire, mais ce qui n'est pas arbitraire, ce qui est préhistorique et générique, c'est la loi d'obéir à des lois. » (Deleuze, 1962 : 208) La culture comme justice générique régissant l'humain « s'attaque même aux forces réactives de l'inconscient, souligne Deleuze, aux forces digestives et intestinales les plus souterraines (régime alimentaire, et quelque chose d'analogue à ce que Freud appellera l'éducation des sphincters) » (208-209). Ainsi, dans la pensée de Nietzsche, la nature – s'il m'est permis d'utiliser ici cette catégorie n'ayant rien à voir avec la pensée du philosophe – est un état lui-même dressé, frappé par le geste de la sélection. Toutefois, cette *nature* comme loi préhistorique vise à affranchir l'Homme de la loi, à le rendre posthistorique, pour ainsi dire : « Le produit de la culture n'est pas l'homme qui obéit à la loi, mais l'individu souverain et législateur qui se définit par la puissance sur soi-même, sur le destin, sur la loi : le libre, le léger, l'irresponsable. » (Deleuze,

1962 : 214) Deleuze résume la situation ainsi : « Tel est le mouvement général de la culture : que le moyen disparaisse dans le produit. » (214) En d'autres mots, que les lois, la coercition et la torture que celles-ci supposent, *ces moyens*, disparaissent derrière le *produit* cultivé, capable lui-même de produire à son tour, au-delà des lois maintenant acquises. Ce système de pensée fait l'impasse sur toute la notion particularisante au cœur de l'opposition entre la nature et la culture, en acceptant un seul mouvement, universel, celui de la culture, s'impose de l'extérieur sur le sujet, de la langue aux sphincters – même législation. Cependant, ce mouvement générique que pense Nietzsche s'accompagne d'une sorte de réalité historique qui dégrade la loi de la culture; c'est l'incapacité de passer de la loi préhistorique à l'être posthistorique qui *dénature la culture*.

> L'activité générique dans l'histoire ne se sépare pas d'un mouvement qui la dénature, et qui dénature son produit. Bien plus, l'histoire est cette dénaturation même, elle se confond avec la « dégénérescence de la culture ». – À la place de l'activité générique, l'histoire nous présente des races, des peuples, des classes, des Églises et des États. Sur l'activité générique se greffent des organisations sociales, des associations, des communautés de caractère réactif, parasites qui viennent la recouvrir et l'absorber. (Deleuze, 1962 : 215)

Ce parasitage de la loi culturelle se nomme, chez Nietzsche, l'histoire elle-même; l'histoire se fait processus par lequel la culture, d'intégrable par l'individu (devenant le législateur souverain) devient culture pour elle-même, c'est-à-dire loi, référent de la loi, toujours extérieur au sujet : « Au lieu de l'individu souverain comme produit de la culture, l'histoire nous présente son propre produit, l'homme domestiqué, dans lequel elle trouve le fameux sens de l'histoire. » (Deleuze, 1962 : 216) Et le philosophe conclut :

> L'histoire apparaît donc comme l'acte par lequel les forces réactives s'emparent de la culture ou la détournent à leur profit. Le triomphe des forces réactives n'est pas un accident dans l'histoire, mais le principe et le sens de « l'histoire universelle ». (217)

Ce que j'entendais démontrer avec ce détour par la pensée de Nietzsche tient dans une contradiction avec laquelle il fallait bien avancer dans ce chapitre : la nature et la culture, conçus par Belleau comme pré-culturel/culturel, *mais aussi* code social particulier/code littéraire universel impose, dans la pensée de l'histoire, un écart difficile à franchir – qu'il faut pourtant franchir.

Lorsque, dans *Ça va aller*, Sappho-Didon s'insurge contre l'institution de la littérature, sa fête posthistorique – mais d'une posthistoire qui n'a que peu à voir avec le souhait de Nietzsche –, elle dénonce précisément la dénaturation de la culture qui s'officie en littérature québécoise. Pour parler de façon schématique, elle oppose à cette culture dénaturée la loi digestive, rappelant par là le statut générique de la culture. Elle met en procès une loi déviée. Elle propose une voix, la sienne, indocile, impropre à la domestication, voix qui tente, malgré les freins, de faire son destin. Outre la digestion, Sappho-Didon oppose à cette culture réactive la figure perdue d'Hubert Aquin. Par-delà, elle y oppose l'histoire nationale québécoise, qui résonne avec les notions de cultures nationales, notamment avec les cultures italiennes et allemandes.

Dans *La logeuse*, plusieurs éléments du discours narratif travaillent à destituer la culture dénaturée des institutions nationales, en attaquant les prix, les discours universitaires, les formes de l'histoire – autofiction de Gillian, réalisme de Michou Minou –, mais aussi tout le discours national qui organise et par conséquent dénature la culture vitale et générique. Cette vie de la culture prend la forme de Rosa et de sa communauté. Affranchies de la culture nationale et de ses institutions, elles peuvent lire le monde souverainement. Le geste de destitution se garde ici de se contredire, d'autant qu'il s'accompagne de deux symboles forts, celui d'une culture populaire pérenne, par le biais d'un folklore pré-folklorisé, encore vivant[34] et celui d'une culture révolutionnaire, capable de renverser la loi pour devenir législateur – voilà ce que signifie bien Rosa Luxemburg dans ce texte.

Chez Raymond Bock, deux phénomènes contrastés s'observent : d'une part, avec Robert Lacerte, nous avons un homme qui vit hors de l'histoire, qui maîtrise une culture préhistorique, donc rejeté par la loi viciée de l'histoire. Loin de rendre compte de l'épanouissement d'une voix posthistorique, en fait, Raymond Bock raconte dans *Des lames de pierre* la force de l'histoire. Passant du récit national à l'institution spécialisée, la novella fait de la dégénérescence et de la dénaturation la règle de tout dicible. Robert ne peut parler, dans la fiction qui le raconte, il peut à peine exister. Dans « Carcajou », au contraire, l'écrivain désire l'histoire – elle est sa manière de penser et sa manière d'écrire, il s'agit de sa loi du monde. Le récit raconte toutefois l'inadéquation de cette loi. La sodomie qui ferme la nouvelle

[34] La tante Zénoïde, entre autres figures, le représente bien, elle qui est ressuscitée d'un temps lointain après avoir été découverte dans un bloc de glace sur les rives du Saint-Laurent.

révèle cette organisation générique, cette torture du corps, du digestif et du sexuel, comme nature de la loi.

Dans les exemples que nous avons parcourus, les lois sont dénoncées uniment, qu'elles soient particulières – donc nationales – ou universelles – liées aux règles générales de la culture institutionnelle. Elles répondent en cela à ce que proposait André Lamontagne sur la postmodernité québécoise, à savoir : la littérature québécoise atteint quelque forme de postmodernité à partir du moment où l'opposition entre particulier et universel – entre codes – devient indifférente. Mais une contradiction demeure, au cœur de l'œuvre de Mavrikakis : en regard de la tripartition nietzschéenne, se lit dans *Ça va aller* à la fois le désir posthistorique d'une domination de toute loi, hors des lois dénaturées de l'histoire, et un regret de l'histoire disparue, de l'histoire elliptique qui ne sait plus organiser les destinées et les projets du peuple québécois. J'aimerais ici rappeler les mots célèbres de Lukács sur les contradictions au cœur de l'œuvre de Balzac :

> Sa grandeur consiste précisément en ceci que – sans préjudice de son parti pris politique et philosophique – il observe et représente sans se laisser corrompre toutes les contradictions qui se manifestent. Certes, il voit dans ces contradictions une fin du monde, la fin de la culture et de la civilisation. Mais il voit et représente malgré tout ces contradictions. (1998 [1953] : 38-39)

Toutes proportions gardées, la même structure agit chez Mavrikakis, où le désir historique apparaît sous la forme d'une fin, celle d'une *nature québécoise*. Aquin, et par-delà l'histoire nationale québécoise, ne lègue rien. Ce désir d'histoire se frotte toutefois à la représentation libérée de la narratrice, dans la mesure où elle peut trouver dans l'ensemble des cultures matière à se dire, à renouer des filiations débarrassées des aléas historiques.

*

Deux constats peuvent résumer ce que le présent chapitre a permis de défricher sur la représentation de la littérature dans son rapport à l'histoire.

Le premier touche à ce que j'ai nommé le discours sur la littérature : la littérature est portée par des organes de coercition historiques, des lois abstraites – souvent théoriques, parfois simplement institutionnelles. Ces lois sont dénoncées de différentes manières, au nom, confusément ou clairement, d'une littérature libérée, d'une vie de la littérature conçue souverainement.

Cela dit, et il s'agit du discours littéraire qui traverse les œuvres, la littérature est toujours *aussi* représentée hors du système législatif que les textes dénoncent. Par conséquent, voilà le deuxième constat, la littérature prend la forme d'une liberté, capable d'unir les voix multiples, l'aléatoire du nombre, la démocratie du mot. Cette forme parataxique de la littérature permet donc une contradiction productive dans les textes : la loi dénoncée par les métaphores s'oppose à la transgression de la loi proposée comme système de coordination littéraire. Chez Mavrikakis, le cas est patent, Sappho-Didon en a contre la littérature comme liberté festive et contre la littérature comme institution aliénante, mais par l'ellipse de l'histoire au cœur de sa narration, elle fait de la littérature la force libératrice de tous les diktats, et du sérieux de l'histoire au premier chef.

Ces deux constats organisent cette thèse. Le deuxième constat se trouvera au cœur du prochain chapitre : la littérature libère – de quoi? Du réel, de ses lois. On conçoit déjà ce qu'une telle libération a de problématique : cette liberté de la littérature enferme à l'intérieur d'un système culturel, a fortiori spécialisé, dénaturé.

Le premier constat organisera le chapitre 5; la prison institutionnelle, appelant en politique le sentiment *anti-establishment* sur lequel on écrit tant en cette décennie 2010, appelle en littérature une écriture sans la règle, hors de la règle, libérée de la domestication normée.

CHAPITRE 4
LE DÉSIR AUTARCIQUE : MÉTALEPSE ET AUTOGÉNÈSE

> Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne *précisément* la vérité de l'écriture, l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles; voudrait-il s'*exprimer*, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de « traduire », n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'expliquer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment.
>
> Roland Barthes
> « La mort de l'auteur »

> Laissez-moi tranquille avec votre hideuse réalité! Qu'est-ce que cela veut dire, la réalité? Les uns voient noir, d'autres bleu, la multitude voit bête. Rien de moins naturel que Michel-Ange, rien de plus fort! Le souci de la vérité extérieure dénote la bassesse contemporaine; et l'art deviendra, si l'on continue, je ne sais quelle rocambole au-dessous de la religion comme poésie, et de la politique comme intérêt.
>
> Gustave Flaubert
> *L'éducation sentimentale*

Lorsque Roland Barthes traite de la « mort de l'auteur », il annonce par la même occasion le règne du lecteur. Mais aussi bien, il met en mots, mots lourds pour la postérité, le geste critique du structuralisme littéraire, consistant à rejeter la vie de l'auteur, le biographisme, l'*intentio auctoris*; par là, il invite à oublier la communication pragmatique entre, d'un côté, un auteur, de l'autre – qu'importent les siècles, les contextes, les codes qui les séparent – un lecteur. Plutôt, n'existeraient que d'« éternels copistes » dans un tapis continu de mots, sans *chose intérieure* à dire, sans *expression* pensable. Cette abolition du sujet dans le langage, pour radicale qu'elle paraisse, est sans doute l'un des diktats du structuralisme qui survit le mieux dans le champ des études littéraires aujourd'hui[1]. Au point que dans sa contribution à un

[1] Je parle évidemment des études littéraires, puisque ce ne fut jamais tout à fait « l'affaire de la littérature » que cette disparition de l'auteur ; les productions, les organes de légitimation médiatique et le monde de l'édition n'ont cessé d'encourager l'auteur comme producteur génial, blessé, sympathique, érudit, etc. La mort de l'auteur est précisément la fiction propre aux études littéraires.

ouvrage de 2015, *Retour à l'auteur*, Thomas Pavel se sent le devoir de rappeler les fondements de cette négation du sujet et de l'action individuelle, tous deux solubles dans le « mouvement collectif ». Cette pensée, rappelle-t-il, apparaît dès Hegel, Marx, Durkheim, même si c'est dans la « scientificité » des années 1960 que cette idée se systématise :

> Il reste que, dans les années 1950-1960, à la tradition hégélienne, marxiste, durkheimienne s'est ajouté le prestige des sciences exactes, qui ont persuadé les disciplines de l'homme de mimer leur rigueur méthodologique et conceptuelle et, du coup, d'éliminer l'intuition personnelle, l'empathie, l'impondérable. L'action individuelle? Une de ces illusions préscientifiques, un peu comme le mouvement du soleil autour de la terre. La subjectivité? Une de ces boîtes noires dont le contenu n'est ni accessible ni utile. (Pavel, 2015 : 345)

Le ton même utilisé par Pavel informe de sa démarche : il y a là une exagération, affirme-t-il[2]. Il ajoute d'ailleurs que dans les études littéraires « les structures impersonnelles ont pris le dessus [...], l'œuvre littéraire a été englobée sous la catégorie plus générale et objective de texte et la notion d'auteur, terriblement subjective, a donc été tout simplement mise à l'index » (346). La mort de l'auteur serait le symptôme d'une censure. Au nom de quoi? De la certitude scientifique. Celle-ci toutefois, pétrie par la « méthode linguistique », ne peut expliquer « sans résidu les phénomènes de signification » (346), objecte Pavel. Même que « la certitude, écrit-il, pour précieuse qu'elle soit dans beaucoup de domaines, n'est cependant pas la seule fin du langage » (346). Chez Pavel, comme chez plusieurs intellectuels depuis les années 1990 – pensons plus spécifiquement à Maurice Couturier ou à Antoine Compagnon –, on s'agace de cette disparition de l'auteur, mais plus encore, de son sacrifice au nom de la science. À quoi bon la science, les certitudes objectives, si la littérature est avant tout aventure cognitive, personnelle, subjective? Pavel démontre alors cette « existence » du sujet en offrant une lecture du *Phèdre* de Racine, concluant, tout en subjectivité, qu'on ressent le *génie* derrière l'*œuvre*.

Ce détour par la mort de l'auteur jusqu'à sa renaissance sera déterminant pour ce chapitre. Parce qu'entre le langage pur d'un texte et l'écriture incarnée d'une œuvre, l'objet et le sujet, la science et le sentiment, il y a toute la tension qui organise une certaine idée de ce que peut la littérature hors des structures pragmatiques et ce qu'elle risque de perdre à s'y frotter.

---

[2] Thomas Pavel attaquait déjà le « tournant linguistique » des études littéraires dans un essai joliment polémique : *Le mirage linguistique : essai sur la modernisation intellectuelle* (1988).

Reprenons l'opposition du début. « La mort de l'auteur » se propose, dans les études littéraires modernes, de nommer le geste critique qui doit s'effectuer à l'extérieur des balises de l'expérience sensible. L'auteur, d'une part, dans ce qu'il a vécu et voulu créer devient indifférent – son expérience de la création n'a plus d'incidence dans le procès de la littérature. Le lecteur d'autre part, devant cette place vide, ne cherchera pas à entendre une voix, à entamer un dialogue; voilà ce que nous enseigne le texte de Thomas Pavel : *la littérature sans auteur devient un objet désincarné*. Contre cette désincarnation, Pavel mentionne que le lecteur ne noue pas un « contrat » avec l'œuvre, mais il investit une confiance en elle, preuve supplémentaire de *sa* présence. Ainsi, si la « naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur » (Barthes, 1984 [1968] : 69), le lecteur est moins vagissant que critique, capable de saisir la juste distance qui le sépare du texte[3]. L'objet de cette distance arbore divers noms selon les approches conceptuelles; on parlera d'« illocutions feintes » (Searle, 1982), d'« autocontextualisation » (Meyer, 1992), d'autotélisme, toutes distances garanties par le refus des conventions communicationnelles ordinaires. Ce refus a un nom bien simple, lavé de tout jargon : la fiction.

On a vu avec Tzvetan Todorov au deuxième chapitre que l'idéologie romantique postule que l'énoncé littéraire est autonome et en cela s'oppose à l'énoncé ordinaire, hétéronome. Cette autonomie de l'énoncé suppose que les affirmations et infirmations du texte littéraire ne valent que pour le texte lui-même. La mort de l'auteur barthésienne, en coupant le fil pragmatique unissant l'auteur à son texte, en abolissant son intention, sa volonté, etc., ne fait que radicaliser cette autonomie : le texte, d'énoncé conventionnellement détaché de l'ordinaire, devient pur texte, non-énoncé, activité de langage plongé dans l'infini du langage et appelé à l'existence par l'actualisation du lecteur. Que Barthes fasse appel à Flaubert et à ses Bouvard et Pécuchet me paraît d'ailleurs symptomatique. « Peu d'écrivains, affirme le narrateur du *Perroquet de Flaubert*, ont cru plus que lui en l'objectivité du texte écrit et en l'insignifiance de la personnalité de l'écrivain[4]. » (Barnes, 1986 [1984] : 13) Flaubert, comme

---

[3] Distance elle-même valorisée par une position sociale, celle qui oppose la « hauteur » du possédant culturel à la « bassesse » de celui qui ne sait s'initier aux codes de la culture. Nous verrons comment cette opposition s'organise dans la pensée bourdieusienne, au chapitre 6.

[4] Tout le roman – ou enfin, tout l'essai, l'étiquette générique étant ici indécidable – travaille sur le fond d'une « biographie joueuse » de Flaubert, faisant œuvre sur son réel, répétant donc la fiction de sa vie en

l'écrivait également Alexandre Gefen est le point commun des « discours catastrophistes » sur la littérature. La catastrophe postmoderne prend en effet la forme de la déréliction de son projet « autonome » et autosuffisant (2011 : 44).

J'ai voulu montrer au chapitre précédent que la littérature québécoise s'organisait contre toute forme d'organisation, dont la première d'un point de vue conceptuel serait l'histoire. Cette opposition s'exprimait évidemment face aux organisations de la littérature, institutionnelles aussi bien qu'historiques et théoriques. La question que j'entends développer maintenant se précise : et si le procès auquel la littérature devait se refuser était celui de la vie vraie, de la réalité? Cela prendra évidemment la forme d'une défense ambiguë des lois de la littérature, dont le premier rempart, pragmatique, se nomme la fiction.

De là, quelques interrogations d'usage : contre quoi s'élève la fiction, de quoi la fiction est-elle le mot, dans quel formol préserve-t-on l'idéal flaubertien?

4.1. Questions de fiction

Au nom de l'imaginaire populaire, *La logeuse* affûte son ironie contre deux productions littéraires présentées dans le roman : le réalisme rigoureux – et érigé comme valeur – de *Madame Autrefois* et l'autofiction de Gillian, *Clitoris*. « Soyons francs, aurait écrit un critique, *Clitoris* est la dénonciation la plus importante de ces pitoyables excuses servant à exploiter encore davantage le corps de la femme. Honnêtement, ce triste appel à l'aide transcende son art. » (LL : 190) En regard de ces deux productions, auréolées de gloire, on se souvient que les contes métaphoriques de la locataire Jacqueline sont refusés par tous les éditeurs québécois, et, si quelque éditeur français accepte son manuscrit, la lettre d'acceptation ne parvient jamais à son auteure, contraignant son œuvre à demeurer inédite. Dans cette opposition, il est facile de comprendre que « l'art » de Jacqueline n'est transcendé par aucune question bouillante d'actualité, son art n'a pas besoin de ces béquilles pour se justifier; on comprend, de même, que le merveilleux qui habite son écriture résonne avec le merveilleux au

---

la transformant en pur texte. Le perroquet en constitue la métonymie : le narrateur se demande, après avoir constaté l'existence de deux perroquets empaillés dans deux musées différents, tous deux ayant prétendument été loués par Flaubert pour inspirer Loulou, le perroquet *d'Un cœur simple*, quel est, dans la réalité, le perroquet sur lequel l'écrivain posait son regard durant sa rédaction. À la fin du livre, on constate qu'en fait un plein entrepôt de perroquets existe, duquel les divers musées peuvent tirer le perroquet de Flaubert.

cœur de *La logeuse*. Structurellement, le roman de Dupont se place contre un réel, contre une mission pragmatique.

L'impudeur (2008) d'Alain Roy permet de mettre en perspective cette structure. Dans ce roman confusément ironique, se trouvent opposés deux archétypes littéraires : Antoine et Xavier, chargés de cours en littérature, et Vanessa, amante d'Antoine avant de devenir *écrivaine*. Entre les théoriciens et la praticienne, le roman creuse un profond fossé. Dès l'amorce, Vanessa, qui fut étudiante d'Antoine par ailleurs, se demande quel est le rôle essentiel de l'écrivain dans la société. Antoine répond alors que « le devoir des écrivains consistant à combattre les errements de leurs contemporains, la tâche première de l'écrivain moderne était de ne plus écrire ». Vanessa rétorquera aussitôt : « Eh bien, sais-tu quoi, mon cher? Je vais prouver que ta théorie est fausse. » (IM : 17) Ce nœud constitue effectivement le sujet du roman, et loin de détromper Antoine, Vanessa ne fera que confirmer son jugement sur la littérature : elle écrira *Danseuse nue*, une autofiction basée sur son expérience de danseuse, qu'elle publiera en France avec un succès aussi immense que large – le livre sera disponible dans les pharmacies, on en parlera à tout vent, hors des stricts cercles de la littérature. Mais le jugement des théoriciens est sans appel : « Ce livre est en dessous de tout. [...] Je veux dire que c'est le plus lamentable tissu de niaiseries que j'ai lu de toute ma vie. » (IM : 126)

Comme dans *La logeuse*, il est facile de lire une dénonciation du phénomène Nelly Arcan; l'autofiction, dans son ambigu rapport au réel, par son « jeu de cache-cache[5] » entre invention et authenticité, déplace le geste de lecture hors du texte. L'écriture, dès lors, trahit la littérature, la rabaisse, alors même qu'elle ne doit aspirer, en théorie – du moins selon celle d'Antoine et de Xavier –, qu'à la plus grande pureté, et éventuellement au silence. On voit bien comment *L'impudeur*, en fait, plutôt que d'opposer aux *œuvres pragmatiques* la force imaginative et donc fictive de la littérature, lui oppose la théorie de la littérature, érigée sur la pensée de Maurice Blanchot qui, à trop élever la chose, la condamne au silence.

L'imaginaire et la pureté de la littérature se conçoivent en regard des mêmes antagonistes : le réel, l'utilité, les énoncés ordinaires, les œuvres de communication pragmatique[6]. Ces idéaux de la littérature se définissent en fait par la négative – « les errements

[5] Voir la définition de l'hybridité en autofiction (Schmitt, 2010 : 61-65).

[6] Nous avons évidemment là un beau topos de la littérature, sur lequel ne manque pas d'ironiser Florent Coste dans son appel à une anthropologie littéraire : « Il arrive aux philosophes, comme à bien des écrivains et des littéraires, de tomber dans de tels travers : celui, notamment, de ne pas se satisfaire du

de leurs contemporains ». Le roman d'Alain Roy radicalise même la position. Ce qui définit Xavier et Antoine les inscrit de facto dans une élite. En témoigne cette scène où Xavier – dissimulé ici sous le nom de Monsieur X – se rend sur un forum pour clavarder avec une certaine Madame de Merteuil – encore une fois, un pseudonyme :

> [Monsieur X] Vous êtes là, belle dame, en ces heures nocturnes? Se trouvait-il quelque fin causeur pour vous retenir en cette porcherie?
> [Vulva] kesse ki di ?
> [12 pouces] Merteuil saloppe
> [Cholapin] : X té con pk tu tap les mo?
> [Mme de Merteuil] : Vous arrivez à point. Les balourdises de ces mammifères commençaient à me peser. (IM : 51)

Mis en relation avec le titre du roman – *L'impudeur* –, ce passage établit clairement la hiérarchie langagière, plaçant d'un côté une civilisation au langage maniéré – Merteuil, en référence aux *Liaisons dangereuses*, redouble cet effet – et de l'autre les animaux à peine dotés d'un langage – porcherie, mammifères. Toutefois, on note dans ce passage que cette hauteur affectée des lettrés n'a ni prestige, ni pouvoir[7]. Pour mieux dire, en présentant les énoncés de Monsieur X et de Madame de Merteuil contrebalancés par des commentaires métadiscursifs – *kesse ki di ?; X té con pk tu tap les mo?* –, on souligne que les règles du discours n'appartiennent pas, en cet espace d'énonciation, aux dominants culturels. Ceux-ci, plutôt que juges, en sont les jugés, on leur soustrait l'arme même qui leur assurait leur domination, à savoir le langage[8]. « Voilà où mène la littérature. Nous sommes deux merdes insignifiantes dans un monde puant qui n'a rien à faire de nous. » (IM : 91) Internet et *Danseuse nue* représentent dans *L'impudeur* ce « monde puant » où le pouvoir échappe au savoir lettré; dans le premier cas, nous avons un espace d'énonciation où tout le monde peut prendre la parole, en constituant le lieu précis où nul ne peut prendre la parole au-dessus de l'autre – même qu'en ce lieu, *n'importe qui* a

---

langage ordinaire. » Citant Wittgenstein, il précise : « Cela donne l'impression que nous penserions pouvoir améliorer le langage ordinaire. Mais le langage ordinaire va très bien. Il vous remercie. » (2017 : 221).

[7] Précisément comme on le constatait dans *D'Amour, P.Q.* de Jacques Godbout, quelque 40 ans plus tôt.

[8] La structure « ironique » du roman agit à plein dans un tel passage ; car si, diégétiquement, nous avons en effet une destitution du pouvoir lettré, cette destitution n'agit que dans le cadre de la diégèse. Dans le livre, dans le texte, le contraste caricatural entre les deux énonciations ne fait que souligner – car le lecteur est devant une œuvre littéraire, après tout – le topos des « invasions barbares ». Nous avons moins une destitution, sur le plan textuel, qu'une réaffirmation de la supériorité lettrée. Entre le « discours sur la littérature » (cette plainte de la destitution) et le « discours littéraire » (affirmation de la supériorité lettrée), nous avons un bon exemple des contradictions à l'œuvre à l'intérieur d'un même texte.

davantage la parole que le lettré. Dans le second, nous avons le « savoir » lettré détourné vers le bas, c'est-à-dire vers le réel et le sexe :

> Séduisante illustration de la mobilité sociale, le succès de Vanessa auprès des masses démocratiques était assuré : bien que d'origine modeste [...], elle ne craignait pas de revendiquer ce prétendu savoir détenu par les aristocrates de la culture, lesquels ne trouvaient pas que des mauvais côtés à cette libéralisation des mœurs qui autorisait les fréquentations les plus diverses. (IM : 118)

Dans cette mobilité sociale apparaît très exactement la force, assurément postmoderne, qui hybride et déclasse : ces *fréquentations les plus diverses* rendent le discours d'Antoine et Xavier complètement inepte, puisque ce discours prend racine dans sa capacité à dominer le réel, à s'opposer aux errements de cette masse démocratique. L'autofiction, comme forme de cette hybridité – entre la fiction de la littérature et l'énoncé ordinaire de la vie courante – reproduit cet état, cette *impureté*. La réaction à l'impur que propose le texte est toutefois bêtement réactionnaire, si on me permet la tautologie : le texte répète, rappelle, martèle la nécessité de la pureté littéraire, même si celle-ci confine les protagonistes au célibat et – évidemment – à l'abstinence. La société déraille dans son ensemble, laisse échapper Xavier, voilà pourquoi la littérature pure n'a plus ni prestige, ni hauteur sociale. On est en droit d'espérer que le passage suivant recouvre une kundérienne forme d'ironie :

> Le goût des masses a changé. Il y a quelques décennies, il leur fallait du kitsch. Hollywood, Walt Disney, etc. Aujourd'hui, ça ne fait plus effet. Trop cucul, trop fleur bleue. Les masses veulent des sensations fortes, des plaisirs malsains. Le kitsch, c'était pour les proprettes banlieues américaines. Les masses contemporaines, il leur faut du trash, n'importe quoi d'ordurier, de dérisoire, de risible. Le plaisir esthétique moderne est un plaisir cynique qui consiste à se moquer de l'art. Et ce goût est déterminé par le refus d'admirer, résultat de l'effondrement de l'autorité et de l'égalitarisme démocratique. (IM : 207)

Les lettrés se définissent par leur décalage; à la fois en retard sur l'époque contemporaine et en marge de leurs contemporains, ils auscultent ces derniers comme le feraient des entomologistes. On comprend que les masses démocratiques, grâce à la mobilité sociale, aux décloisonnements des fréquentations et par là des savoirs, grâce à l'égalitarisme démocratique, ont maintenant achevé de saper le pouvoir normatif de l'intellectuel – *l'effondrement de l'autorité* –, et par conséquent, le fondement de l'art. De la perte d'autorité en général comme symptôme de la modernité – visible dès Nietzsche, Marx, Kierkegaard – à la perte d'essence

paradigmatique des domaines, dont l'art fait les frais, condamné à ne répéter que *son incapacité*, comme l'écrivait Freitag, voilà le parcours que suggère l'œuvre.

Jusqu'à la fin, Xavier et Antoine représentent le savoir universitaire, la théorie de l'art, qui résiste contre le réel, lequel en retour les rabaisse : ils ne sont que des *merdes, voilà où mène la littérature*. Or, la dernière scène de *L'impudeur* achève de creuser le fossé entre les deux chargés de cours et le monde entier. Dès lors, ils ne représentent plus le savoir universitaire ni même la théorie de l'art, mais plus simplement une théorie surannée de l'art, attachée à un ordre de discours aujourd'hui sans efficace, assurément périmé. Cette scène prend place dans un colloque universitaire où un jeune conférencier soutient brillamment l'hypothèse selon laquelle aucun sentiment esthétique n'est plus nécessaire à l'œuvre d'art. Antoine, piqué au vif, ne peut que réagir :

> Sa thèse est claire, bien qu'elle soit absurde, car il va de soi qu'une œuvre d'art, contrairement à ce qu'affirme monsieur Robson, doit produire des effets esthétiques. Une œuvre qui ne produit aucun effet esthétique est une œuvre ratée, voilà tout. C'est un déchet auquel il est inutile de s'intéresser et qui ne mérite pas que l'on fabrique de laborieuses théories pour le réhabiliter. (IM : 229)

Ces théories laborieuses cherchent à détacher l'art de son lieu naturel – lieu de sa pureté *essentielle*, érigée sur des normes qualitatives réputées inaccessibles aux non-initiés. Antoine, souligne aussitôt la narration, « ne doutait pas que son intervention, quoique un brin polémique [...] bénéficierait de l'assentiment général. Il ne faisait que remettre les pendules à l'heure » (IM : 229). La scène, au contraire, souligne son retard avec l'*heure* du temps :

> – Je constate que les récents développements de l'art contemporain ne vous sont pas familiers[, répond Robson].
> – Ce dont il s'agit n'a rien à voir avec les récents développements de l'art contemporain, rétorqua Antoine. C'est une question beaucoup plus fondamentale, qui concerne la nature même de l'art.
> – La *nature* de l'art? répéta Robson en faisant une grimace amusée, comme si le mot « nature » était le plus absurdement grotesque qu'un esthéticien du XXI^e^ siècle eût pu utiliser. (IM : 230-231)

Le roman, à ce moment précis, dévoile le cynisme de la situation. En abolissant le consensus critique d'une « essence » de l'art, d'un statut qui lui serait fondamental, Robson confère à *Danseuse nue*, aux errements de la culture populaire, au langage des internautes, leur légitimité artistique. L'égalitarisme démocratique sévit jusque dans le temple de la connaissance. La

littérature, dans son pouvoir esthétique, sa pudeur civilisée[9], s'effondre face à l'égalitarisme, à l'hybridité, à l'impudeur généralisée – autant de traits se collant au roman et à la carrière de Vanessa.

Il fallait suivre de près ce texte d'Alain Roy: sa rhétorique réactionnaire, même ironique, indique la position victimaire du lettré, le tout ancré dans un discours revanchard aux accents grossiers de fin du monde. Voilà, en effet, ce que j'entendais montrer, en creux de mon analyse : la condamnation du réel bas, de l'égalitarisme démocratique, de l'hybridité ne peut prendre la forme que d'un discours obscène – obscénité sexuelle bien sémantisée dans le roman, même si, souvent, sous le mode ironique. C'est en ce sens que le discours littéraire fait ici quelque chose d'autre que ce qu'affirme le discours sur la littérature. Si on dénonce la perte d'une éthique littéraire au contact d'une pensée pragmatiste de la culture[10], l'hyperbole et l'ironie du discours rendent la dénonciation inopérante, inscrivent la lecture de facto du côté d'un relativisme qui est acceptation de l'écriture démocratique. Alors, en effet, l'œuvre d'art, dans son essence ou sa nature, est niée. Sans critères définitoires – comme les effets esthétiques –, la littérature ne peut plus se distinguer des discours ordinaires, des discours *de tout le monde*. Plus abruptement : ils ne se distinguent plus. On en vient à la célèbre formule de Stanley Fish : « Ce n'est pas la présence de qualités poétiques qui impose un certain type d'attention mais c'est le fait de prêter un certain type d'attention qui conduit à l'émergence de qualités poétiques. » (2007 [1979] : 60) Ce pragmatisme n'est toutefois que le visage intellectuel, universitaire, d'un phénomène que *L'impudeur* voit s'ériger plus généralement : une destitution des savoirs légitimes, une hybridation constitutive de l'art, mélangeant savoirs aristocrates et cultures populaires, enfin l'égalisation des contenus et des valeurs, ce qu'on pourrait appeler

---

[9] Je ne veux pas trop insister sur ce nœud conflictuel (pudeur/impudeur) qui traverse le roman ; il reproduit assez bien l'autre conflit entre masse et intellectuels. Un passage m'apparaît révélateur : Xavier reçoit une étudiante dans son bureau, elle se plaint que *Les liaisons dangereuses* soit une « littérature pour couventines », et si Xavier oppose qu'elle devrait lire entre les lignes – c'est-à-dire interpréter, faire usage esthétique de l'œuvre – il se voit opposé d'impudiques reproches : « O.K., je vois votre genre. Vous n'aimez pas ça quand on dit les choses directement, mais au fond c'est ça qui vous fait bander. » (IM : 96)

[10] On peut penser à ce que soutenait le philosophe pragmatiste Richard Rorty, en 1991, en débattant avec Umberto Eco dans le cadre des Conférences Tanner ; pour Eco, l'interprétation vise à trouver le ou les sens d'un texte. Avec les bons outils d'analyse, une bonne interprétation est possible, encodée par « l'intention du texte », appelant un « Lecteur modèle ». Cette « nature » du texte littéraire est inadmissible pour Rorty, qui oppose tout simplement : « Aucun échantillon de connaissance ne nous dit rien sur la nature des textes ou la nature de la lecture. Car ni les textes ni la lecture ne possèdent une nature. » (1996 [1992] : 96) De même pour l'art en général.

le relativisme. Dans le récit de Roy, plutôt que de dénoncer ce relativisme au nom d'une vérité ou d'un concept parent – il s'agit, par exemple, de la position d'Umberto Eco dans son débat avec Richard Rorty –, le narrateur défend plus généralement un privilège esthétique, et la déchéance des lettrés une fois ce privilège révoqué par la société. Cette pensée aristocratique se racontant dans son déclassement constitue la structure même de quelques œuvres contemporaines, elles aussi confusément ironiques : *Voir le monde avec un chapeau* (2016) de Carl Bergeron ou encore *Cataonie* (2015) de François Blais. Mais lorsque cette structure de résistance d'un ordre littéraire contre un désordre démocratique s'éprouve par la seule forme – on le verra chez Nicol et Farah – la dialectique devient véritablement révélatrice, car le discours littéraire peut soudain éclairer le fonctionnement idéologique du texte – plutôt qu'une situation idéologique de la littérature – et permet, par là, de voir la question agir sur le texte, plutôt que sur ses acteurs et ses discours. Ce chapitre consiste en cela : bien saisir cette confrontation, en abordant tout à la fois le discours sur la littérature connoté par l'hybridité de l'autofiction et le discours de ses détracteurs.

Avant cela, éclairons une autre question. L'hybridité culturelle dont témoigne l'autofiction, pour problématique qu'elle paraisse au sein de certaines œuvres contemporaines, pose avec acuité la question de l'auteur. L'auteur y apparaît clairement, se constituant armature du discours, de l'action, du langage. Si la critique peut encore, dans son souci de pureté, analyser l'œuvre autofictive sans égard pour le réel, elle peut difficilement faire abstraction du biographisme; si la critique peut se passer de l'intention, en traquant l'impensé ou l'inconscient, elle ne peut oublier l'évidence énonciative et est alors contrainte de tirer un trait sur le jeu théorique consistant à concevoir le texte comme génération du langage. Jeu théorique, car pour que les choses soient claires, il faut bien voir que la science issue de la « mort de l'auteur » consiste en une convention pudique visant à lire le texte, à découvrir son « intention » pour parler avec Umberto Eco (1996 : 21-39). La surprésence de l'auteur, et a fortiori de l'auteur autofictif, contrarie quelque peu la joute du critique. Michel Lacroix relève bien le paradoxe dont procède cette situation :

> N'est-il pas paradoxal de constater, dans les travaux récents sur l'auteur et ses figures, la fréquente, voire incontournable, référence aux textes célèbres et (apparemment) « jumeaux » de Roland Barthes et de Michel Foucault sur « l'éloignement » ou « l'effacement » de ce personnage cardinal des études

> littéraires? [...] [L]e « retour de l'auteur » comme objet d'étude ne peut se faire sans un retour critique sur la mort de l'auteur. (2012 : 7)[11]

Ce détour par la « mort de l'auteur » sert de garantie critique, de note de prudence, à la fois pour ne pas gâcher la scientificité du propos – se défendre d'un retour à l'Histoire littéraire – et pour trouver de nouvelles médiations permettant le discours sur l'auteur malgré son exécution théorique. Ce paradoxe rend bien compte de la vivacité du discours scientifique en littérature, de sa survivance idéale. L'autofiction fragilise cet idéal, comme on le verra, et pointer par là l'idéalisme de cet idéal.

Dès la prise de parole de Sappho-Didon Apostasias se lit cette tentative d'indépendance dans *Ça va aller* : ne pas être le personnage d'un auteur, révoquer cette autorité qui pèserait sur l'imaginaire, sur le texte. La quasi-métalepse dont procède la trame principale du roman ne fait qu'accentuer cet effet – un personnage de Robert Laflamme ne peut évidemment rencontrer, sans transgression ontologique, l'auteur Robert Laflamme; cette transgression de la métalepse, on le verra plus tard, redouble la frontière entre monde réel et fiction. Chez Mavrikakis, cette quête autonomiste s'accentue dès lors que sont définis les opposants de Sappho-Didon : moins Robert Laflamme, impuissant quant au sort qu'on lui fait, qu'une institution littéraire, universitaire, théoriciste, qui en détermine l'importance et le sens. « La mort de l'auteur », il faut le rappeler, rend l'auteur indifférent dans le procès du texte, mais cette indifférence s'attaque davantage à l'auteur-objet tel que conçu et exploité par la critique – et partant, par l'institution – qu'à l'auteur-sujet qui, malgré sa mort, doit continuer d'exister, d'écrire, etc.

---

[11]Mentionnons, dans la critique française, le cas de Maurice Couturier (1995) qui conçoit dans la fonction-auteur une limite aux interprétations gratuites des lecteurs ; l'auteur est conçu formellement par Couturier comme une certaine autorité du sens de l'œuvre, autorité qu'attaqua Barthes dans sa « Mort de l'auteur » (1968). Également, l'école socio-pragmatique de Dominique Maingueneau (2006), mais aussi Jérôme Meizoz (2007) n'y échappent pas, prenant leurs distances quant aux hypothèses barthiennes. La conclusion la plus inventive vient cependant de José-Luis Diaz (2011) dans sa contribution à l'histoire critique de l'homme et l'œuvre. Il propose qu'il existe, à propos de la figure de l'auteur, « un clivage très marqué, conséquence du processus d'autonomisation de la littérature commencé au milieu du siècle précédent, entre "grand public" et élite : le premier, friand de révélations sur l'"homme", en trouve pâture grâce aux médias, nouveau moteur de la machine biographique ; la seconde propose par réaction une mystique de l'œuvre sans auteur. » (2011 : 219) De la curiosité populaire, véritable pression sur la critique universitaire, naîtrait, prédit Diaz, le retour de l'auteur. Sa formule, « l'auteur renaît de ses centres » (2011 : 228), résume bien l'idée : dans la critique et dans la production littéraire (les biofictions, les écrits intimes, les autofictions), la figure d'auteur est partout.

Tout ce procédé de contestation auctoriale peut paraître affaire de théorie. Comme je le mentionnais au deuxième chapitre, il est facile de voir dans les attaques contre les dogmes littéraires de simples remises en cause des études littéraires, non pas de la littérature. En fait, j'entends montrer que si la théorie littéraire constitue un point de départ pour cette réflexion, appelant la mort de l'auteur, de pouvoir de la fiction et l'essence de l'art, il n'est pas certain que les œuvres en suivent la piste. Il faut voir, d'une part, que toute cette *essence autonome* contribue à créer, sociologiquement, un champ littéraire, un système de cooptation, des outils de consécration; cette autonomie littéraire, consubstantielle aux discours fictionaliste et textualiste, sera elle-même prise à partie, contestée ou défendue, servant de médiatisation pour représenter la théorie – nous passons de la théorie littéraire, donc, à une sociologie de la littérature. D'autre part, et ce point m'apparaît essentiel, les œuvres, le plus souvent, contestent l'idée même, tout à fait déterministe, de théorie qui encadre la production, le geste créateur, le mouvement du texte. Pour reprendre une belle opposition de Roland Barthes, se trouve devant le chercheur, mais aussi devant l'écrivain, d'un côté le « discours de la scientificité (discours de la Loi) et, de l'autre, le discours du désir, ou écriture » (1984 [1972] : 103). On observe constamment dans le corpus contemporain une défense du désir et de l'écriture qui ne peut se faire qu'avec un sacrifice – parfois ritualisé – de la science, linguistique ou sociologique.

Un exemple permet de bien percevoir l'ambiguïté de cet aspect. Chez Patrice Lessard, en effet, l'auteur est mis à mort par le texte; moins tué, en fait, qu'avalé, selon les usages habituels de la métafiction. Le phénomène prend place dans un café, rappelant la nouvelle de Lessard observée au chapitre précédent. Il organise singulièrement le recueil *Je suis Sébastien Chevalier*, en ce qu'il l'ouvre et le ferme, grâce à deux nouvelles au titre évocateur : « Je suis Patrice Lessard » et « Je suis Sébastien Chevalier ». Il l'organise d'autant plus qu'il met en cause, de différentes manières, la scène d'énonciation.

Ainsi, le protagoniste de la première nouvelle est hanté par une phrase qu'il répète dans sa tête : « Je suis Patrice Lessard ». Pour fuir ce leitmotiv, il se rend dans un café du Plateau Mont-Royal, l'El Dorado, où il se plonge dans la lecture de la revue *Séquence* consacrée au cinéaste André Turpin. Or, apparaît à la table d'à côté nul autre que David Lahaye, acteur principal d'*Un crabe dans la tête*, œuvre-phare d'André Turpin. Le protagoniste ne peut s'empêcher de le saluer, y allant de compliments – « vous êtes un acteur exceptionnel, j'ai vu *Un crabe dans la tête* et même *Nouvelle-France* et malgré ce qu'en ont

dit les critiques, chapeau ». Étonné, David Lahaye ne sait quelle attitude adopter et laisse tomber, tout simplement : « Mais je ne suis pas David Lahaye… » L'individu place alors le portrait de Lahaye dans la revue *Séquence* à côté de son visage et l'évident décalage « frapp[e] [le protagoniste] comme une gifle ». Le personnage fuit alors les lieux et réalise « sous le regard perplexe de son interlocuteur, qu'il n'était pas, lui-même, Patrice Lessard » (JSC : 8-10). Le phénomène s'avère fort semblable dans la dernière nouvelle du recueil : un comédien se rend à l'El Dorado pour rencontrer un ami metteur en scène. Patientant, il lit *La méprise* de Vladimir Nabokov. Une phrase le hante, toutefois, qu'il murmure à mi-voix : « Je suis Sébastien Chevalier. » Son voisin de table perd patience et l'apostrophe : « C'est quoi ton hostie de problème? Veux-tu une claque? […] Ça fait dix minutes que tu marmonnes comme un hostie de déficient pis que tu dis mon nom aux huit secondes. […] Sébastien Chevalier, c'est moi. » Le protagoniste convient aussitôt : « Il était vraiment confus. Il venait de reconnaître Sébastien Chevalier. L'écrivain. » (JSC : 159-160) Puis la fin de la nouvelle révèle, ajoutant un tour au manège, que le protagoniste se prénomme Patrice, renvoyant au Patrice de la première nouvelle et, incidemment, au Patrice Lessard écrivain.

Dans ces deux scènes, deux phénomènes se relancent. D'un côté, on observe la négation de l'auteur et, de là, d'une énonciation pragmatique; le dénouement de la première nouvelle ne dit-il pas, en substance, je *ne* suis *pas* Patrice Lessard, manière de *Je est un autre*? De l'autre, il semble que l'énonciation s'inscrive à l'intérieur même du texte : le « Sébastien Chevalier, c'est moi » résonne bien avec la phrase apocryphe de Flaubert, « Madame Bovary, c'est moi ». Paratextuellement, en effet, on peut dire que le titre du recueil, *Je suis Sébastien Chevalier*, remplace la mention d'auteur, Patrice Lessard, à travers l'effet de ces nouvelles. Ce phénomène n'a évidemment rien d'original ni de nouveau, et renvoie même de façon explicite aux origines de la métafiction, notamment par son titre nabokovien[12]. L'intérêt, en fait, se trouve dans le décalage de ce décalage; affectant une prise de distance du réel et jouant à la métafiction, le livre s'inscrit dans une sorte de second degré, incapable d'atteindre ce que Laurence Côté-Fournier nomme les « abîmes métaphysiques » :

> [Les] jeux formels [chez Lessard], écrit-elle, plutôt que d'ouvrir des abîmes métaphysiques comme chez Nabokov, se situent du côté d'une inquiétante

[12] Laurence Côté-Fournier, dans un article entre autres consacré à *Je suis Sébastien Chevalier*, en plus d'expliciter les renvois à *La vraie vie de Sebastian Knight* dans *Je suis Sébastien Chevalier*, montre que certains procédés de *Feu pâle* sont intégrés dans le recueil (2016 : 34-35).

> étrangeté aussi ridicule que déstabilisante. Ce ridicule est causé en grande partie par la tension entre art et culture populaire qui traverse le recueil et tue dans l'œuf toute grandiloquence. (2016 : 35-36)

Ainsi, l'imbroglio autour de David Lahaye, s'ancrant dans le *star system* québécois, redit ce ridicule, désamorce le discours sous-tendu par la littérature métafictive ou encore par le Nouveau Roman – cette confiance en l'idéal littéraire n'agit plus, ici. Dans ces commentaires sur la littérature, il faut entendre autre chose. La négation de l'auteur pour et par la fiction, pour usitée qu'elle soit, pour ironique qu'elle paraisse, organise en fait dans le recueil de Lessard une sorte de poétique. Appelant David Lahaye (dans deux nouvelles) et l'acteur Stéphane Crête (dans une nouvelle) au sein des fictions, racontant la rédaction d'un traité de musique par un savant mélomane, la déréliction d'un docteur en géologie égaré à Ville Saint-Laurent, la carrière d'un écrivain de Louiseville ou, au fil de divers textes, celle d'une dessinatrice d'origine polonaise, accolant deux nouvelles aux titres de registres très différents, tel « Cul de la comédienne » et « Prurit » (JSC : 46-47), accentuant sans cesse le contraste entre les registres d'écriture, de langage, *Je suis Sébastien Chevalier* apparaît vite comme le lieu sans frontière, destituant l'idée même de frontière. Ces rencontres, assurément hétérogènes, disent l'absence de limites entre les savoirs, entre le savant ou le populaire, le culturel ou le quotidien. Fondre l'auteur dans le texte constitue alors moins un jeu un peu ridicule qu'une inscription énonciative qui redit la position idéale de la littérature, flux de langage pur, mais hors de son idéal : ce langage pur se mouille de tous les discours, désacralise tout énoncé. Le parti pris stylistique qui consiste, mimant en cela José Saramago, à inclure les dialogues à l'intérieur des narrations diminue notamment cette distance entre voix de la littérature – le conteur, le narrateur – et voix de tout le monde. Le phénomène agit jusque dans l'énonciation; la nouvelle « Je suis Sébastien Chevalier » montre bien un glissement de la voix narrative, comme si on voulait en miner l'origine :

> Ce matin-là, après le rituel, il s'était rendu au café El Dorado (Plateau Mont-Royal), un endroit prétentieux et un peu trop cher où il avait rendez-vous avec un ami metteur en scène (Pascal) à propos d'un projet de scénario; puis, en toute fin d'après-midi, il avait son audition. En arrivant, il discuta un peu avec le serveur, lui aussi comédien, ils avaient étudié ensemble au conservatoire. [...]
> Alors voilà, j'étais bien en avance, j'étais sorti en même temps que Fabienne, j'avais devant moi une bonne heure de liberté et je lisais *La Méprise* de Vladimir Nabokov pour me détendre en attendant mon ami Pascal (metteur en scène). Il me resterait une bonne heure, après notre rencontre, pour préparer mon audition,

> alors je m'étais dit, Je vais me vider l'esprit, je vais lire Nabokov [...]. (JSC : 155-156)

Ce passage révèle un relais d'énonciation pour le moins fascinant : la narration ne donne pas la parole au personnage, le personnage la prend, sa voix surgit avant de disparaître à nouveau. L'effet de symétrie – metteur en scène (Pascal)/Pascal (metteur en scène); je lisais *La Méprise*/je vais lire Nabokov – souligne, de même, la modification qui s'opère au gré des niveaux ontologiques. La voix hétérodiégétique, de fait, perçoit la fonction avant l'individu; la voix homodiégétique perçoit l'individu avant la fonction, mais se raconte au passé; le monologue intérieur seul permet de se penser dans le désir, dans le potentiel de son agir. Ces micro-transformations présentent alors la fiction comme décalage envers le réel : rien de plus faux, c'est-à-dire de désincarné, que la voix du narrateur hétérodiégétique. Mais ce phénomène est lui-même contredit, en ce qu'on réalise que « Je suis Sébastien Chevalier » présente un personnage, Patrice, qui se prépare pour une audition dans laquelle il jouera une scène qui est au cœur de la nouvelle « Je suis Patrice Lessard ». Cette scène – l'imbroglio autour de David Lahaye – occupe alors l'esprit de Patrice, en même temps qu'il lit *La Méprise* de Nabokov, et soudain tous les niveaux se mélangent :

> Dans le flux de sa conscience se confondaient *La Méprise*, Sébastien Chevalier, David Lahaye, Scarlett Johansson (ne me demandez pas pourquoi!), Et bon, voyez-vous, quand je répète mes textes, j'ai la fâcheuse manie de marmonner, ce qui, soit dit en passant, exaspère Fabienne, elle sort chaque fois que je répète mes textes, je l'énerve. Mais bref, ça devait donner quelque chose du genre, Je ne comprends pas pourquoi vous vous offusquez de la sorte Je suis Sébastien Chevalier, je voulais simplement vous dire que j'apprécie votre travail, le métier Je suis Sébastien Chevalier de comédien Je suis Sébastien Chevalier Je suis Sébastien Chevalier [...] (JSC : 158).

Cette « répétition » prend un sens littéral dans le texte, on répète, on reprend ce qui a déjà été dit, pour le mélanger dans un flux qui détraque les niveaux ontologiques, comme s'il s'agissait de poupées russes. Le narrateur s'efface au milieu d'une phrase – la parenthèse est d'une origine indécidable –, rappelant en cela la porosité des savoirs, des voix, des discours telle qu'elle traverse tout le recueil. Agit également un triple intertexte pour le moins vertigineux qui ne manque pas de questionner la notion même d'authenticité. Ainsi, *La Méprise* de Nabokov met en scène un narrateur non fiable, Hermann Carlovitch, qui se dévoile en tant que menteur et trompeur; son ultime tromperie consiste à faire mourir un homme à sa place, son

sosie, sauf qu'on nous informe bien vite à la fin du roman que le sosie d'Hermann Carlovitch, en fait, ne lui ressemblait pas du tout. Le plan de Carlovitch échoue. Ce trompeur trompé a pour effet de redoubler – autre effet de double! – la tromperie à laquelle assistait le lecteur, soudain mystifié. *La vraie vie de Sebastian Knight* de Nabokov présente de son côté la narration d'un homme qui se propose d'écrire un livre sur son demi-frère, Sebastian Knight, écrivain britannique bien connu, dont le roman constitue la préparation. Le *vraie* du titre renvoie, on le comprend très vite, à la publication d'une biographie trompeuse sur Sebastian que le narrateur entend contredire. Ces deux premiers intertextes expriment l'enjeu de l'authenticité de la fiction, de la voix narrative; mais problématisant cet enjeu, *Je suis Sébastien Chevalier* évite « l'abyme métaphysique » pour atteindre plus simplement une sorte de relativité, ou encore une sorte de dialogisme. Les textes, les voix, les discours deviennent, hors de toute hiérarchie, partie d'un continuum discursif. Que diverses nouvelles travaillent à saper l'autorité de la « culture », du « culturel » et, par là, le sacré de la littérature souligne d'ailleurs cet effet.

Enfin, agit dans cette dernière nouvelle du recueil l'intertexte de (Blaise) Pascal, induit par le prénom du metteur en scène. Cet intertexte, en fait, renvoie à l'épigraphe du livre, tiré des pensées de Pascal : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance. » Cette pensée concerne bien évidemment la scène inaugurale – David Lahaye n'est pas David Lahaye –, mais plus encore, toute la structure du recueil, toute de répétitions, dont celle du livre lui-même, comme s'il n'était qu'une préparation pour autre chose, chantier bégayant, autosuffisant mais repris, relancé, incertain. Tout cela mène, en effet, à une sorte de ridicule.

L'exemple de Patrice Lessard me paraît des plus productifs pour penser cet *idéal conscient de son idéalisme* : il s'agit alors moins de tuer l'auteur pour fêter l'absolu du texte que de faire disparaître l'auteur pour effacer la frontière entre l'œuvre et le monde. Pour mieux dire, la disparition de l'auteur permet de se débarrasser des topoï de la création, de l'origine lettrée, de la hiérarchie du langage que portait cet énonciateur particulier, pour entendre tous les langages, tous les discours. Nous avons un effet de miroir : là où Antoine et Xavier, dans *L'impudeur*, rageaient face à l'hybridité, *Je suis Sébastien Chevalier* en a contre l'idée même

de frontière[13]. Je voulais tirer cet exemple de Lessard dans ce chapitre pour qu'on saisisse la tension entre ce qu'il structure et ce qu'affirme l'exemple d'Alain Roy. Dans les deux cas, il s'agit de repousser l'énonciation ordinaire, ou bien pour que l'énoncé littéraire s'érige au sommet d'une place forte, ou bien pour que l'énoncé littéraire se fonde aux autres énoncés et devienne multiple, dialogique. Dans les deux cas, *la littérature*, comme ordre de discours, se désire dans sa différence de l'énoncé ordinaire, *au-dessus* ou *dialogique*.

Chez Roy et Dupont, on remarque une hiérarchie assumée par l'instance textuelle. La narration et les protagonistes défendent une idée de la littérature, marquée par une poétique ou une stylistique, contre une production caractérisée par son pragmatisme, son obédience au quotidien par le truchement d'une idéologie réaliste, etc. Chez Lessard et Mavrikakis, les énoncés sont marqués plutôt par leur désir de sape – sape de l'institution, des frontières culturelles, des autorités –, et prennent la forme d'un langage organique, d'un mélange des registres, des sujets ou des niveaux ontologiques. Ainsi, d'un côté, nous avons assez clairement une représentation littéraire par la loi et, de l'autre, une représentation par le désir. Cette distinction paraît claire, je la souligne ici car il se peut que dans la suite des choses, tout cela se fragilise; gardons ces catégories en tête, ne serait-ce que pour le plaisir de les voir s'effriter.

4.2. Nouveau réalisme : l'autofiction

4.2.1. Réalisme et littérature

Il me faut dès maintenant organiser une sorte de discours critique capable d'accueillir l'antinomie suivante : une idéologie de la littérature s'opposerait au réalisme. Inutile de chercher bien loin, en ce que, de façon explicite et répétée, le discours du Nouveau Roman fit du Grand Réalisme balzacien son homme de paille. Le réalisme ne viserait qu'à dire un réel plongé dans le social, dominé par ce social et en ce sens – de par cette obédience *mimétique* – ne pouvant exploiter tous les possibles *esthétiques*[14]. Lukács, porteur d'une conception marxiste de la littérature, dénonce cette « évolution littéraire » clamée par une « soi-disant

[13] Je n'expliciterai pas cet élément d'analyse, mais la frontière n'est pas que discursive chez Lessard, elle est aussi littérale : dans sa trilogie lisboète, les personnages fuient le Québec pour Lisbonne, s'opposant à la pensée chauvine, entropique, de la nation. Toute idée de nationalisme est d'ailleurs battue en brèche dans *Je suis Sébastien Chevalier* ; on a vu au chapitre précédent que la distance de Paris constituait aussi une fuite de la petite politique du Québec. Sauter la frontière participe d'une poétique de l'auteur.

[14] C'était aussi, dans une autre perspective, la position critique de Rancière. Voir chapitre 1.

avant-garde » et qui consiste, chez les surréalistes notamment, mais sans doute ses mots eussent été également durs contre les nouveaux romanciers, à « s'éloigner toujours davantage du réalisme, à rechercher avec toujours plus d'énergie la liquidation du réalisme » (1975 [1938] : 244). L'évolution littéraire vers l'esthétique ne peut que conduire à une littérature détournée du social, se résignant à ne plus pouvoir changer la société. Cette opposition entre le réalisme et l'esthétique se retrouve dans la description que Ian Watt, critique britannique, offre de l'idéologie réaliste telle qu'elle se manifeste dans le roman du XVIII[e] siècle :

> Puisque la tâche première du romancier est de transmettre l'impression de fidélité par rapport à l'expérience humaine, le respect de toute convention formelle préétablie ne peut que porter atteinte au succès de son entreprise. Ce qui est ressenti souvent comme l'absence de forme du roman, comparé, disons, à la tragédie ou à l'ode, vient probablement de ceci : la pauvreté des conventions formelles du roman serait le prix qu'il doit payer pour son réalisme. (1982 [1956] : 17)

Cette causalité historique présentée par Watt contient l'essentiel de l'opposition en place : il y aurait d'un côté des ambitions esthétiques, de l'autre, une liberté de forme vers une fidélité stricte à « l'expérience humaine ». Mais aussi simplement présentée, cette opposition agace. Quelque chose manque, comme si le concept de réalisme était vidé de sa substance.

Lukács place, aux côtés des surréalistes et autres impressionnistes, les « naturalistes »; il remonte en fait jusqu'à Flaubert, qu'il condamne avec le reste du groupe. C'est dire que le réalisme chez Lukács ne se résume pas à « l'ambition mimétique ». Le « réalisme moderne » dans lequel s'inscriraient Flaubert, les Goncourt et Zola, fait ses débuts, pour le critique,

> sous la bannière d'une rénovation révolutionnaire de la littérature, d'un art réellement consacré à la réalité. Cette nouvelle tendance du réalisme s'imagine fournir une objectivité plus haute que la littérature antérieure. [...] Cette illusion d'une objectivité supérieure provient naturellement d'une thématique quotidienne banale et du mode de représentation qui lui est adéquat. La représentation poétique de la banalité est possible sans adjonctions de l'imagination, sans l'invention de situations ou de caractères originaux (1975 [1936] : 101).

Pour Lukács, le réalisme, celui qu'il défend, n'est surtout pas cet art « réellement consacré à la réalité », c'est-à-dire *strictement* consacré à cette réalité; pour lui, il revient au réalisme, grâce à l'abstraction, de révéler des archétypes, du typique, et non de se rabattre sur le quotidien et le banal. Définir le réalisme par « ce qui est possible dans la réalité quotidienne, ajoute Lukács, signifie donc nécessairement que l'on renonce à la figuration des contradictions de la société

sous leur forme la plus épanouie et la plus pure » (1975 : 99). Ce quotidien ne peut comprendre la société, il ne montre que la stase, le microscopique et, par là, échouerait à l'ambition révélatrice du réalisme. Ainsi chez Lukács, cette servilité envers la réalité se prive de la force imaginative de la littérature, capable d'organiser le réel, de faire apparaître des conditions sociales indiscernables dans la simple observation des banalités du quotidien.

Une nouvelle opposition se lit donc, entre une structuration (esthétisante ou non) de la réalité et une soumission complète aux exigences du réel. D'un côté, la littérature se propose comme construction, accepte l'artifice, de l'autre, la littérature se refuse à l'artifice, se propose – mais il s'agit évidemment d'une illusion – comme pur mimétisme.

Inutile d'ajouter que la position de Lukács, notamment en ce qui concerne l'œuvre de Flaubert, est quelque peu myope face aux enjeux structurels. Ainsi, on se souviendra des mots de Jacques Rancière qui voyait dans l'écriture flaubertienne la démocratie du mot – c'est-à-dire, aussi, du sujet : tout peut être dit, les hiérarchies anciennes s'écroulent dans ce geste d'écriture. Auerbach écrira en ce sens, à propos de Flaubert, de Zola et des Goncourt :

> Le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle, d'une part, – l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique, d'autre part, – voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne. (1968 : 487)

Auerbach, par son point de vue mimétique, affirme la capacité révolutionnaire de ce réalisme moderne, à savoir de traiter sérieusement la réalité contemporaine – alors même qu'elle était jusque-là plutôt objet de farces, de satires, etc.; de même pour les « sujet inférieurs » qui soudain deviennent dicibles. Lukács dénonce cette plongée dans le quotidien, Auerbach en fête plutôt la démocratie. En fait, ce réalisme moderne révèlerait un indicible doxique : le quotidien, la misère, le poids des masses sur la marche du monde, voilà le « contre-savoir » du réalisme. « Le réalisme, écrit Jacques Dubois, se fait alors dévoilement toujours plus ou moins scandaleux. Bousculant les tabous, le roman de la socialité a une vocation d'obscénité, et pas seulement dans l'ordre sexuel. » (2000 : 60) Il est important pour mon propos de bien faire comprendre que cette opposition entre la littérature et le réalisme agit sur deux plans distincts. D'un côté, le réalisme s'opposerait à toute forme de travail formel, d'artifice – l'ode, la tragédie, contre le roman, écrit Watt –, d'un autre côté le réalisme, par son intégration de tout,

révélerait ce qui, dans la société, était tabou et s'opposerait à un certain formalisme, lié encore aux anciennes hiérarchies de sujet, de langage, etc. Cette opposition s'ancre dans un monde ancien, certes, dans une poétique vétuste, aujourd'hui fort modernisée, j'en conviens, mais il s'agira maintenant de voir comment elle inspire encore un discours sur la littérature, aujourd'hui. En fait, l'apparition de l'autofiction, je le postule, en rejoue les tensions.

4.2.2. Autofiction et littérature

Il existe, dans la définition même de l'autofiction, ce qui justifie – en tout ou en partie – l'acrimonie dont elle est l'objet dans les milieux lettrés[15]. Car il faut voir dans quel contexte elle survient : à la fin des années 1970, Serge Doubrovsky en arrête les définitions dans son roman *Fils*. Issu de la « nouvelle critique »[16], Doubrovsky porte avec lui le discours moderne de l'art, dont le Nouveau Roman est partie prenante. Ainsi, on ne peut dire que la seule expression de l'authentique sujet se trouve au cœur de l'aventure autofictive, dès sa fondation; de même, on peut difficilement soutenir que l'autofiction s'oppose à l'esthétique, au contraire. Comme le note Philippe Gasparini dans son ouvrage sur la généalogie du genre, le type d'écriture de Doubrovsky qui deviendra représentatif de l'autofiction « active la fonction poétique du langage [...]. La poétisation de la langue permet de manifester la littérarité du texte » (2008 : 27). Et le critique de conclure, vers la fin de l'ouvrage :

> Nous sommes enfin prêts à admettre avec Rousseau qu'il faut, pour dire sa singularité, non pas « faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres » mais « inventer un langage nouveau ». Ce retournement de l'opinion a permis au « nouveau » genre d'obtenir une reconnaissance littéraire [basée sur le style] qui fut presque toujours refusée à ses prédécesseurs. (Gasparini, 2008 : 303)

Avec l'avènement de l'autofiction, l'expérience stylistique, qui pour Philippe Lejeune (1975) notamment empêchait la perception authentique d'une énonciation – le style ment, le formalisme est artifice –, n'est plus en contradiction avec l'énoncé autobiographique, c'est ce

---

[15] Outre les représentations dégradantes qu'en offrent Éric Dupont et Alain Roy, on trouve un nombre important de discours visant à contrer l'autofiction, en littérature québécoise. Ainsi, le narrateur des *Taches solaires* de Jean-François Chassay ne cesse de répéter qu'il n'écrit pas de l'autofiction – surtout pas, comprend-on. De même, dans sa préface à la réédition de *Soudain, le minotaure*, Marie-Hélène Poitras assure pouvoir écrire n'importe quoi, sauf de l'autofiction ; on retrouve un constat semblable dans *La Pratique du roman*, où Dominique Fortier confie ne s'intéresser à l'autofiction « que médiocrement ». Il s'agit d'une forte vague de fond, qu'il faut moins suivre que comprendre.

[16] Voir *Pourquoi la nouvelle critique?* (1973) de Serge Doubrovsky.

qu'on peut comprendre de l'affirmation de Gasparini. Il ajoute même que les emprunts aux techniques romanesques qu'effectuent les autofictions

> traduisent une contamination épistémologique. Ils signalent que l'autobiographe partage désormais les doutes du romancier quant à la possibilité de transcrire une expérience par une suite de mots. Ne pouvant plus prétendre raconter sa vie chronologiquement, il la découpe en séquences qu'il rejoue, déjoue, compare, confond, sans jamais être assuré de les comprendre. Ces convergences ont rendu la frontière entre les deux genres encore plus ténue qu'auparavant. Les techniques de narration qu'ils ont en commun sont devenues plus apparentes que le fossé pragmatique qui les sépare (Gasparini, 2008 : 311).

Ainsi décrite, l'entreprise autofictive paraît intégrée complètement à la poétique moderne, refusant la transparence des écritures – naïveté qu'on porte souvent sur le dos de l'autobiographie, inapte à percevoir le biais des mots –, et elle serait peu menaçante face à la littérature. Au contraire, elle constituerait une pierre de plus à l'édifice de son effectivité idéologique. William Marx, dans son épitaphe de la littérature – *L'adieu à la littérature* –, constate le détachement qui s'opère entre les lettres, tournées de plus en plus vers l'intransitivité, et la société. Mais, note-t-il, « pour le meilleur comme pour le pire, on pourrait [assister] à un prochain retour de la transitivité de la littérature. En France même, la vogue de l'autofiction le laisse présager » (2004 : 169). L'autofiction constituerait donc un espoir, une ultime avancée moderne, capable d'opérer le « retour du sujet » (Viart), le retour du transitif sans pour autant nier le propre de la littérature et la force de son esthétique. Pourtant, deux traits définitionnels de l'autofiction, pouvant tous deux se résumer par son ancrage *pragmatique* – c'est le fossé pragmatique dont parlait Gasparini – ont tôt fait de susciter chez les critiques quelques résistances.

D'abord, on a vu que Gasparini n'hésitait pas à utiliser le terme « littérarité » pour parler de l'investissement stylistique et formel au sein de l'autofiction. Le problème évident que soulève cette remarque, on l'aura compris, réside dans le caractère opératoire de ce concept : la littérarité n'a pas résisté aux avancées postmodernes, la définition de la littérature paraît incapable de s'accrocher à quelque utilisation spécifique du langage. Plus encore, l'autofiction participe à ce phénomène de brouillage, en ce que, comme le note Arnaud Schmitt, l'autofiction est « le fruit d'une époque idéologique qui est partie en guerre contre les paradigmes établis, sans pour autant avoir tenté l'aventure relativiste jusqu'au bout. Appelons-

la postmoderne, mais elle est surtout anti-paradigmatique » (2010 : 51). Schmitt ajoute que si l'autobiographie n'a pas su entrer dans la modernité, se modéliser dans le doute et la réflexion sur le langage, elle est bien « entrée dans la postmodernité par le truchement de l'autofiction » (2010 : 79). L'autofiction sape l'idée même de « savoir objectif » du réel, ou même d'objectivité – « le réel appartient à celui qui le narre, et non plus à celui qui justifie ses sources » (Schmitt, 2010 : 82) –, et de là elle établit le règne du subjectif, contestant par son point de vue poétique une conception essentialiste de la littérature. Une sorte de paradoxe apparaît. Pour expliciter cet aspect, il faut regarder du côté du conflit de définitions entourant l'autofiction, j'en viens ainsi au deuxième aspect problématique au cœur de cette étiquette générique.

Gérard Genette, s'appuyant en cela sur les travaux de doctorat de son étudiant, Vincent Colonna, établissait en ces termes, non sans humour, l'autofiction : « Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée[17]. » (1991 : 86) Cette définition – marginale dans la critique – reprenait la structure du mot, *auto-fiction*, et permettait à Genette de convenir que cette pratique autobiographique devenait, suivant la définition de la littérarité qu'il ébauchait dans *Fiction et diction*, « constitutivement littéraire ». En effet, pour Genette, on peut encore définir des critères de littérarité, mais ceux-ci ne peuvent tous s'appuyer sur l'irrévocable, c'est-à-dire apparaître par *essence*. Le couple fiction/diction permet cette gymnastique : la fiction est un critère de constitution et la diction est un critère de condition, le premier, constitutif, paraît irrévocable, il s'agit d'une essence de l'énoncé littéraire (tout texte de fiction participe de la littérature), le second, conditionnel, est donc révocable et lié à la subjectivité d'un individu lecteur, d'une communauté, d'une tradition[18]. J'en viens au point qui m'intéresse : Genette, dans cette définition de l'autofiction, oblitère l'enjeu

[17] Chez Vincent Colonna, nous avons ceci : « Une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle. » (1989 : 34, cité dans Gasparini, 2008 : 112).

[18] Dans un article de 2003, Genette revient sur cette distinction pour bien marquer la « subjectivité » du lecteur et des lectures comme jugement de littérarité, plutôt que l'intention d'écriture ; son humour est impayable : « pour moi, la littérarité d'un texte non-fictionnel ou non-poétique – par exemple, d'un texte critique – ne dépend pas essentiellement de l'intention de son auteur, mais bien de l'attention de son lecteur. Ce qui rend l'écriture "transitive" ou "intransitive" n'est rien d'autre que la manière dont la traverse ou s'y arrête le regard d'un lecteur. Ne vous demandez donc pas si vous "êtes" ou "n'êtes pas" écrivain : à cette question hamlétienne, qui pour le coup n'a rien d'"ontologique", c'est un autre qui répondra, sans vous consulter, et souvent à votre insu. » (2003 : § 12)

« pragmatique » fondant ce genre, lequel suppose que l'énonciation *est* autobiographique, qu'il s'agit là d'un contrat irrécusable, ce qui contredit le statut irrévocable de la fiction de l'énoncé. Ce problème de définition semblera par la suite reposer sur une sorte de quiproquo, Genette et Colonna fondant leur définition sur l'étymologie du mot, les autres chercheurs – parmi lesquels Doubrovsky –, établissant leur définition depuis les productions s'y rattachant[19]. Genette s'opposera à ces « fausses autofictions » purement autobiographiques, celles mêmes qui fondent les définitions de ses opposants, affirmant *qu'elles «* ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » (1991 : 87).

En vérité, dans les deux autres définitions de l'autofiction, on joue tant et si bien de l'hybridité et de la porosité du nouveau genre qu'il semble fondé sur sa fuite même des catégories de réalité, de réalisme, de vérité et, confusément, de littérature. Ainsi, il existerait cette définition pragmatique de l'autofiction – notamment soutenue par Philippe Gasparini – selon laquelle elle serait la rencontre d'énoncés vrais, c'est-à-dire référentiels, et d'énoncés faux, c'est-à-dire fictifs; il appartient dès lors au lecteur d'en départager la nature, d'en deviner la provenance, bref, de jouer à cache-cache avec l'auteur. De là une critique évidente, car le procès du texte est soudain appelé hors du texte, sur les plateaux de télévision, dans les entrevues avec l'auteur, voilà où chercher pour départager le vrai du faux. Le texte devient une sorte de médiation entre une personne et ses lecteurs, ce qui le rend, d'un point de vue littéraire, problématique. La deuxième définition, fondatrice, se lit dès le prière d'insérer de *Fils* de Doubrovsky : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. » (1977) De cette proposition, Arnaud Schmitt écrit bien :

> L'autofiction telle qu'elle est pratiquée par Doubrovsky, mais aussi par tous ceux qui lui ont emboité le pas, est tout simplement la fusion d'une narration romanesque et d'un contenu autobiographique qui, du fait de cette fusion, subit des modifications drastiques, selon les critères habituels du vraisemblable. (2010 : 83)

Car alors, l'autofiction trahit les règles de l'autobiographie conventionnelle, elle embrasse le romanesque tout en se donnant à lire, encore et malgré tout, sous un contrat autobiographique. C'est ce que dit Schmitt en parlant des « modifications drastiques » du côté de la vraisemblance

[19] Encore une fois, nous avons d'un côté une lecture « par essence » de l'autofiction, de l'autre, une lecture pragmatique, lisant les « usages » qu'on fait du terme.

qu'engage l'autofiction : par sa trahison formelle de l'autobiographie et par sa trahison contractuelle du roman, l'autofiction est écartelée.

Cette guerre de définitions m'a permis de démontrer une chose, à savoir que, d'un côté, l'autofiction a pu faire pénétrer les écritures autobiographiques dans le champ des écritures modernes; d'un autre côté, par son rapport ambigu à la fiction, l'autofiction a rendu poreux son rapport au réel, ce qui a eu pour conséquence de faire porter tout son intérêt sur cette hybridité, cette compénétration des univers, des discours, des références. Ces deux aspects ont pour résultat d'inscrire l'autofiction dans un « contrat de lecture » particulier et ambigu. Pour tout dire, cela a pour résultat de plonger l'autofiction dans un pur pragmatisme : l'auteur, par le biais de son texte, se dit; le genre, par le biais du contrat de lecture, se lit; la vraisemblance n'y est plus que pragmatique, contractuelle. Cette question, face aux catégories d'autotélisme, de fiction, de mort de l'auteur, devient des plus problématiques

4.2.3. Autofiction : une littérature pragmatique

Ces définitions semblent nous amener bien loin de l'essentiel, à savoir la tension au cœur du discours sur la littérature qu'engagerait l'autofiction. Une mésentente de spécialistes ne saurait apporter beaucoup à l'affaire. Au contraire; Yves Baudelle l'explicite fort justement dans un article dans lequel il note « l'hégémonie de l'autofiction » (2003 : 8) :

> La controverse à rebondissements sur l'autofiction n'est pas seulement l'affaire des savants – logiciens, narratologues, théoriciens de l'art et autres philosophes du langage [...]. Le problème n'est plus alors de déterminer le statut pragmatique des discours *feints* versus factuels, [...] mais de décider, entre la littérature d'imagination et la veine autobiographique, laquelle des deux est la plus légitime et doit prévaloir sur l'autre : la discussion se déplace du plan théorique au plan axiologique – sinon idéologique – des *valeurs*, prenant du même coup un tour plus polémique. (2003 : 12)

Il s'agit de l'itinéraire que nous suivons : je postule en effet que les questions de statut pragmatique des énoncés nous mènent directement à des questions idéologiques. C'est ainsi que, dans *L'impudeur*, l'autofiction se rattache à la soif d'une prise de parole pour tous, à une contamination des savoirs qui agit comme égalisation des savoirs, tout cela, dans le roman, culminant par une négation de l'essence artistique et une mise en évidence de la destitution du lettré, par effet métonymique, de la littérature (d'imagination, de feintise). Voilà autant d'éléments que j'ai voulu éclairer par la théorie, liant l'autofiction à un retour à la transitivité

(c'est la prise de parole, opposée à l'intransitivité réclamée par la théorie), à une hybridité constitutive (c'est la contamination des savoirs) et à une origine anti-paradigmatique (c'est la négation de l'essence de l'art).

Une conception uniment « pragmatiste » de la littérature a-t-elle donné naissance à l'autofiction comme objet maintenant pensable, ou l'autofiction et ses devancières postmodernes ont-elles infléchi une conception pragmatiste de la littérature? On peut suivre sur cette question les réflexions d'Henri Godard (2001), de Luc Lang (2011) et d'Yves Baudelle, se redoublant toutes sur des aspects essentiels. Ainsi Godard traite, dans sa « Crise de la fiction », de la perte de pouvoir de la fiction littéraire dans la société postmoderne. Avant d'observer ce constat, il faut voir en quels termes il définit la fiction :

> La fiction doit s'entendre dans ce champ comme le pouvoir qu'a le romancier d'inventer et de donner vie dans l'imagination des lecteurs, par les vertus de la narration, à des personnages fictifs, *proclamés par lui comme tels et reçus comme tels par le lecteur*, essentiellement distincts de lui-même et de tout individu réel [...]; *distincts d'une distinction perçue, chacun à sa manière mais également, par le romancier et par le lecteur*. (2001 : 81. Je souligne)

L'ancrage pragmatiste apparaît tout à fait évident dans cette définition: les mots *proclamés* et *reçus*, termes contractuels, posent la fiction au sein d'une entente entre les partis. Godard mentionne également qu'il s'agit d'un « pouvoir » du romancier, pouvoir d'inventer, mais aussi pouvoir de créer ce contrat, un contrat légitime au sein des transactions de la littérature. Tout cela a son importance, puisque c'est ce pouvoir qui se trouve en crise, note le critique :

> Dans sa forme la plus pleine, qui suppose une belle confiance des hommes en eux-mêmes et plus particulièrement de l'écrivain dans ses pouvoirs, il est fiction, c'est-à-dire invention par le romancier, et découverte par le lecteur, de personnages et de destins ouvertement donnés par l'un et reçus par l'autre comme fictifs. [...] Mais quand cela ne va plus de soi [...], le réflexe est pour le [roman] de se relégitimer par un contact renouvelé avec la terre ferme du réel. (2001 : 90)

Godard permet ici d'effectuer le pont entre le réalisme, relevant de ce que Jacques Dubois nomme « l'idéologie mimétique » (2000 : 41), et l'autofiction, puisque ces deux formes seraient des stratégies pour « relégitimer » la littérature mise à mal. Se rapprocher du réel, sur une base poétique, comme le réalisme, ou pragmatique constitue alors le symptôme d'une perte de *nécessité*. On ne reconnaît plus la nécessité de l'invention, il faut mimer le réel, jouer le réel, construire le réel pour que la littérature puisse maintenir sa pertinence sociale. Ainsi,

l'idéologie mimétique participe moins d'une sape de la littérature que d'un plan de sauvetage; c'est d'ailleurs ce que mentionnait William Marx à propos de la transitivité. Luc Lang, sur un tout autre ton – son titre même, *Délit de fiction*, ne manque pas de mordant –, souligne que le seul geste pragmatique de toujours dialectiser le texte littéraire entre fiction et non-fiction érode le pouvoir de la littérature. « À qui profite le crime? » (2011 : 21) écrit-il. En effet, à distinguer constamment la littérature par son appartenance entre fiction et non-fiction, la critique et les médias changent le discours sur la littérature. Au XIX[e] siècle, par exemple, l'idéologie mimétique amenait des romanciers à faire vrai, à mimer l'expérience vécue (vraisemblance empirique), à raconter des événements en cohérence avec leur nature même (vraisemblance diégétique), bref, à dire le réel à côté du réel, faisant œuvre d'imagination *quand même*. La postmodernité ne donne plus ce « pouvoir » d'atteindre un réel par la fiction, en raison même de l'apparition du clivage pragmatique fiction et non-fiction; si la non-fiction dit le réel par contrat, alors la fiction ne le dit plus, qu'importe sa forme « réaliste ». Lang écrit, on ne peut plus clairement :

> Ce qui est avéré, c'est l'usage courant fait aujourd'hui du mot « fiction », concept vague, notion idéologique nuageuse qui permet cependant d'exclure et de parquer à peu près l'ensemble de la littérature en un espace de mise en réserve, non plus des indiens, mais de l'imaginaire et de ses manifestations narratives, leur déniant toute validité à penser, tel un monde à part dont on tolère la fantomatique présence, puisqu'il ne possède aucune légitimité à instruire l'espace de la réalité. (2011 : 18-19)

Cette « mise en réserve » de la fiction, loin, pour Lang, de sauver la littérature de sa perte de légitimité, l'accélère. Il faut voir que pour lui, ce règne de la « non-fiction », règne apparu automatiquement avec l'hégémonie de sa distinction pragmatiste, mène à une négation de la validité de la littérature, faisant même perdre à cette dernière son rôle narratif dans la société :

> Parce qu'à l'instant où l'idéologie du couple fiction/non-fiction envahit le champ de la pensée occidentale et s'offre d'exclure, en somme, la voix de la littérature de l'espace de la cité, jamais notre quotidien n'a été à ce point saturé d'histoires [...]. Jamais notre monde ne s'est rendu autant disponible à l'écoute des histoires de chacun [...]. Or ces histoires-là, courtes, longues, fragmentaires, sont « vraies », puisqu'elles sont spontanément identifiées à la réalité d'un locuteur, d'un « sujet ». [...] En des formes qui ne sont jamais subversives, déstabilisantes, problématiques, en des narrations pauvres, simplistes et rudimentaires, les « histoires vraies » se verrouillent sur elles-mêmes afin de conforter inlassablement l'émergence d'une individualité, le sentiment du dessin toujours plus affirmé d'un sujet singulier. Les « histoires vraies » le seront donc à

> proportion que le « sujet » s'y raconte, et s'y réalise par son geste même. (2011 : 21, 22, 23)

Nous en revenons une nouvelle fois, bien qu'ici dans un discours nuancé, au réalisme lukácsien. La littérature comme forme peut révéler la société. Si les « histoires vraies » s'avèrent pauvres, si peu « subversives », les fictions permettent d'aller au-delà de ces ressassements de lieux communs. Mais la fiction, idéologiquement, est mise en réserve. Le pragmatisme mènerait à ceci : un savoir privilégié, celui de la littérature (entendre ici : de la fiction) sur le récit et sur le réel, est abandonné, son pouvoir narratif est transféré entre les mains d'ignorants, capables certes de raconter le réel – dire le quotidien, le banal – sans toutefois pouvoir l'élever dans l'abstraction du compréhensible. Il y a là bien des tensions, notamment entre savoir et ignorance, collectivité et individualisme, révélation sociale et narcissisme, tout cela redistribué simplement entre fiction et non-fiction. Il ne faut évidemment pas être aveugle aux présupposés idéologiques de ce discours. Pour reprendre une opposition que nous avons souventes fois observée depuis le début de cette thèse, n'est-ce pas encore un conflit entre la culture (un construit, un savoir, une norme) et la nature (un rapport plus direct, plus « populaire » au réel, etc.)? Les propos d'Yves Baudelle en reconstruisent le clivage, du moins, jouant les civilisés contre les barbares, c'est-à-dire, dans sa forme polie, les savants contre la masse :

> Ce n'est pas seulement dans la production littéraire que le biographique a défait l'empire du romanesque, c'est aussi sur le terrain idéologique : le discours dominant a changé. Nous vivons aujourd'hui toutes les conséquences du séisme de 1984, quand parut *L'Amant* et que Robbe-Grillet [...] décréta l'hégémonie de l'*ego*, donnant le mot d'ordre d'une nouvelle époque. Car cette boutade fut aussi une trahison, un passage à l'ennemi; l'abandon de la modernité pour la postmodernité, comme on l'a souvent dit; mais aussi, du même coup, abdication de la littérature lettrée devant la culture de masse. (2003 : 13)

« Les écrivains, ajoute Baudelle, trahissaient les clercs pour les médias » (14) : c'est dire que se fondent alors toutes les productions, champ restreint et champ de masse, grands médias et littérature; mais c'est précisément cette « trahison » des écrivains qui constitue la trahison des fondements de la littérature. Pour Baudelle, en fait, le pragmatisme à la racine de cette hégémonie autofictive mène à ce qui constitue l'aboutissement d'un processus, à savoir la négation de la fiction : « Le pacte romanesque a changé. Il fut un temps – disons le XVIII^{e} siècle – où le liminaire du "je dis vrai" était un indice de fiction; à présent, il suffit d'affirmer qu'on invente, il suffit d'écrire un roman pour donner à penser qu'on dit vrai. » (18) Pour

raconter simplement le parcours de Godard à Baudelle, on peut dire que la non-fiction, dont procède l'autofiction, travailla à légitimer la littérature en perte de pouvoir, de confiance; ainsi, la fiction et des principes formels s'y rattachant furent « mis en réserve », marqués par leur inaptitude à éclairer le réel pour qu'enfin l'hégémonie non-fictionnelle redéfinisse le pacte de lecture, abolissant l'idée même d'une énonciation feinte en rappelant le pragmatisme, le réel derrière chaque énoncé, même ceux de fiction.

Ce parcours nous apprend deux choses. D'une part, l'autofiction, en radicalisant l'entreprise à la racine de l'idéologie mimétique, a brisé l'idée même de mimétisme, c'est-à-dire d'imitation du réel par la fiction, en faisant de la littérature des *œuvres de réalité*. D'autre part, l'autofiction a fondé son « réalisme » sur un pragmatisme qui a lui-même brisé les fondements essentiels de la littérature, dont la fiction, la mort de l'auteur, la feintise étaient consubstantiels. Le pragmatisme de ces échanges ne pouvait que ruiner l'idéal moderne de la littérature. Ce ne sont évidemment là que des discours sur la littérature, des conceptions, et il n'est pas sûr qu'ils aient un ancrage véritable. Je me dois même d'ajouter qu'après une vague d'autofictions importante à la fin des années 1990 et au début des années 2000, au Québec, l'œuvre de fiction a repris la place qu'elle occupait traditionnellement. Mais ces discours pointent vers un aspect qui dépasse les constats plus ou moins réactionnaires, fin de siècle, déclassés qu'ils recouvrent : qu'importe *dans les faits* la situation de la fiction en Occident, il n'en reste pas moins qu'un brouillage généralisé sur l'essence des textes opère, mettant entre parenthèse toute entreprise fictionnelle et par-delà, une grande part de la littérature. Les œuvres qui comportent un discours sur cette littérature, s'investissent donc dans un discours littéraire dont les fondements sont maintenant de nature pragmatique, se doivent de gérer ces nouveaux rapports au réel; la représentation de l'écrivain redouble d'ailleurs cet aspect[20].

Les œuvres de Nelly Arcan – ou encore de Marie-Sissi Labrèche, que je traiterai plus longuement dans le prochain chapitre – représentent bien, au Québec du début des années 2000, cette autofiction. Leurs récits mettent en scène des étudiantes en littérature, devenues ou

[20] Philippe Gasparini remarque justement que « s'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est, incontestablement, son livre l'atteste » (2004 : 52). Il faudra à cet « écrivain représenté » s'ébrouer de cette étiquette pragmatique ou la redoubler.

devenant des écrivaines; leur *écriture* se frotte généralement à la *Loi* qui prend diverses formes. Je vais, dans un premier temps, observer le discours sur la littérature tel que déployé dans *Putain* (2001) et *Folle* (2004) d'Arcan. Cette lecture sera bien rapidement mise en parallèle avec deux œuvres qui contestent de différentes manières, sans le nier – en fait, le jouant – le projet autofictif. Il s'agira de présenter *La blonde de Patrick Nicol* (2005) de Patrick Nicol et *Matamore n° 29* (2009) d'Alain Farah. De là, il sera possible de penser un chemin de traverse entre discours sur la littérature (axiologique, théorique, idéologique) et discours littéraire (formes pragmatiques, traits poétiques, indices fictionnels).

4.2.4. Pacte pragmatique : Nelly Arcan

Dans les romans d'Arcan, conformément au « pacte autobiographique », auteure et narratrice se confondent : la *personae* médiatique Nelly Arcan appelle de diverses manières la narratrice, de façon explicite dans *Folle*. En fait, cela participe d'une pragmatique joueuse, installant déjà le procès sur cette ligne entre le texte et le hors-texte. Si la disjonction patente, en régime autodiégétique, entre auteur et narrateur constitue, pour Gasparini, le trait même de la fiction[21], ici, il n'en est rien, la fiction s'avère ou bien congédiée ou bien – ce qui revient au même, suivant la lecture hégémonique de l'autofiction qui verra le réel partout – ambiguïsée[22]. En fait tous ces traits contractuels, généralement para ou péritextuel, m'intéressent moins que la manière d'intégrer, par la stratégie textuelle, *l'idée de réalité* dans la trame narrative. On sait que le « réalisme moderne » a mis au banc une « vraisemblance esthétique » au profit d'une vraisemblance *référentielle*; ainsi, écrit Barthes dans « L'effet de réel », il n'y a aucune gêne, au Moyen-Âge et à l'antiquité où la rhétorique valait pour tout, « à placer des lions ou des oliviers dans un pays nordique; seule compte la contrainte du genre descriptif; le vraisemblable n'est pas ici référentiel, mais ouvertement discursif : ce sont les règles génériques du discours qui font la loi » (1982 [1968] : 84). La vraisemblance référentielle, on se souvient de l'exemple de Barthes, c'est « l'insignifiance » lourde d'une signification réaliste; c'est le baromètre de

---

[21] « La fictionnalité d'un roman ne réside pas dans les situations, les décors, les personnages, qui peuvent être empruntés à la réalité, mais dans son protocole d'énonciation : il est raconté par une entité imaginaire qui n'a aucun compte à rendre au réel. » (Gasparini, 2004 : 18)

[22] Marie-France Raymond-Dufour postule d'ailleurs une lecture disjonctive de *La brèche*, qui serait « un texte marquant précisément la frontière entre l'auto, qui serait contenue dans les deux premiers chapitres, et la fiction, illustrée dans les deux derniers » (2005 : 25) ; la question qu'on peut se poser c'est bien qu'en regard des protocoles d'énonciation, une telle distribution au sein d'un seul texte est-elle possible ?

Madame Aubain dans *Un cœur simple*, inutile, ne se valant que pour lui-même, « pure rencontre d'un objet et de son expression » (Barthes, 1982 : 89). Cette banalité descriptive constitue donc un trait de réalisme, le détail insignifiant convainc de l'épaisseur de l'univers en acceptant l'insignifiance, le superflu. Il paraît clair que l'autofiction ne peut embrasser un tel mimétisme, d'abord parce qu'il est un peu éventé, ensuite et surtout parce qu'il lui est inutile : l'autofiction entretient avec le réel un rapport pragmatique, à quoi bon convaincre que *cela semble réel*? L'argument doit agir ailleurs. Il faut convaincre que cela *est authentique*.

La vraisemblance pragmatique porte sur « la crédibilité du narrateur et de la situation énonciative. [...] [L]e pacte d'adhésion ne se limite pas seulement au fait d'admettre la possibilité du monde et des événements représentés mais aussi au fait d'admettre l'acte même de narration » (Mercier, 2009 : § 14). Cette définition de la vraisemblance pragmatique prend appui sur un article fondateur de Cécile Cavillac, dans lequel elle met au jour l'importance de la vraisemblance pragmatique à la Renaissance, en regard du cadre de vraisemblance accepté par l'omniscience narrative du XIX^{e} siècle – où l'on peut « énoncer sur le mode constatif ce que l'on a imaginé » (Cavillac, 1995 : 43). La vraisemblance pragmatique appelait de façon rituelle, dans les fictions picaros notamment, à légitimer sa prise de parole en explicitant les sources de son savoir : comment la narration peut raconter ce qu'elle raconte, comment elle l'a appris, peut-on croire en sa scène d'énonciation, peut-on compter sur sa parole? Tout cela est rituel, je l'ai mentionné, car comme l'énonçait Yves Baudelle, le « je dis vrai » de l'époque, correspondant à la vraisemblance pragmatique – l'exemple type se trouve dans le topos du manuscrit trouvé – était plutôt, conventionnellement, indice de fiction; aujourd'hui, on peut postuler qu'une même vraisemblance agit dans le texte, ici cependant pour expliciter la réalité de la parole. Les stratégies textuelles permettant d'atteindre l'idée de la réalité dans les œuvres qui m'intéressent est donc à chercher, plutôt que dans le contenu – les faits, leur ordonnancement, etc. – dans leur protocole d'expression.

Chez Arcan, ce protocole prend la forme de *mimésis formelles*[23]; l'énonciation emprunte la forme d'une énonciation authentique que sont les lettres, les journaux intimes, les confidences au psychanalyste. Ainsi, la vraisemblance pragmatique se trouve comme

[23] Je ne veux pas m'arrêter sur ce phénomène, conceptualisé par Michal Glowiński, qui « fait fond sur des formes d'expression socialement déterminées, et en général profondément ancrées dans une culture donnée » (1987 : 500).

redoublée. D'un côté, nous avons l'autobiographe racontant sa vie, ses pensées, ses troubles – ce qui suffit généralement à rassurer quant à la légitimité du point de vue – et de l'autre, nous avons cet autobiographe qui se livre dans un souci thérapeutique – au psy, dans un journal –, intime ou amoureux – dans une lettre. Ces mimésis formelles servent, facticement, à gommer le roman, qui constitue lui, pragmatiquement, le véritable prétexte d'énonciation; elles s'avèrent, en ce sens, de simples stratégies textuelles, au même titre qu'un baromètre inutilement décrit sur le dessus d'un piano. Mais regardons de plus près le fonctionnement de ces mimésis. Chez Arcan, on retrouve les plus étranges formules en ce qu'elles postulent toujours un interlocuteur, psy ou ancien amant. Mais c'est par l'absence, le congédiement pour ainsi dire, de cet interlocuteur que le texte atteint le roman :

> [J]'étais en analyse avec un homme qui ne parlait pas [...], et comme cette analyse ne menait nulle part, comme je n'arrivais pas à parler, muselée par le silence de l'homme et par la crainte de ne pas bien dire ce que j'avais à dire, j'ai voulu en finir avec lui et écrire ce que j'avais tu si fort [...]. Voilà pourquoi ce livre est tout entier construit par associations, d'où le ressassement et l'absence de progression, d'où sa dimension scandaleusement intime. (PU : 16-17)[24]

On voit ici que les « associations » constituent la « poétique » découlant des conditions d'énonciation de la narratrice, à savoir un livre à la place d'un monologue à l'analyste. La destitution de l'analyste se fait au profit d'un lectorat, entré dans un cabinet où il n'a rien à faire, voilà la « dimension scandaleusement intime ». Ainsi, nous avons une thérapie fictive, mais dévoilée dans sa fictionnalité, honnêteté qui tend à accentuer la vraisemblance pragmatique. Même phénomène au cœur de *Folle*, où la narratrice inscrit son énonciation dans le registre épistolaire – il s'agirait d'une lettre à l'amant – pour bientôt en révéler la facticité : « On dit souvent que l'aveu soulage. Pourtant, jusqu'à ce jour je ne l'ai pas senti en écrivant cette lettre, c'est peut-être parce qu'elle ne s'adresse pas vraiment à toi. » (FO : 69) Comme dans *Putain*, ce dévoilement sert à justifier une scène d'énonciation, *je parle comme si je t'écrivais une lettre, je parle comme si je me confiais à mon psychanalyste*, sans pour autant gommer le fait qu'un livre – organisé, structuré pour permettre au lecteur d'en saisir les présupposés, ce que ne font ni les lettres ni les monologues thérapeutiques – constitue le but final du texte en place. En d'autres mots, le pacte pragmatique, à savoir *ceci est un roman*

[24] L'importance de ce passage est accentuée par la place qu'il occupe dans la mise en marché du livre : extrait en quatrième de couverture, il est un peu sa promesse liminaire, être « scandaleusement intime ».

autofictif où je, authentiquement, se dévoile, n'est jamais nié, mais toute une poétique, intimement liée à la mimésis formelle en place, sert à renforcer l'effet de réalité de l'énonciation : ainsi des associations libres au cœur de *Putain* ou de la présence de l'énonciataire appelé constamment dans *Folle*. On comprend bien, cependant, que pour que l'œuvre existe, que la parole soit audible à tous, il faut l'absence du psychanalyste et l'absence de l'amant; pour que l'écrivaine prenne la parole en tant qu'écrivaine, il faut qu'elle désintègre le cadre d'énonciation qui, jusque-là, aurait pu l'y réduire. J'y reviendrai dans un instant[25].

La vraisemblance pragmatique peut également s'organiser autour d'une négation, souvent insistante, de la fiction et de la fantaisie. Ce geste recèle une double valeur, d'un côté elle situe en effet le texte sur un axe pragmatique, et d'un autre côté, elle inscrit l'énonciation hors de toute forme d'idéalisme, jouant en cela avec l'idéologie selon laquelle ce discours du réel révèle le monde dans sa crudité, sa méchanceté, sa vraie noirceur. Dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche, le geste est ostensible, alors qu'elle affecte, dans un premier temps, d'occuper le rôle « disneyen » (BO : 22) de Cendrillon, mais pour devoir très vite en avouer la fabulation : « Je suis un charlatan; un charlatan dans un carnaval, un charlatan dans une mascarade, un charlatan qui se prend pour Cendrillon et qui pense faire vivre des nuits magiques avec la baguette des autres. » (BO : 27) La réalité de l'énoncé s'éprouve par cette friction avec l'imaginaire de la princesse et du conte de fée, friction qu'on constate également chez Nelly Arcan – qui en fait un usage moins manifeste bien que révélateur. À cet égard, la première phrase de *Folle* impose, par les références au conte qui émailleront le roman par la suite, une relecture de la formule inaugurale, le *il était une fois dans un royaume lointain* : « À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. » (FO : 7) La formule du conte se trempe ici dans la noirceur du réel, confrontée au lieu précis, référentiel – à Nova rue Saint-Dominique – et désamorçant la fin rituelle du merveilleux, le *ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants* – le désastre, au contraire, annonce déjà l'anti-conte de fée. Mais ce système se raffine; le conte constitue effectivement un topos polarisé de la fiction. D'autres narrations moins porteuses de fiction

[25] Chez Marie-Sissi Labrèche, et il s'agit évidemment d'un trait générique lié à la naissance de l'autofiction qui fut très tôt en relation avec la psychanalyse, le pacte est lui aussi thérapeutique : la narratrice écrit un journal, sous l'insistance de sa psy (LB : 22).

agissent vite comme faire-valoir à l'authentique écriture autofictive. L'incipit entier de *Folle* peut être appelé avec profit :

> À Nova rue Saint-Dominique où on s'est vus pour la première fois, on ne pouvait rien au désastre de notre rencontre. Si j'avais su comme on dit la plupart du temps sans dire ce qui aurait dû être su au juste et sans comprendre que savoir à l'avance provoque le pire, si on avait pu lire dans les tarots de ma tante par exemple la couleur des cheveux des rivales qui m'attendaient au tournant et si de l'année de ma naissance on avait pu calculer que plus jamais tu ne me sortirais de la tête depuis Nova… Ce soir-là rue Saint-Dominique je t'ai aimé tout de suite sans réfléchir à ma fin programmée depuis le jour de mes quinze ans sans penser que non seulement tu serais le dernier homme de ma vie mais que tu ne serais peut-être pas là pour me voir mourir. (FO : 7)

Le tarot constitue une structure fabulatrice, au cœur d'un pacte de réalité avec lequel, cependant, seul un rapport de *foi* est concevable. L'autofiction suppose un pouvoir de révélation, ancré dans la construction du sujet par le biais de la psychanalyse, s'appuyant moins sur une capacité démiurgique, supranaturelle, de prévoir le futur que sur sa capacité à saisir le passé. Mais la mise en parallèle des deux savoirs, celui de la narratrice – qui, dans *Folle*, rédige un mémoire de maîtrise en littérature dans une perspective psychanalytique – et le tarot, tous deux éprouvés dans leur capacité à prévoir le futur, permet de construire une opposition entre les savoirs, de tirer la force d'un savoir sur la ruine de l'autre. La comparaison des deux systèmes suggère que l'autofiction n'a pas besoin de foi pour se lier au réel, elle en est une conséquence effective. Plus loin, d'ailleurs, la tante cartomancienne sera rappelée par la narratrice, pour relativiser le pouvoir de ses cartes :

> Ma tante ne me l'a jamais avoué mais je sais qu'elle pensait que face à moi ses cartes perdaient leur troisième dimension, je sais que soudain elle ne voyait plus que la saleté du carton plastifié et le côté cliché des figures, elle ne voyait plus qu'un assemblage muet de lignes et de couleurs. […] Pour elle ce n'était pas ma vie qui perdait son sens mais la matière même de tous les futurs. (12-13)

Si la narratrice expose ici la fragilité de sa vie – l'absence de futur, la promesse du suicide –, elle témoigne de même, par la réduction du tarot à sa matérialité, la « saleté du carton plastifié », que ce savoir d'oracles est inapte devant son destin; que lui manque-t-il? Les associations. On sait que les associations constituent à la fois la structure poétique de *Putain* et la forme de révélation privilégiée par la psychanalyse. Les associations, en fait, sont le moteur du processus subjectif capable de révéler la réalité du sujet, et contre ces associations, investies par la « voix », « l'écriture », on retrouve les structures objectives, extérieures. Le tarot n'en

est qu'une représentation utile, facile à nier car liée à un savoir populaire, sans guère de légitimité; d'ailleurs le roman ne se prive pas de répéter son impouvoir :

> Un jour ma tante m'a dit que si on ne voyait pas mon avenir dans ses tarots, c'était peut-être parce que je n'avais rien à voir avec lui, que par une aberration de la nature on suivait des chemins différents, par là elle voulait peut-être dire que mon avenir se réalisait sans moi. (FO : 80)
> Selon ma tante mon nom pas plus que ma naissance n'ont pu s'inscrire dans le grand manuel du Destin et il était fort probable que Dieu ne soit même pas au courant de mon existence. Selon ma tante ça me donnait du coup une liberté sans limites parce que j'échapperais au Jugement dernier [.] (FO : 162)

On a déjà rencontré dans *Ça va aller* ce type de structuration des pouvoirs : Sappho-Didon cherchait à se soustraire à son statut déterminé de personnage pour « vivre son destin », lui-même déterminé par son amie Lazare, qui produisait des oracles. Le destin de Sappho-Didon lui paraissait toutefois moins déterministe, puisqu'il concernait la marche de sa vie, et non pas celle d'un personnage de roman qu'elle détestait. En fait, si on regarde de plus près la structure de cet « impouvoir » dans *Folle*, il y a moins une dénonciation de ce déterminisme, une fuite de ses serres, qu'un étrange rejet : comme si la narratrice ne pouvait être exprimée par ces systèmes, qui ne la considéraient pas. Dieu se fiche d'elle, et si ça lui donne une liberté « sans limites », cela la pousse dans les marges, hors du récit divin. De même pour son avenir qui se réalise « sans elle ». Cette liberté n'est donc acquise qu'au prix d'un rejet; elle démissionne moins de ce système déterministe qu'elle en est congédiée. Il faut voir ce que cette structure dit du rapport à la littérature qu'entretient la narratrice.

Je l'ai mentionné plus haut : pour que s'écrive le roman, il faut que la narratrice congédie ses interlocuteurs, l'analyste et l'amant. Pour être plus précis, le récit raconte plutôt le congédiement de la narratrice, ignorée, renvoyée, rejetée, laissée. C'est ici que menait mon analyse des romans autofictifs, en fait : au cœur de la stratégie textuelle visant à dire la réalité, à promettre cette réalité – mimésis formelle, contraste avec la fiction –, se trouve une prise de position en regard du discours littéraire, comme imaginaire et intransitivité. Et aussi bien l'annoncer tout de suite : chez Arcan – et comme on le verra, chez Labrèche –, ce discours sur la littérature est le produit d'une honte, d'une domination exposée de façon plus ou moins victimaire. Dans tous les cas, la littérature chez ces auteures rend compte d'un rapport très fort à la Loi – une loi imaginée, recréée, éprouvée, etc. Dans un premier temps, on pourrait certes se demander si, le statut du genre jouant, cette loi n'agit pas comme révélation de la Loi, c'est-

à-dire de son arbitraire, de son élitisme, une manière de dénoncer les exclusions dont elle est la cause. Cet arbitraire de l'exclusion, en regard de *L'impudeur*, me paraît d'ailleurs probant. Par contre, dans un deuxième temps, il faut se demander si cette révélation de la loi ne sert pas précisément à dire un rapport au réel plus « naturel », resémantisant ici le fantasme de l'expression de la nature – populaire, multiple, non organisée – tel qu'on l'a observé au premier chapitre. En effet, si la littérature est un ordre qui distribue le dicible, l'autofiction se propose comme désordre du dire, capable de révéler la nature sous la culture, la réalité sous la littérature, les faits derrière les lois. Ces deux pistes prennent corps dans les textes eux-mêmes.

Revenons à *Folle*, et même à cette première page, à la traîne de l'incipit, où l'énonciataire du texte est décrit : « Aujourd'hui je sais que je t'ai aimé à cause de ton accent de Français où s'entendait la race des poètes et des penseurs venus de l'autre côté du monde pour remplir nos écoles. » (FO : 7) Cet accent, ajoute-t-elle, « faisait de toi un porteur de la Parole comme le disait mon grand-père à propos des prophètes » (FO : 8). Il faut rappeler pour bien faire résonner cette « présentation » que l'énonciataire, maintenant chargé de cette parole, du prestige de l'accent, doit congédier la narratrice pour que l'œuvre survienne. Les termes de la Loi – le Prophète, l'école – s'accrochent à sa figure, aussi apparaît-il bien vite, dans le ferment du texte, sous la forme d'une norme à laquelle aspire la narratrice, sans toutefois l'atteindre. Sans cesse soumise à son jugement, elle doit ainsi se situer en regard de sa pratique de la langue, de l'écriture, de sa vision du monde :

> Tu détestais mon défaitisme qui s'opposait à ton colonialisme, par contre tu aimais que mon livre se soit bien vendu en France, c'était le signe que j'étais sortie du troupeau. Tu détestais ma façon de faire des reproches mais tu aimais que les Français aient aimé mon livre. [...] Pour toi écrire voulait seulement dire écrire et non mourir au quotidien, écrire voulait dire l'histoire bien ficelée de l'information et non la torture, à cet égard tu disais que ton journalisme était efficace et mon écriture, nocive. (FO : 143)

Dans ce jeu à la fois confus et trop évident, il est facile de comprendre que la narratrice s'exprime dans l'échec d'une littérature et d'une langue, échec que l'écrivain confiant[26], ancien

[26] Jusqu'à la bêtise marketing ; cet énonciataire, en effet, perçoit la littérature de façon on ne peut plus utilitaire : « Un jour tu m'as dit que tu voulais publier le plus rapidement possible pour être le premier à parler de sites pornos dans un roman, il te semblait que c'était là une innovation qui te ferait connaître. » (FO : 53)

amant, destinataire fictif du livre, ne fait qu'exacerber. Parfois, certes, cet « échec » langagier se fait national : « D'être méprisé par la masse des Anglais et objet de moquerie des "Français de France" comme on dit ici pour doubler la distance, pour laisser aux Français la paternité du français, restait pour toi une abstraction. » (FO : 34-35) Mais cette surconscience linguistique des Québécois pèse peu dans le procès de l'œuvre, sinon pour accentuer le prestige de la langue française : « Tu parlais avec ton accent de Français » (FO : 137), laisse-t-elle tomber, pour qualifier ces moments lors desquels il se montrait convaincant…

Le destinataire prend la forme de l'écrivain qu'elle n'est pas. Il a une voix qui convainc, qui conquiert, qui professe et prophétise; elle est dépourvue de prophéties et, même, dévoilée par les professeurs. Déjà dans *Putain*, elle déplorait l'impuissance de son corps devant la théorie professorale :

> [Je peux] substituer les halètements du client à ceux du professeur de philosophie, celui en face de qui je m'assieds comme s'il allait me révéler la vérité, ou encore à ceux du psychanalyste sur le divan de qui je me couche comme s'il allait m'y rejoindre, enfin je peux penser à tous ces hommes que je ne verrai jamais dans ce métier car ils ne fréquentent pas les putains, pas eux, ils préfèrent les livres, jouir des mots et des concepts, de l'espace stellaire de la volonté de puissance et de l'éternel retour, ils ne pensent pas à moi car je suis trop lourde de ma chair [.] (PU : 46)

Se joue ici, et dans tout le roman, une lutte de pouvoir entre le corps et l'esprit, vieille dualité si peu postmoderne; en vérité, énonçant cette dualité, la narratrice, par son œuvre, ne fait que la récuser. Le professeur de sa jouissance du mot lui soustrait son pouvoir de femme, de même pour le psychanalyste : « Il est vrai que je parle beaucoup, je parle trop mais jamais devant le psychanalyste, sa présence gêne le développement de ma pensée, d'ailleurs il ne s'y intéresse pas, il est trop spécialisé. » (PU : 82) Le spécialiste doit être nié pour qu'elle prenne la parole; la règle à renverser se fait alors ostensible dans ce premier roman, où à la fois analysante, étudiante et putain, soumise à l'analyste, au professeur et au client, la narratrice trouve une parole qui transgresse la relation d'analyse et tâche de *faire jouir du mot*[27]. Ainsi peut-on

---

[27] Cette position ambiguë de l'énoncé d'Arcan, entre corps et langage, trouve une explication dans un passage que cite Julie Tremblay-Devirieux ; dans ce passage, « la narratrice n'a de cesse de souligner sa difficulté à parler, à trouver sa voix, toujours en relation avec sa condition de corps morcelé ». S'y trouve, ajoute Tremblay-Devirieux, l'idée que le « texte arcanien reproduit en le mimant un corps hystérique » : « Mon corps [est] réduit à un lieu de résonance, et les sons qui sortent de ma bouche ne sont pas les miens, je le sais car ils répondent à une attente, au souhait de ma voix qui bande, de ma fente rendue audible pour que des queues s'y abîment, pour qu'elles se perdent dans mes gémissements de chienne

comprendre le dernier souhait, celui qui ferme le livre dans le cabinet de l'analyste : « Il vaudrait mieux que nous soyons l'espace d'un moment le client et la putain, le temps d'une séance celui qui paye et celle qui donne, il faudrait que les rôles soient changés le temps qu'il referme ses livres et qu'il devienne un homme dans mes bras. » (PU : 186-187) En prenant la parole contre le cadre de l'analyse, contre la théorie des professeurs, en braconnant les pouvoirs de cette parole pour se dire et se créer, la narratrice se désire dans la transgression des règles qui lui intimaient – linguistiquement, socialement, hiérarchiquement – de se taire. Cette conquête de la parole se fait alors conquête du corps et de sa jouissance sur l'esprit, parole de la nature contre – mais à travers – les instances de la culture. Cette tension, *L'impudeur* nous permettait déjà de la saisir, mais ce que l'œuvre d'Arcan révèle maintenant, ce sont les règles qui imposent le silence, qui régissent si bien la parole[28]. Dans *Putain*, la narratrice fait de son corps l'outil de son énonciation démocratique; dans *Folle*, survient plutôt la honte d'avoir parlé, le sentiment d'imposture, car l'énonciation se développe à l'ombre d'une norme, chargée d'un accent et d'un bien-parler dont elle se croit dépourvue. Encore une fois, c'est le professeur qui possède les outils de l'exclusion :

> Pour [ma directrice de mémoire] le dérèglement de la langue allait de pair avec des problèmes d'ordre mental, c'était une lacanienne. Elle seule savait que sur le marché de la publication j'étais un imposteur. La publication m'a rendue redevable. [...] Être un auteur publié implique de lourdes responsabilités vis-à-vis de la langue, il faut savoir articuler. (FO : 43)

Dans ce passage, on peut noter cette condensation entre l'analyste et le professeur, entre la langue thérapeutique et le concept littéraire, comme pour en marquer la normativité équivalente. La narratrice prend la parole à côté, contre, en dépit d'une norme, diégétisée de diverses manières, et s'en ressent toujours une sorte d'imposture, une inadéquation. Une

---

lâchés exprès dans le creux d'une oreille ». (PU : 20, dans Tremblay-Devirieux, 2012, p. 33-34) Tout le langage semble alors se plier aux exigences du corps, la narratrice offre un corps-langage. Comme chez Mavrikakis, dirait-on, elle présente – ici avec honte – un langage organique. Il faudra approfondir ce rapprochement plus loin.

[28] Les sentiments de la norme prennent de multiples formes dans les œuvres d'Arcan, mais qu'on me permette d'en citer une autre forme, un peu à côté de mon argument. La narratrice parle alors des jeunes filles dans les écoles : « On leur dit qu'écrire est louche à un âge où elles devraient écouter de la musique en lisant des magazines de mode, on leur dit aussi qu'écrire peut être un appel au secours, qu'au fond écrire veut dire avoir des choses à dire sans les dire et que ça cache donc un problème de communication. » (FO : 16) Écrire, chez les jeunes filles, ne constitue qu'un « problème de communication », il ne faut pas écrire – être actif – il faut écouter ou lire.

énonciation pragmatique seule permet de trouver le cadre d'énonciation idoine. Il lui faut se référer de façon absolue au réel, en jouant des associations, en disant une nature véritable. Jacques Dubois, cité plus haut, évoquait la « vocation d'obscénité, et pas seulement dans l'ordre sexuel » (1999 : 60) qui incomberait au roman réaliste. L'autofiction revêt la même nécessaire obscénité, qui consiste à parler hors du cadre culturel, de ses balises langagières, hors de l'idéal littéraire, de même. Ce qu'on peut comprendre de la structure des romans de Nelly Arcan, c'est que la narratrice veut moins transgresser les conventions littéraires, les échanges quasi sacrés de la fiction, la pureté théorique de l'objet artistique, qu'elle en est exclue. Un dernier passage, placé au début de *Folle*, me servira à clore ma démonstration :

> Ton accent donnait de la perspective à notre rencontre. Quand j'étais petite mon père lisait toujours deux fois le même livre; la deuxième fois il le lisait à haute voix. Pendant cette deuxième fois l'histoire gagnait en gravité, il lui semblait que la voix pesait ses mots, il lui semblait aussi qu'un message lui était adressé du dehors. Quand mon père lisait à voix haute en faisant les cent pas dans le salon, le livre tenu à bout de bras comme un adversaire, il était comme mon grand-père, il cherchait le texte entre les lignes, il découvrait Dieu. (FO : 8)

On ne peut que constater, par la causalité ambiguë qui organise le passage – de l'accent de l'amant à la récitation du père –, une sorte de pouvoir dont le patriarcat pourrait être le nom, un pouvoir en tout cas qui laisse la narratrice sur la touche, incapable, malgré les livres écrits, malgré la parole conquise, d'y atteindre Dieu. Dieu, on l'a vu, ne la considère pas. Par sa voix obscène, tournée vers elle-même, vers le bas de la nature, peinant à articuler, elle ne peut prétendre à Dieu, elle peut à peine prétendre à la littérature : les mimésis formelles permettent assurément d'atteindre une voix authentique, mais de même, elles médiatisent un rapport à la littérature, comme un voile, comme une pudeur à adopter complètement l'énonciation littéraire.

J'ai voulu montrer par cette rapide présentation des œuvres d'Arcan que toute cette « hégémonie de l'autofiction » construisait un discours bien particulier de la littérature. On en souligne la loi. Il est d'ailleurs fascinant de noter que cette dernière prend tour à tour, chez Arcan, la forme de la science – c'est la théorie et la spécialisation des professeurs et analystes – ou celle de la religion – la voix du prophète, le Dieu dans les livres –, comme le discours sur la littérature tangue de la sacralité à la scientificité[29]. J'avais avancé deux hypothèses de

[29] Il est aussi possible qu'il n'existe que deux formes de loi dans l'humanité, des lois religieuses et des lois savantes.

lectures, en regard de cette loi : ou bien elle était dénoncée, pointée dans son arbitraire, ou bien elle était présentée pour en montrer la facticité et ainsi prétendre à une énonciation libre, par là, vraie. Ces deux hypothèses semblaient mutuellement exclusives, évidemment, il n'en est rien. La loi apparaît sous la forme d'un privilège, de naissance (l'amant français) ou de domaine (le spécialiste sous toutes ses formes). Respecter cette loi consiste à réduire son énonciation au cadre de la classe universitaire ou au cabinet de l'analyste; dans les deux cas, pour la narratrice, cela consiste à ne pas *faire œuvre*. Dans *L'impudeur*, Antoine, le chargé de cours, avançait que le rôle de l'écrivain moderne était de se taire afin de s'opposer à la bêtise de ses contemporains. Cet idéal s'opposait alors au rôle de « révélateur » de la littérature, capable de présenter la réalité obscène dans laquelle baignent les contemporains. Il faut voir qu'entre les deux extrêmes, entre les deux idéaux – bien anciens, installés dès les premiers moments du réalisme, on l'a vu – il existe des conceptions mitoyennes, ni pur silence ni pure transitivité.

4.2.5. Métalepses à l'épreuve de l'autofiction

Certains romans, à l'instar de *La logeuse* et de *L'impudeur*, se sont développés contre l'autofiction, mais moins dans un discours de réaction – mépris d'une forme, d'une essence, d'un savoir – que dans une sorte de prise de conscience de ce que le genre ouvrait comme brèche. Cette brèche, on l'a sondée, prend la forme d'un pragmatisme. Il était sans doute évident de découvrir que cette pratique pragmatique de la littérature pointait la loi de la littérature, car après tout, le geste même du pragmatisme ne consiste-t-il pas, toujours, à pointer les conventions, règles et normes qui médiatisent notre rapport au monde? Mais ce que j'ai voulu montrer avec les livres d'Arcan ne se résume pas à cette « dénonciation »; au contraire, ils rendent possible, par des stratégies textuelles et une (im)médiatisation particulière du réel, une littérature contre la norme et ce – voilà tout l'intérêt d'ailleurs de cette démarche – sans passer par quelque rupture frontale, à la manière des vieilles avant-gardes. Plus clairement : ces autofictions n'opposent pas aux conventions établies une théorie de l'art et de la littérature, au contraire, elles présentent l'idée de théorie de l'art, de conception artistique même, comme nulle, comme absence. Le geste « anti-paradigmatique » permet de faire de l'écriture un pur mouvement du désir.

4.2.5.1. Transgresser le réel : le cas de Patrick Nicol

La blonde de Patrick Nicol de Patrick Nicol se développe dans la conscience de cette brèche. Des règles sévissent, séparent l'écriture du réel. La loi y étreint le désir – d'ailleurs, ce roman thématise la législation du désir, en racontant le fantasme d'infidélités. Toutefois, *La blonde de Patrick Nicol* se garde d'embrasser la liberté de l'écriture, elle reste sous la forme d'un horizon aperçu, du désir potentiel, mais les pieds demeurent bien vissés dans les normes de la fiction. Il faut encore décider, et il s'agira du parcours de l'analyse que je propose maintenant, si comme on l'observe chez Dupont et Roy, cet ancrage de la fiction et du théorique sert à défendre un pouvoir de la littérature, ou si au contraire elle est éprouvée comme une geôle duquel le roman serait incapable de se défaire.

L'incipit, encore une fois, impose qu'on lui accorde toute l'attention nécessaire : une fascinante transaction entre le désir, le réel et le livre y est mise au jour.

> Les pages arrachées d'*Anna Karénine* errent dans ma maison. J'en trouve par terre, sur un calorifère, j'en trouve sur une table et y dépose ma tasse. Le café est froid, mais j'y mets tant de sucre, tant de lait, qu'il a le goût du dessert; il est si fort, on dirait du chocolat.
>
> Les feuilles sont jaunes, leurs coins sont ronds, elles sont sèches et, de près, le papier paraît grossier. Le premier « d » de « dédaigneuse », par exemple, est presque surélevé. Ces pages ont fui de l'exemplaire abandonné sur ma table de chevet. C'est l'édition du Livre de poche, bien sûr, le premier tirage, bien sûr. Sur la couverture verte, Anna penche la tête, tourne les yeux vers huit heures. Le livre est fermé, mais on sent le vide laissé par les feuilles arrachées. Je lisais au lit et à mesure que je les tournais, les pages me restaient dans les mains – la colle avait séché, de petits cristaux glissaient sur mon ventre – et je les déposais, à côté de moi, dans cet espace où il n'y a personne.
>
> Voilà l'histoire la plus simple, sans doute. Détruire. En un jour ou en cent, arracher un à un les morceaux. Ici, heureusement, il ne s'agit que d'un livre. (BPN : 7)

J'ai parlé de transaction, en fait nous avons là un incipit qui avance entre, d'un côté une sphère intime, une énonciation du quotidien, et de l'autre, le livre comme monde, fiction, matérialité vers un univers autarcique.

Cela s'observe d'abord par l'effet de *seuil* très fort qui opère dans ce passage : la description de l'édition d'*Anna Karénine* correspond en effet à l'image de couverture de *La*

blonde de Patrick Nicol. Une femme, de dos, sur un fond verdâtre, penche la tête à huit heures[30]. De plus, le « je » énonciatif correspond, de façon probante, à Patrick Nicol, étant donné que le nom de l'auteur apparaît dans le titre du roman, l'intégrant de facto dans le personnel littéraire[31]. Ces deux effets de seuil, par contre, sans se contredire, entrent en conflit : d'un côté, le roman s'ouvre à l'ombre de la fiction de Tolstoï, de l'autre, il est énonciation potentiellement autobiographique, livrant la vie intime d'un écrivain un peu désemparé.

Cette tension s'inscrit dans l'évolution même de l'incipit. D'abord, la spatialité de la maison y est organisée par les feuilles d'un livre, l'*errance* de ces feuilles détermine le mouvement du narrateur. Mais sans transition, la description spatiale est remplacée par celle du café, elle fortement liée au sujet intime. Ce jeu ambigu organise tout l'incipit. Par exemple, un passage comme « des petits cristaux [de colle du livre] glissaient sur mon ventre » marque bien cette limite indécidable, d'autant que le narrateur dépose ces cristaux à côté « dans cet espace où il n'y a personne »; tout se passe comme si le livre occupait l'espace de l'intimité, car le lieu intime est vide, béant. Vide de quoi? De la blonde de Patrick Nicol, infère-t-on, comme si le titre du livre, son sujet, se trouvait relativisé, à la fois nié et annoncé. La dernière phrase, évidemment, explicite cette tension : « Ici, heureusement, il ne s'agit que d'un livre. » Le déictique – ici – paraît, à dessein, indécidable. Ici, le livre que nous lisons – *La blonde de Patrick Nicol* –, ici le livre dans la diégèse – *Anna Karénine*? Cette indécidabilité achève de conclure le pacte métafictif, plus tard métaleptique, unissant l'auteur au livre, à la fois dedans et au-dessus, à la fois sujet intime et créateur.

De cet incipit, déjà, on peut tirer un discours littéraire. L'absence de pacte, l'insistance sur la matérialité livresque, l'intimité avortée dans les pages du livre, voilà un parti pris pour la chose littéraire, contre l'intime, le sujet, l'autobiographie. La forme, pour parler avec une vieille dualité, prend le pas sur le fond. On pourrait dire, avec Jacques Dubois, que le réalisme

---

[30] Il est question dans le roman de Nicol des trois grandes femmes qui cocufient dans l'histoire de la littérature occidentale ; ainsi on y parle de *Madame Bovary* et de *L'amant de Lady Chatterley*. Je ne peux m'empêcher de mentionner que deux éditions de ces livres, bien connues en français (les premiers Folio), présentent, en couverture, des femmes de dos qui regardent un peu vers le sol. Il y a là une sorte de représentation de la femme honteuse, qui m'inciterait à tracer des liens avec la honte langagière d'Arcan, liée à une absence de honte sexuelle. Comme si se jouait dans le rapport à la norme sexuelle dans les romans classiques le rapport au langage dans l'autofiction moderne.

[31] Le quatrième de couverture en informe, d'ailleurs : « Patrick Nicol est en arrêt de travail... », commence-t-on.

intime de *La blonde de Patrick Nicol* suit en cela l'évolution du roman dans la modernité, amené « à se tourner vers lui-même, à cultiver sa forme, à substituer à la référence au monde une référence à soi, c'est-à-dire à la littérature » (2000 : 10). À tout le moins, je dois préciser que la littérature guide le texte de façon explicite, elle en est le motif énonciatif, cela se passe « en littérature ». La suite du roman est d'ailleurs guidée par le roman décrit : « J'ai acheté *Anna Karénine*, les deux tomes, au Mont Notre-Dame, une école secondaire pour filles. » (BPN : 8) En suivant le livre hors de la maison, comme si encore le narrateur filait les pages du roman dans leur errance, il en vient au cœur de son sujet, sorte d'élément déclencheur : il croise Lyne. « Lyne et moi ne sommes jamais seuls. Il y a toujours des enfants, cela s'entend, mais aussi avec elle un chum, avec moi une femme[32]. » (BPN : 10) Il lui parle, ce jour-là, seul à seul pour une rare fois; l'école s'étant transformée en vaste brocante, le narrateur s'informe sur ses achats, le passage alors renoue avec le jeu de l'incipit, entre intimité et littérature :

> Elle hésite. Ça ne peut pas vraiment m'intéresser. Des vêtements surtout... et pour sa fille. Mais oui. Je veux voir. Je la regarde ouvrir devant moi les bras pour exhiber une robe d'été. Elle rougit un peu, je crois. Nous n'avons pas, d'habitude, ce genre de conversation. Elle voudrait que nous parlions des livres dans mon sac. Ce serait plus normal. Comme elle est passée [devant la table de la brocante] avant moi, elle cherche à se justifier de ne pas les avoir pris. Redoutable ascendant des livres. J'aime mieux parler d'autre chose. J'invente l'histoire d'une première blonde en jupe verte. Ça sent le couvent, un peu, un peu l'histoire régionale et l'érotisme adolescent. Ça va : cette fois, elle ne rougit pas. (BPN : 10)

On comprend bien dans ce passage, par effet de réverbération, ce que le livre et la littérature offrent de pudeur en regard non pas de l'obscénité sexuelle, mais plus simplement du trivial et du quotidien. Les vêtements achetés n'ont pas le « redoutable ascendant des livres », n'ont pas son féroce capital symbolique. Car voilà ce qui se joue dans ce début de roman : une transaction énonciative entre les breloques du quotidien et une littérature usée, jaunie et sèche.

Je crois qu'on ne peut nier que le roman de Nicol traite du livre avant tout, mais de là à dire qu'il prend parti, qu'il défend cette « autarcie », ce serait conclure un peu facilement. Comme dans le passage que je viens de citer, le narrateur tente de fuir le sujet, « j'aime mieux parler d'autre chose », et la force sociale, l'habitus lettré, l'y ramène constamment.

---

[32] Je souligne une nouvelle fois l'effet de « gommage » de la « blonde » du titre : la place libre dans le lit en souligne l'absence, le mot femme, substitué au mot blonde – car, sysmétriquement, le mot chum appelle le mot blonde – en répète le manège.

Évidemment, le roman ne peut faire l'impasse entre ces oppositions. D'un côté, le quotidien du réel, des petites romances et des flirts sans lendemain paraît un peu absurde, tel qu'évoqué par le narrateur. Ainsi, parlant de l'amour de Vronsky pour Anna, il convient : « On dit que cet amour représente celui de Tolstoï pour sa femme, mais qui s'intéresse à trouver les amours des auteurs dans leurs livres? » (BPN : 27) La lecture pragmatique s'avère alors délégitimée par le narrateur, il lui préfère l'émotion de la lecture, la haine qu'il éprouve pour Vronsky pour ce qu'il fait subir à la pauvre Anna. Ce métacommentaire sur *Anna Karénine* suffit à inférer une position énonciative particulière : surtout ne pas chercher les amours de Patrick Nicol dans ce livre, autre chose s'y passe. Il reviendra sur cet aspect, plus explicitement, racontant sa relation avec une femme qu'il surnomme Lady Chatterley :

> Seule une personne que je ne connaissais pas pouvait déclencher l'inventaire de mes êtres et de mes avoirs, s'émerveiller d'apprendre ce que tous savent déjà à propos de moi : les livres que j'ai lus, l'école où j'ai étudié, cette manie que j'ai de faire des livres avec ce qui ne m'est jamais arrivé. (BPN : 60)

Comme dans le cas de Tolstoï, apparaît ici une relativisation de l'intérêt biographique, et par-delà, de la vie quotidienne. Si cette femme inconnue rendait soudain son quotidien digne de mention, c'est précisément sa proximité intime qui justifiait cette légitimité; autrement, dans les livres que Patrick Nicol écrit, rien à apprendre de sa vie, seulement des événements qui ne lui sont jamais arrivés – aussi bien dire, enfin, des fictions. En fait, on peut avancer – et la formule de Nicol nous y pousse – que *La blonde de Patrick Nicol* joue de l'étiquette générique, se drapant sous le signe de ce que Genette définissait comme l'autofiction et que plus tard, pour mettre fin aux ambiguïtés, ce que Gaspirini nommait l'autofabulation. Toutefois, comme c'est souvent le cas, l'étiquette générique ne règle rien. Le choix de se faire écrivain pour narrer des fictions ne se résume pas à une pratique amusante, un peu mystifiante, au contraire. Ce choix chez Nicol devient enjeux de l'énonciation romanesque. Car la fiction de l'énonciation est rappelée de différentes manières, à la fois pour nous dire que la littérature passe par ce masque nécessaire et pour convenir que la littérature du petit quotidien, du réel intime, d'un pragmatisme de premier degré, ennuie.

Ainsi, d'un autre côté, le roman de Nicol ne cesse de rappeler sa fiction, mais plus encore, son écriture; son texte se postule comme *faits alternatifs* à la réalité[33]. Après avoir

[33] Aussi bien être de son temps, et jouir pendant qu'elle est à la mode, de la malheureuse invention de la conseillère présidentielle de Donald Trump, Kellyanne Conway.

croisé Lyne dans la cour de l'école du Mont Notre-Dame, avoir quitté le sujet des livres pour parler de vêtements et de la vie intime, la discussion glisse vers un type particulier de fiction, à la fois voile et dévoilement :

> – Tu sais, on aurait pu être amoureux.
> – Qu'est-ce que tu veux dire?
> – S'être rencontrés avant, ailleurs. J'aurais pu être ton chum, on aurait pu vivre ensemble. (BPN : 11)

Ce passage, représentatif d'une poétique originale, le roman marchant constamment sur la ligne du métacommentaire, entre la diégèse et le discours, se révèle donc dans sa fiction – l'histoire de Lyne et de Patrick, amoureux, ne constitue qu'un potentiel à côté duquel marcheront les personnages tout au long du récit. Mais en même temps, par cette discussion, la fiction comme fiction est révélée, ce qui – et cela est souvent répété dans le roman – évite toute *captatio illusionis*, le fameux « pacte d'illusion consentie », auquel le roman préfère le matériau textuel, sans cesse présenté dans sa textualité. Ainsi, comme Catherine Kerbrat-Orecchioni l'observe dans son analyse d'une œuvre de Marguerite Duras, s'effectue ici un « énallage de modalités » dans le passage de l'indicatif au conditionnel (1982 : 39), lequel a pour effet de dévoiler le trope fictif. De tels énallages structurent *La blonde de Patrick Nicol* : après la scène de la rencontre de Lyne, le narrateur est de nouveau à la maison, prêt à écrire. Le caractère « possible » mais conditionnel de son énoncé est alors souligné. Il raconte une querelle avec le voisin, par exemple : « J'aime la scène où le voisin m'engueule à propos de l'herbe propulsée. [...] J'aime aussi m'imaginer lui disant que j'envisage de ne plus jamais tondre afin de pouvoir ramper dans l'herbe longue. » (BPN : 15) La scène potentielle se trouve réduite à la rédaction de celle-ci : « J'atteins le cœur de la spirale et mon histoire est terminée. Je suis en forme aujourd'hui; *tout pourrait m'arriver.* » (BPN : 16. Je souligne) Dans le segment souligné est mis en évidence le conditionnel de la prise de parole littéraire, un conditionnel structurant, je le répète, nous rappelant que rien n'arrive vraiment au narrateur, d'une certaine manière, tout n'est que récits potentiels, fictions.

On peut alors constater que l'œuvre de Patrick Nicol révèle un projet contraire de celui décelable dans les autofictions d'Arcan. Là où, grâce à la mimésis formelle, grâce au contrepoint des formes fictives, celle-ci répète la vérité de son énonciation, Nicol répète sa fiction et, derechef, répète la littérature dont procède son énonciation. Kerbrat-Orecchioni, encore une fois, en revenant sur le topos critique selon lequel l'énoncé littéraire ne référerait

qu'à lui-même, précise que « la plupart des théoriciens veulent dire [...] non qu'en littérature, les signifiants ne réfèrent qu'à eux-mêmes, mais qu'ils véhiculent un contenu général du type : "ici, littérature" » (1982 : 32). Un constat m'apparaît alors, me permettant de bien départager les discours sur la littérature autofictive de celui de Patrick Nicol. À l'instar de Kerbrat-Orecchioni, qui traitait toutefois de tout énoncé littéraire, André Belleau dans le *Romancier fictif* percevait dans la représentation du romancier une insistance du roman sur son appartenance à la littérature. Je rappelle le postulat de Belleau :

> Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère. Il faudrait dire, pour être précis, qu'ils le font doublement car, en fait, tout texte littéraire se désigne lui-même (par un surplus de signifiants, de figures, etc.) Il nous déclare toujours : voyez comme je suis littéraire. (1999 : 23)

Ce « voyez comme je suis littéraire », exacerbé par la représentation du personnel littéraire, voilà ce qu'indifférencie la pratique autofictive. Cette indifférenciation, de même, est d'abord idéologique dans les romans d'Arcan, elle rend compte de hiérarchies de discours, d'exclusions structurelles. Ici, jeune femme à la porte de la littérature, là, écrivain confiant en son pouvoir littéraire; ici, jeune femme impuissante face à la littérature, là, théoriciens et analystes pouvant tout accomplir grâce aux mots. Si je reviens sur ce constat, c'est qu'il éclaire le statut de la littérature dans *La blonde de Patrick Nicol* : cette ostentation du fait littéraire témoigne d'une confiance en ce matériau, de son caractère acquis et complet au sein de l'œuvre. André Belleau remarquait que, jusque dans les années 1960-1970, la littérature ne pouvait être prise en charge de manière complète par un acteur culturel, que toujours nature et culture devaient être dialectisées. Cette observation de Belleau, je le rappelle, se liait étroitement au rapport déclassé à la culture qu'entretenaient les Québécois; la culture postmoderne aura tôt fait de voir disparaître un tel rapport à la culture, et le roman de Nicol en offre un vibrant témoignage. La culture littéraire occupe toute la place, organise les actions – données, suivant la structure métafictive, qu'en tant que matériaux littéraires. De même, les personnages se résument ou sont déterminés par leur affiliation à des œuvres : *L'amant de Lady Chatterley*, *Anna Karénine*, *Madame Bovary*... Cette surprésence de la littérature, qui ne s'oppose à rien, totale, complète, victorieuse dirait-on, offre un contraste révélateur en regard de l'écriture de Nelly Arcan. Ce contraste s'avère scellé dans la forme du roman de

Nicol, très vite, par un artifice du récit qui ne permet plus de sortir à la fois de l'autarcie relative de la fiction et de l'énonciation littéraire. Il s'agit d'une métalepse fictionnelle.

En introduction d'un ouvrage consacré à la transgression de la représentation qu'engage la métalepse, John Pier et Jean-Marie Schaeffer notent que la métalepse

> semble particulièrement importante pour comprendre la spécificité du récit fictionnel comparé au récit factuel. Moyen réservé au récit de fiction, elle constitue en même temps une mise à nu de la situation de communication paradoxale qui caractérise la fiction : en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde narré, elle met l'accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre (2005 : 14).

Toute métalepse permet, par cette attention accordée à l'énonciation – au caractère énoncé de l'histoire en marche –, de révéler la fiction. La métalepse rhétorique paraîtra bénigne, évidemment, constituée de ces passages où une narration extradiégétique semble traverser la frontière entre l'énonciation, où elle devrait rester confinée, et l'énoncé : tous ces passages où le narrateur dit, sans grandes conséquences, « suivons notre héros… » ou « attardons-nous ici… » seraient des métalepses rhétoriques. Or, en tant que tropes, bien que nous les acceptions comme telles, celles-ci permettent tout de même de mesurer la part de construction du récit. La métalepse devient véritablement transgressive lorsqu'elle est fictionnelle. Ce « mode élargi de la figure » (Genette, 2004 : 17) qu'est la métalepse fictionnelle prend alors la forme d'une transgression ontologique, où le narrateur pénètre véritablement l'univers de ses personnages; dans un roman du romancier, cela pourrait prendre la forme d'un romancier visité par ses propres personnages.

La métalepse en regard du registre autofictif se révèle quasi impossible; la narratrice chez Arcan est si pleinement intégrée à son univers diégétique, elle s'y marie si complètement qu'aucune transgression de niveau – étant donné que tout est si uniment au même niveau – n'est envisageable. A priori, la situation est identique chez Nicol, à ceci près que le matériau textuel est présenté dans sa textualité et que l'appartenance discursive à la littérature et à la fiction confère au narrateur un décalage certain en regard de la réalité. Pourtant, dans un passage désarçonnant, *La blonde de Patrick Nicol* réussit à superposer des strates ontologiques pour nous faire saisir, soudain, hors de tout doute, que nous sommes en fiction, en littérature, qu'*heureusement, il ne s'agit que d'un livre*. Le voici, dans sa plus complète étrangeté :

> J'aime le dire comme ça. J'ai fait ma rencontre dans le stationnement d'un centre commercial. Je marchais vers mon auto quand j'ai vu, dans une voiture venant vers moi, un homme au visage un peu rond, aux cheveux un peu frisés, un homme assez bien habillé qui m'a tout de suite intrigué. Je me suis arrêté. Je restais là, debout au milieu de l'allée alors qu'il roulait vers moi. Il avait ralenti malgré les impatients qui le suivaient; il me regardait, lui aussi. On semblait se reconnaître sans se replacer tout à fait. Puis il a souri, un grand sourire, comme s'il me remettait soudain. [...] Je me souviens de tout ça. Et du sourire familier qui doucement passait devant moi, heureux [...] mais conscient que quelque chose se produisait qui n'aurait pas dû – ou au contraire, qui devait absolument avoir lieu. Le ridicule de la boîte sous mon bras, le sac rouge et blanc, la solennité de la main qui passe tendant une carte sur laquelle je lis mon nom au-dessus d'un numéro de téléphone qui n'est pas le mien... (BPN : 18)

Le passage est construit de telle sorte que devient palpable une sorte de vertige narratif : Patrick Nicol, narrateur de *La blonde de Patrick Nicol*, rencontre Patrick Nicol, personnage de *La blonde de Patrick Nicol*. Ce « quelque chose [qui] se produisait qui n'aurait pas dû », formidable transgression des niveaux ontologiques, met au jour une fiction, un texte, une structure littéraire repliée sur elle-même. Aussi le roman se chargera-t-il d'effets-textes nombreux, manière de rappeler que le monde énoncé et l'énonciation se situent sur le même niveau dès lors que s'est effectuée leur transgression, soit au niveau textuel. Le narrateur, par exemple, situe une action de son univers sur le plan de l'écriture du texte; il vient alors de rapporter la diatribe d'un collègue : « C'est ce qu'il avait dit, je crois, ou quelque chose d'approchant. Je ne sais plus. Je m'étais évanoui après la troisième virgule, j'ai manqué d'air pour lui. » (BPN : 33) Même phénomène, plus subtil, lorsque le narrateur discute avec une collègue à propos de documents problématiques : « Je ne comprends pas pourquoi tu n'es pas plus inquiet, pas plus suffoqué. Regarde : *cette phrase ne devrait pas être en italique*. » (BPN : 50) Ces passages ne cessent en fait de nous rappeler ce que j'ai déjà souligné : ceci est un texte – bien davantage, en fait, que ceci est une fiction. De tels marqueurs suffisent à donner cette impression de « pragmatisme » qui caractérisait l'autofiction, à ceci près que ce pragmatisme se fait intransitif, proposé à la narration d'aucun réel, pur texte donné pour pur texte. Aucune transcendance vers des questions sociales, vers des causes, des thèses, des discours; le narrateur, écrivain, se contente d'écrire et de s'inventer; son double, enseignant de cégep en littérature, se contente de parler – à l'instar de tout le roman – de littérature.

Autant les autofictions, pragmatiquement, se disent *je*, disent *leur* monde, autant une œuvre comme celle de Nicol, tout aussi pragmatique, se dit *texte*, dit *la littérature*. L'enjeu de vraisemblance qui sous-tendait l'énonciation autofictive glisse alors, par la prise de parole de Nicol, vers un enjeu de sujet. Dans une perspective auerbachienne, il s'agirait de voir les textes d'Arcan dans leur obscénité sociale – cela ne se dit pas sérieusement en littérature –, alors que les textes de Nicol, par leur manière d'organiser le réel en objet artistique, chargé d'*émotions esthétiques*, atteindraient un dicible, légitimé par l'ordre de discours qu'est la littérature. La situation, comme je la présente, paraît intolérable et grossière. Et d'ailleurs, il ne ferait pas de doute qu'Auerbach, devant une telle opposition, prendrait le parti de l'énonciation du bas quotidien, contre les velléités esthétiques décrites chez Nicol[34]. On a vu pourtant tous les discours qui condamnent l'autofiction sur la foi moins de leur sujet que de leur forme elle-même : par son protocole pragmatique, l'autofiction sabote la littérature. Deux choses fascinent, alors : que Nicol puisse détourner le pragmatisme pour répéter la littérature dans une sorte d'essence, et que, ce faisant, l'œuvre de Nicol se range du côté de l'idéologie de la littérature en tant que naturalisation du culturel, participant alors du même dédain esthétique que les personnages d'Alain Roy – ton didactique en moins. Il y va de la structuration même des idéologies autour de la littérature, aujourd'hui : l'essence littéraire défendue comme « pouvoir de forme » et par conséquent, pouvoir initié, spécialisé de la chose littéraire pour les lettrés, confère de facto à la prise de parole littéraire un caractère ségrégant, contraignant, toujours dominant. Une telle structure étonne. Car, après tout, outre le discours général de perte et d'indifférence qui émane du champ littéraire depuis plusieurs années, on peut noter que le lettré est fréquemment déclassé dans les fictions, sans pouvoir, sans argent, sans avenir. Comment concilier ces discours? *La blonde de Patrick Nicol* permet de bien saisir, en fait, comment le « pragmatisme du texte » agit sur cette idéologie, en la dévoilant et en proposant une nouvelle position aux lettrés. Mais avant de présenter cette structure idéologique, il me faut inviter une autre œuvre à la danse; qu'elle danse sur les airs de la métalepse.

---

[34] Si Auerbach salue l'absence de hiérarchie des sujets chez les « esthétiques pures » de la fin du XIX^e^ siècle, il ne manquera pas de noter également : « La littérature pure, même au plus haut niveau de l'intelligence artistique, au sein de la plus grande richesse d'impressions, limite le jugement, appauvrit la vie et fausse quelquefois la vision des événements. » (1968 : 501)

4.2.5.2. La littérature la vie : le cas d'Alain Farah

La métalepse me paraît une figure fondamentale de la littérature contemporaine. Chez Nicol, son *malaise* est répété jusqu'à la fin[35], car elle constitue le frein qui empêche de complètement passer de l'énonciation à l'action. Je rappelle que la métalepse fictionnelle découle de la métalepse rhétorique. De trope, pour ainsi dire, à transgression des niveaux ontologiques. Pour penser cette évolution de la métalepse, Genette propose un raisonnement quelque peu révolutionnaire. Sa démonstration s'appuie sur un article dans lequel Christine Montalbetti (2001) critiquait son *Fiction et diction*, plus précisément son critère thématique de fictionnalité. L'exemple qu'utilisait Genette dans *Fiction et diction* est repris par Montalbetti : « Le chêne un jour dit au roseau » constitue un énoncé de fiction, selon Genette, puisqu'un chêne, évidemment, ne parle pas. Or, oppose Montalbetti, « cet énoncé pourrait intervenir dans un discours non fictionnel, à la seule condition de tenir chêne et roseau pour deux métaphores désignant deux personnes [...], deux personnes dont l'une est d'apparence robuste et l'autre d'apparence frêle. » (dans Genette, 2004 : 17-18). Le caractère fantastique disparaîtrait, du coup. Ce à quoi rétorque Genette :

> C'est évidemment exact, mais cette disparition elle-même suppose qu'on accepte un autre événement fantastique : le fait qu'un être humain se voie métamorphosé en végétal. On l'accepte parce qu'on tient évidemment cette métamorphose pour un simple jeu verbal, mais la fiction – au moins la fiction littéraire, par exemple celle de la fable – est elle aussi un jeu verbal, et la distinction entre ces deux sortes de jeu est bien fragile. (2004 : 18)

Ce constat amène Genette à conclure qu'« une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif » (2004 : 20). Catherine Kerbrat-Orecchioni proposait la même chose, à savoir que la fiction pourrait après tout n'être qu'un trope. En regard de *La blonde de Patrick Nicol*, un tel raisonnement est des plus productifs. En restant au niveau de l'énoncé, le trope n'est jamais *pris à la lettre*, et reste donc *simple jeu verbal*. En déplaçant le procès pragmatique, qui était en autofiction entre énoncé de réalité et énoncé de fiction, vers un procès entre énoncé de fiction et énoncé figural, le roman de Nicol referme les frontières,

---

[35] La transgression de la métalepse prend diverses formes ; lorsque le narrateur appelle pour la première fois Patrick Nicol, en voici la forme : « En disant : "je voudrais parler à Patrick Nicol", j'ai comme un frisson mystique. [...] Je m'imagine courir dans une autre pièce, décrocher le téléphone et dire : "Oui, c'est moi", puis m'excuser parce que je suis occupé sur une autre ligne. » (BPN : 27)

rend indifférente l'idée de réalité en lui substituant le langage et la textualité. *Matamore n° 29* d'Alain Farah en propose une forme différente.

« Le préambule » du *roman* de Farah – étiquette générique indécidable! – contient déjà tous les enjeux que nous avons pu observer chez Nicol. « Tout m'arrive » (MA : 13) ouvre le roman, résonnant en cela avec le « tout pourrait m'arriver » de Nicol, mais ici nulle énallage de modalité, l'effet de fiction est retenu. La suite, toutefois, appelle quelque peu cette fiction :

> Alors j'appelle Joseph Mariage.
> Il apparaît.
> Je lui dis : « Mariage, nous avons du travail. »
> Il repart aussitôt.
> Quelle est sa mission?
> Faire revenir mon passé. (MA : 13)

Il faut alors décider si cette « apparition » ou cette « revenance du passé » sont des manières de parler – des figures – ou plutôt s'il s'agit d'événements effectifs, auquel cas, nous voilà vraiment en fiction – jamais le passé ne revient, jamais les gens « n'apparaissent ». Or, dans la liste des tâches qui incomberont à ce Mariage, nous constaterons celles qui organisent le récit même de *Matamore n° 29* : « Il visitera un musée [...] mais surtout il parlera de tennis[36] » (MA : 14), etc. Pour le dire simplement : Mariage apparaît du côté de l'énonciation (il est un fait de discours) et non dans l'énoncé (il n'est pas une action fictive).

De même, le caractère autobiographique se fera apparent dans le récit; les références à des Alain – « Vous êtes un Alain, vous parlez d'un autre Alain, mais en même temps on peut croire que vous parlez d'un autre Alain... » (MA : 24) –, mais aussi bien la référence à Joseph Mariage, dont le patronyme, apprend-on dans *Pourquoi Bologne*, est la traduction de l'arabe Farah, le patronyme de l'auteur, Farah, en sont des évocations importantes. Alors, le fait de faire « revenir le passé » constitue-t-il une simple figure un peu hyperbolique permettant de renvoyer à une quête identitaire dont procède une narration autobiographique? Rien de moins sûr. « Arrive la littérature, décampe le monde », cite Jean-François Chassay en postface de *Matamore n° 29*, l'interprétant alors : « La littérature engendre le monde, un monde, et ce faisant elle place le réel à l'écart. » (2010 : 210) Farah, ajoute Chassay, « s'amuse à déconstruire l'autofiction » (190), et « si des scènes peuvent sembler autobiographiques [...], elles éloignent l'auteur [...] à cause de l'importance des références intertextuelles qui ne

[36] Respectivement, une scène du chapitre 2, et une référence filée au film *Match point* de Woody Allen.

cessent de nous situer dans la littérature » (203-204). Ce que remarque Chassay s'apparente à ce que j'avais noté concernant Patrick Nicol : un *ici, littérature*, repris de différentes manières, plaçant le réel « à l'écart » et, par là, détournant l'autofiction. Mais *Matamore n° 29* ne répète pas simplement le phénomène de Nicol, même si, encore une fois, la métalepse structure l'énonciation. Sa manière de se référer à la littérature travaille moins, en fait, à mettre à l'écart la vie du quotidien qu'à faire en sorte que la littérature *précède* le quotidien.

De façon typique, on notera évidemment les références qui transforment la filiation – biologique, généalogique – en appartenance littéraire, transformant la vie en lettres. À la recherche du « Alain » intertextuel – Alain Robbe-Grillet? Alan Ginsberg? –, le roman montre bien que la filiation se fait moins à partir du patronyme que du prénom. À cela s'ajoute l'apparition de personnages qui n'ont rien à voir avec l'action – la diégèse – mais qui participent du sens du texte. Ainsi de « cette lectrice intriguée qui s'adonne au décryptage de mon texte » (MA : 23). Cette dernière demande à l'auteur-narrateur, par exemple, « Comment décririez-vous votre technique? » ou encore « Quels résultats sont ainsi escomptés? » (28), en retour il salue son talent, « Vous ferez fortune dans la glose » (25), convient-il. On comprend bien qu'en invitant une lectrice dans le texte, celui-ci s'offre dans son plus simple pragmatisme : l'écriture de l'auteur accueille la lecture d'un lecteur. Il faut toutefois mentionner que ce pragmatisme se paye du prix de la cohérence : le texte ne peut, se générant, intégrer son propre lecteur effectif, ce qui accentue l'aspect figural de cette lectrice, mécanique textuelle servant à mimer un dialogue en place – mimétisme ici moins d'un réel que d'un échange textuel. D'un point de vue théorique, on peut comprendre avec le titre du cinquième chapitre, « L'invention du canon », qu'une lecture traditionnelle est figurée et niée dans le texte, que le texte, en somme, pense sans cesse les possibles de sa propre glose[37]. Dans ce chapitre, Marie-Claude demande au texte de changer : « Et si, au lieu de parler de choses compliquées, tu écrivais le roman de nos vies. » (MA : 31) Et les épisodes, sans abandonner leur complexité – laquelle est d'ailleurs assurée par la présence paradoxale de ces énonciataires qui guident le livre –, suivent les demandes et les interprétations des lectrices. Certes, des péripéties traversent le roman; leur statut métaphorique reste ambigu, cependant. Mais toujours *revient la littérature, décampe le monde*. En ce sens, la rédaction est constamment *en train* de

[37] D'autant que le « canon » en question prend vite la forme d'un canon à patates…

se faire. Au détour d'un épisode, le narrateur s'écrie : « Et voilà que je tiens mon filon. C'est Marie-Claude qui va être contente. » (MA : 45) La lectrice fait retour, ne manquant pas de rappeler le lien unissant action à texte. Parfois, ce sont des problèmes qui surviennent : « Je racontais pourtant une histoire simple : il aimait une joueuse de tennis; ses parents étaient du Croissant-fertile. Il y a eu des complications. » (MA : 93) Dans ce dernier passage, la narration frôle l'autofabulation : ce que raconte le narrateur, c'est bien l'histoire potentielle d'Alain Farah, d'un sujet amoureux, devenu impossible car « nous ne sommes pas à la fin d'un film, mais au milieu d'un livre » (MA : 92). *Matamore n° 29*, à la différence du roman de Patrick Nicol, appelle clairement une sorte de communauté joueuse qui investit le texte, le justifie, l'interprète; cet aspect structurant dans le roman en change pour beaucoup la représentation de la littérature. Si dans les deux cas le pragmatisme textuel permet de se détourner d'un pragmatisme du réel, chez Farah, ce détournement s'inscrit au cœur d'une énonciation reçue, d'une vie de la littérature – alors que chez Nicol, tout cela semble un peu désincarné, solitaire, négatif, au sens où l'énonciation nie le monde sans lui substituer autre chose. La métalepse d'Alain Farah, au contraire, permet un déplacement de la vie sur la ligne d'énonciation, faisant du texte un présent, une rédaction continue qui devient la vie. La métalepse, en ce sens, abolit la distance entre l'action narrée et la narration, entre l'énoncé et l'énonciation, les fondant dans une joyeuse symbiose. Un dernier exemple me permettra d'expliciter ce phénomène.

À la fin de *Matamore n° 29*, l'auteur-narrateur se propose de présenter son roman à une lecture publique dans le cadre d'un Festival de littérature, à Lyon : « Je me dis que ce sera une excellente occasion de présenter des extraits de *Matamore n° 29*. [...] J'accepte l'invitation. » (MA : 175) Dans le présent de l'énonciation se joue toute la mise à plat du temps dans ce roman, car aussitôt le narrateur lance : « Un mois plus tard, je prends l'avion pour Paris. » (MA : 175) Ce refus de la succession des événements – tout est au présent – pourrait paraître conventionnel[38], mais il est mis en jeu dans le même passage, rappelant en cela que ce présent ne concerne, en fait, que l'énonciation, que le texte – l'action, elle, sans profondeur de champ, s'y plie. « J'arrive à Lyon l'après-midi, poursuit-il, et je prends une chambre à l'Hôtel moderne,/Puis je note tout ce que je viens d'écrire. » (MA : 175-176) Tout comme une lectrice ne peut pénétrer un texte pour l'incurver, selon un principe simple d'antériorité, puisque le

[38] Je rappelle le délicieux titre d'un article de Dorrit Cohn, paru dans *Le propre de la fiction* : « Je somnole et me réveille », montrant l'absurdité pragmatique de la narration au présent de l'indicatif.

texte doit exister pour accueillir une lecture, *Matamore n° 29* ne peut être lu dans un festival dans le roman *Matamore n° 29* ou encore le narrateur ne peut écrire et vivre à la fois, sur la ligne du même présent. Pourtant, le roman de Farah revendique ce paradoxe, qui permet au roman de *performer du réel*; refusant l'antériorité de l'action sur le texte, en effet, le texte s'exhibe dans sa performance de l'action. Moins retrait de l'action et du réel, le roman refuse toutefois de se soumettre à ceux-ci, inversant la hiérarchie. Lors de ce Festival de littérature, l'auteur est frappé d'une épiphanie. Il assiste alors à une lecture performée : « Je regarde tout ça avec beaucoup de curiosité et je trouve cette artiste géniale. [...] Tout se met en place [...] je viens de trouver comment finir mon roman, je regarde la performeuse avancer dans son abécédaire, encore un effort, je finis mon roman. » (MA : 177) Il ne reste en effet qu'un seul chapitre avant la fin, et tout porte à croire que la performance du festival, cette fête de la littérature, permet rituellement d'accéder au dénouement. Ce que je veux montrer se résume en peu de mots : il existe toute une fête de la littérature chez Farah. La métalepse présente la littérature comme production, performance, elle crée – du sens, grâce aux métaphores, aux figures qui, prises à la lettre, révèlent un monde en marche, une fiction productive.

Je posais à *La blonde de Patrick Nicol* une question bien simple : la résistance au réel autofictif constitue-t-elle une fête des pouvoirs de la littérature ou une prison discursive, coupant l'auteur-narrateur des émotions vraies, de l'action, de la vie? Cette question inaugurale, je suis conscient de ne pas l'avoir résolue en parlant de Nicol, mais le cas de Farah s'avère patent : ici, on fête. Dans la poétique de *Matamore n° 29*, et ce dès l'incipit, on s'amuse de la supériorité de l'énonciation sur le réel, car l'énonciation permet la métaphore qui donne sens, qui *fait revenir le passé* – le réel laisse le passé derrière. Que le roman de Farah soit volontiers complexe, multipliant les jeux énonciatifs, rognant les causalités discursives, rapprochant des éléments sémantiques par allusions, récursions, etc., tout cela suffit à désautomatiser le langage, à le rendre contraire à tout langage ordinaire. Il y a là une maîtrise de la glose, des figures, de la théorie. Jean-François Chassay mentionnait que *Matamore n° 29* déconstruit l'autofiction; en effet, on ne peut imaginer, dans cette ostensible domination du signifié, confiance plus contraire à la honte et à l'exclusion langagière dont est frappée une certaine pratique autofictive.

4.2.6. Autofiction et métalepse : un constat

J'ouvrais ma réflexion sur une antinomie qui revint au fil de mes démonstrations. Une idée de la littérature s'opposerait à une idée du réalisme. Chez Nicol et Farah, le *ici, littérature* que souligne la structure métaleptique de l'énonciation s'oppose effectivement à la pratique autofictive comme « nouveau réalisme », comme *ici, réalité*. Le problème de cette opposition, je l'ai évoqué, est toutefois idéologique, et tient à la position que la littérature y occupe – *au-dessus* de l'énoncé de réalité, en surplomb, etc. Cet « élitisme » de la littérature[39] comme ordre de discours semble alors contraindre ses défenseurs à occuper certaines positions idéologiques. En d'autres mots, on ne peut défendre la littérature en tant que discours spécifique à l'écart du réel sans s'inscrire – clairement ou virtuellement – dans une sorte de mépris de la culture de masse, de l'égalitarisme démocratique, dans le discours puritain qui s'offusque de l'obscène... Il faut bien comprendre que cet élitisme ne constitue pas un discours actif chez Nicol et Farah. Plus simplement, il s'agit de la position structurelle dans laquelle la littérature se retrouve, au terme de l'opposition. Le roman d'Alain Roy avait déjà tracé la route vers une telle lecture, mais ce sont les œuvres autofictives qui ont achevé de nouer cette structure : en établissant leur prise de parole dans un rapport à la loi, en termes de non-maîtrise, de honte, d'exclusion. André Belleau concevait dans le « tout le monde est appelé au parloir » mis en exergue à *D'Amour P.Q.* de Jacques Godbout l'édit qui régulait les discours dans ce roman; je rappelle que dans ce roman de Godbout, le romancier-bourgeois-universitaire écrit un roman ennuyeux que doit dactylographier Mireille, une locutrice-prolétaire-libérée « plein[e] de verve et d'alacrité dans sa grossièreté calculée » (Belleau, 1999 : 210). Dans ce roman, note Belleau, « pour que tout le monde parle, il faut parler comme tout le monde. L'utopie de la libre circulation des langages requiert en effet que les écarts (par exemple, les signes propres à la culture) soient non pas abolis, mais négociés, ou plutôt compensés par le contexte discursif » (1999 : 209). En ce sens, ajoute l'essayiste,

> ce qu'il faut éviter, c'est qu'en un point ou l'autre de la grande chaîne de la parole qui relie les membres du groupe, l'autorité d'un DIT s'ajoute à celle d'un DIRE. Lorsque cela se produit, il y a danger qu'un des parleurs annexe le langage et le constitue en un discours dont il se prétende le propriétaire (210).

---

[39] Gilles Marcotte, dans ses entretiens avec Pierre Popovic, n'a de cesse de répéter que le tournant sociologique en études littéraires a fait des ravages sur l'idée de littérature, soudainement devenu « art d'élite » : « La culture semble être devenue la propriété exclusive des sociologues, qui n'ont rien de plus pressé que d'exiler la littérature, le discours littéraire, parmi les "arts d'élite". » (1996 : 128)

Belleau évoque dans cette analyse qui ferme son *Romancier fictif* l'enjeu démocratique au cœur de *D'Amour P.Q.*, à savoir une fête langagière espérée et travaillée par la distribution des personnages. Cela se fait, évidemment, par une distribution contrastée, négociée, des référents de la culture et des acquis du discours, du dit et du dire; le conflit de codes permet que la parole ne soit la propriété de personne. La résolution postmoderne de ce conflit, le tout-culture alors concevable, donne le jour à une nouvelle opposition : dès lors que la littérature est possédée par quelqu'un, elle dépossède tout le monde. Je dois maintenant ajouter que les romans de Nicol et de Farah se trouvent habités par cette conscience, et loin de vouloir jouer les dominants, exhiber uniment leur pouvoir et leur déclassement – comme dans *L'impudeur* –, ils cherchent une voie mitoyenne. Cette voie, je ne l'ai pas encore présentée, elle me servira à conclure ce chapitre.

La phrase se trouve en introduction de cette thèse, elle apparaît dans *La blonde de Patrick Nicol* et soudain semble en résumer l'esprit : « La littérature est ce genre de vieille personne qui ne réussit qu'à parler d'elle-même. » (BPN : 62) Patrick Nicol, enseignant de littérature, la prononce dans un cours, devant des étudiants, il présente des œuvres et c'est au bout de leur résumé qu'il convient de cette sénilité littéraire : « *Madame Bovary* est un roman qui parle de la mauvaise influence des livres, comme *Don Quichotte* et comme le premier roman publié au Canada français qui s'intitulait, justement, *L'influence d'un livre*. » (BPN : 62) Flaubert alors devient, parmi les autres, le signe de cette sénilité, une chose qui, incapable de sortir d'elle-même, y demeure *enfermée*. Chez Alain Roy, Flaubert permet symptomatiquement au vieux Professeur Marguerite d'user de son pouvoir de littéraire, attirant, grâce au stratagème de Rodolphe, nombre d'étudiantes dans ses filets – ou plutôt dans ses draps : « [Ce système] c'était en quelque sorte sa plus grande réussite professionnelle. » (IM : 99) Entre la lassitude usée exprimée par Patrick Nicol et ce stratagème retors, un fossé est creusé. *L'impudeur* montre la littérature dans son pouvoir, même déclassée; *La blonde de Patrick Nicol* souligne que ce pouvoir est bien davantage une prison – enfin, je réponds à ma question. L'enseignant se confie à l'écrivain :

> Lorsque je suis avec [mes étudiants], lorsque nous sommes ensemble enfermés dans la classe, lorsque l'horaire les tient en otage et me les confie, ça va, je veux dire, je ne doute pas. Mais quand il s'agit de sortir de la classe, croiser les maîtresses, les docteurs et les autres petits professeurs… je me demande vraiment à quel monde j'appartiens. (BPN : 73)

Cette désorientation est capitale. La littérature est un espace normé et construit, le discours du narrateur, par sa métalepse, s'y rabat sans cesse; de même pour l'enseignant Nicol qui, à l'instar de la littérature, ne fait que parler d'elle. Hors de la classe – comme, infère-t-on, hors du texte – dans le lieu de la vie, les repères se perdent. La littérature ne constitue plus, alors, cette tour d'où jauger le monde, mais plutôt il s'agit d'un lieu artificiel où le lettré doit se retrancher pour continuer à se penser. Cette position que construit le roman de Nicol ressemble assez à celle que tente d'organiser le roman de Farah, notamment dans le chapitre « La fabrique du présent, la joie de l'expression » (156-161), s'ouvrant par une question théorique claire : « Est-ce à dire que la somptueuse beauté du monde ne se limiterait qu'au *langage*? » (MA : 156) Je ne voudrais pas forcer les liens entre les deux œuvres, mais il me semble que ces « mondes » de Farah et de Nicol se touchent par l'écart dont il est chargé; la beauté du monde ne serait que langage, le lettré n'appartiendrait qu'à ce monde du langage.

Chez Nicol, l'opposition entre l'écrivain et le copain de Lyne, un infirmier, permet de bien comprendre l'écart dans lequel se propulse la littérature. Ce dernier s'exclame, marquant son contraste en regard de Patrick l'écrivain mais aussi de Lyne, une autre lettrée : « Il n'y a que moi [...] pour être emballé, dit-il; il n'y a que moi pour être un peu animé. Vous êtes là silencieux comme des ballons dessoufflés [sic], déjà vieux, vous ne vous réveillez que lorsqu'il est question de livres que personne n'a lus. » (2005 : 80) Le caractère précieux et solitaire de ces lectures est alors ironisé; leur froideur est *comme des ballons dessoufflés*, rappelant en cela la description que Jean-Charles Harvey traçait d'Hermann Lillois : « Tout au plus un culte très vif pour la beauté et une passion froide à jouer avec des idées comme on joue au ballon. » (1996 : 104-105) Inutile de gloser trop longtemps sur cette comparaison du ballon, sinon peut-être pour oser dire que le ballon se dessouffle chez Nicol en ce que la littérature et ses idées n'ont plus guère de lustre, de classe. Lillois au moins avait le panache de pouvoir jouer avec ce ballon, aujourd'hui, le ballon lui-même est une vieille chose sans plus guère d'utilité – même pour en jouer.

C'est en se jouant dans l'écart – du vrai monde – que les lettrés peuvent éviter une position idéologique indéfendable, celle du réactionnaire. Dans l'écart, à côté du réel, à côté des affaires sociales, à côté de tout, la littérature comme discours ne peut certes se relégitimer en regard de la société – là n'est pas l'enjeu, de toute manière –, mais elle peut commencer à ne plus se considérer comme l'ennemi à abattre. Toute la pensée de Jacques Rancière s'inscrit

dans cette philosophie de la littérature, capable de penser la littérature hors de la domination du langage, comme l'y confine la sociologie, pour la penser dans la rénovation du langage, sa capacité démocratique de dire le monde, de lui donner sa signifiance. D'ailleurs, on notera chez Farah ce passage lors duquel l'auteur-narrateur se demande, quand il déguste un poisson, « est-ce que le goût arrive sur ma langue avant que l'idée du goût ne se forme dans ma langue? » (MA : 157); cette question, dit-il, plusieurs se la posent, « les quelques Joyce ou Flaubert de ce monde », note-t-il, et de là, cette réflexion qui résonne bien avec la pensée de Rancière : « De bavardage en bavardage, je réalise la force du bavardage, sa capacité à renverser toute hiérarchie. » (MA : 157) L'expérimentation formelle radicale que constitue le projet d'Alain Farah tâche de se justifier moins par la mystification de l'ignorant, le jeu de la forme pour la forme, que par la recherche d'une voie du langage apte *à dire* – intransitivement. L'union du *dire* et du *dit*, dans *Matamore n° 29* se fait quête en marche, à la recherche du bon biais par lequel nommer le deuil d'un ami, la déréliction politique, la maladie de l'écrivain. L'autofiction, comme symptôme d'un élitisme de la littérature – c'est le contraste révélateur – , oblige ainsi à se justifier autrement, c'est-à-dire à trouver autre chose à dire du pouvoir de la littérature. Un roman comme celui d'Alain Roy ne cherche guère à réinventer de pouvoir, simplement il le raconte dans la perte. Celui de Nicol expose une nouvelle relation, en posant la littérature comme prisonnière de la littérature – et si cela ressemble à un topos critique contemporain, il se charge d'un sens nouveau une fois représenté dans la fiction. Dans la description qu'on y fait des lettrés, le dire et le dit s'unissent au sein des mêmes personnages, mais c'est la pertinence du dit que les autres discours mettent à rude épreuve. Tout fonctionne comme si nous avions là des aristocrates sans fonction. Chez Nelly Arcan, cette aristocratie s'avère inaccessible, chez Nicol, inutile. Dans son discours sur le réel, la littérature réalise, dirait-on, que le privilège de la hauteur se paye du sacrifice de l'utilité. Vieille constatation. Elle réalise aussi, ce qui serait nouveau, que cette précieuse hauteur pourrait constituer un cachot où vieillir bien davantage que le terrain vague de la liberté et de l'autarcie. Le prochain chapitre part de là, de ce constat simple après tout : qu'importe qu'elle soit maîtrisée, flexible, à son avantage, la loi reste la loi. Cette loi organise le dicible littéraire, la littérature est – structurellement, sociologiquement – loi. Répéter *ici, littérature*, consiste un peu à jouer au gendarme. Une nouvelle forme est appelée, un nouveau discours sur la littérature. À l'*au-dessus*, on voudra opposer le *partout*.

CHAPITRE 5
PRENDRE CORPS
TOPOS UNIVERSITAIRE, TOPOS ÉMANCIPATEUR

> Je ne suis que littérature, et je ne peux ni ne veux être rien d'autre.
>
> Franz Kafka
> *Journal*

> Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr la littérature de maîtres. Fascination de Kafka pour les serviteurs et les employés [...]. Mais, ce qui est intéressant encore, c'est la possibilité de faire de sa propre langue, à supposer qu'elle soit unique, qu'elle soit une langue majeure ou l'ait été, un usage mineur. Être dans sa propre langue comme un étranger.
>
> Gilles Deleuze et Félix Guattari
> *Kafka. Pour une littérature mineure*

La question de la loi habite la représentation de la littérature. Il faudrait évidemment se demander *qu'est-ce que la loi* – question kafkaïenne parmi d'autres. Plus précisément, et en regard des multiples contraintes, tabous et obligations qui incombent à la littérature, *de quelle loi au juste parle-t-on?* Tout cela devrait, enfin, se dénouer en observant ce qui, précisément, représente la loi dans les fictions.

De chapitre en chapitre, on a vu se dessiner ces figures de législateurs que sont les spécialistes, références désincarnées aux départements d'études littéraires, ou encore figuration du professeur comme prestige et arbitraire de la chose lettrée. Le plus souvent, ces figures autoritaires *couperont la parole* aux protagonistes hors-la-loi, comme dans *Des lames de pierre*, où Robert Lacerte l'autodidacte est condamné à être dit par le narrateur lié au monde universitaire. Cette loi aura été pensée en tant qu'Histoire officielle, manière institutionnalisée de se raconter, ou encore en conventionnalisme, opposé au pragmatisme. Devant ces lois, les textes opposaient les avatars de la liberté : incarnation, démocratie, abolition des frontières. Face à l'abstrait de la législation, opposer le concret du corps.

La loi, pour ainsi dire, se trouve partout depuis le début de cette thèse. La littérature appelée à comparaître invoque toutefois une autre législation, elle ne se retrouve évidemment pas dans son propre tribunal. À la vérité, je marche vers cette conclusion et ce chapitre

proposera la dernière variation dans le raisonnement : la loi omniprésente de la littérature dans sa représentation est précisément ce qui est mis en accusation, ce qui tangue et se transforme à l'époque contemporaine. Les lois sont appelées à changer, et avec elles leurs connotations – ce qu'elles signifient en regard des idéologies de la culture, des nouvelles normes sociales, etc.

L'opposition qui fonde mes démonstrations contient, et par là redistribue, l'esprit de la loi : entre la nature et la culture, en effet, on ne peut que lire avec Belleau ce qui oppose l'inné à l'acquis, la force brute et physique à l'éducation et à la fragilité[1]. Je ne rappellerai pas ici le détail de mes premiers chapitres, mais il faut bien saisir ce que cette opposition a de fondamental, mettant dos à dos des figurations et, plus abstraitement, des conditions transhistoriques de la littérature. Entre la nature et la culture, nous avons une sorte d'aristocratie face à la masse prolétaire; la voix élue contre le multiple des voix tues. Aussi bien, se joue la grammaire – conçue de façon générale comme ordre de discours, sociolecte lettré – contre la pratique; le savoir contre le non-savoir – je le souligne : pas contre l'ignorance –, et tout cela, en se relançant, nous amène au théoricien, à l'universitaire mis à côté de *l'écriture même*. La loi ainsi est multiple et me paraît irréductible à une représentation ou à une autre. Si le chapitre 3 annonçait, de manière sous-jacente, l'opposition entre incarnation et règles de discours, c'est qu'en pensant le rapport de la littérature à l'histoire se pensait évidemment l'obédience des lettres en regard des causalités historiques; il fallait toutefois découvrir que la question ne se résumait pas à cette autonomisation – impossible ou fêtée – et voir que l'histoire constitue un ordonnancement structurel des discours. Le chapitre 4 reprenait la question là où elle était laissée : comment s'exprime l'existence de la littérature si, de façon structurelle, l'ordre de discours sera toujours décrié au profit de l'incarnation? Le déplacement de la question vers le réel et la fiction – en sorte de reprises de la nature (comme pré-médiatisation[2]

[1] Cette opposition est si bien organisée dans l'écriture de Belleau qu'il part de la fragilité physique de Jean Colin – qui mourra de maladie – pour en faire l'écrivain vraisemblable, en regard de la force brute que représente Denis Boucher. Mais c'est ce dernier qui sera l'écrivain, inversant l'ordre typique de la représentation.

[2] Je pense ce terme en regard de l'opposition qui traverse la pensée d'Husserl entre, d'un côté, le « pré-scientifique » et de l'autre, la « science objective » : « L'idée de la vérité objective, écrit-il, est déterminée d'avance dans tout son contenu de sens par son opposition à la vérité qui est celle de la vie pré- et extra-scientifique. Celle-ci trouve la source la plus profonde, la source dernière de ses confirmations dans la "pure" expérience au sens [...], avec tous ses modes de perception, de souvenir, etc. » (1976 [1951] : 141-142) Évidemment, l'homologie semble un peu forcée, mais je soutiens

du monde) et de la culture (comme artificialisation du monde) – m'a permis alors de saisir l'état d'un discours théoriciste, autarcique, de la littérature. La loi comme question s'impose alors. Il s'agira d'en penser la coercition jusqu'à sa fragilisation – il faudra alors l'apparition d'un juge d'un autre tribunal. Qui dit tribunal entend Franz Kafka.

5.1. Le fantôme de Franz Kafka

5.1.1. Kafka comme problème

Gafga. À dire vrai, dans *La logeuse* d'Éric Dupont, on ne nomme jamais Franz Kafka. Au mieux, on l'évoque, « tiens, ça me rappelle un récit de cet écrivain du début du XX^e^ siècle à Prague » (L : 176), lance Rosa, glosant sur le texte de Jacqueline, colocataire et écrivaine amateur de son état. Heather, autre colocataire, arguera que le parallèle avec « l'insecte kafkaïen » serait plutôt à éviter. Kafka flotte, on s'en approche, on l'évite. Deux motifs justifient cette *spectralité* de Kafka, l'un disons métalittéraire, l'autre, plus clairement métalinguistique.

Il va sans dire que, chez Dupont, la forme du récit adopte l'analogie : la structure métaphorique des destitutions, la disparition du vent, la transformation du temps historique en mémoire personnelle, tous ces phénomènes participent de ce tour quelque peu merveilleux de la fiction, à interpréter avec les outils usuels réservés aux situations cryptées. Par contre, contrairement au conte de Jacqueline, fort pauvre en contexte, *La logeuse* met tout en contexte, au service d'une forme de rhétorique se révélant par la saillie de métaphores ironiques[3]. On sait que Kafka faisait du principe de « l'impersonnalité » la raison morale et esthétique de son engagement en littérature, ce qui à la fois préservait le texte du temps contextualisé (Robert, 1984 : 60) et l'inscrivait, à tort ou à raison, à la suite de Flaubert :

> L'impersonnalité du roman impersonnel est celle de la distance esthétique. Le mot d'ordre est impérieux : le romancier ne doit pas intervenir. [...] Pourquoi? Pour deux raisons différentes quoique confondues. La première : ce qui est raconté a valeur esthétique dans la mesure où l'intérêt qu'on y prend est un intérêt à distance; le désintéressement [...] signifie que l'acte esthétique ne doit se fonder sur aucun intérêt s'il veut en produire un qui soit légitime. [...] L'autre raison est presque la même, quoique toute différente : l'auteur ne doit pas intervenir, parce que le roman est une œuvre d'art, et que l'œuvre d'art existe toute seule, chose

---

qu'idéologiquement, la « construction » littéraire se suppose une distance « voyante » (et par là davantage « objective ») qu'une forme à vocation testimoniale comme l'autofiction ne saurait atteindre.

[3] Par exemple, le vent cesse de souffler sur Notre-Dame-Du-Cachalot, petit village côtier sans attrait, et dès lors les habitants se mettent à mourir du gaz de l'Ennui qui s'extirpe du sol dans cette région.

> irréelle, dans le monde hors du monde, il faut la laisser libre, supprimer les étais, couper les amarres, pour la maintenir dans son statut d'objet imaginaire. (Blanchot, 1985 [1981] : 175-176)

Maurice Blanchot dans *De Kafka à Kafka* souligne la nécessaire absence dont est faite l'œuvre de Kafka, absences de voix, d'intention autre qu'esthétique, de l'auteur pour laisser place au désintéressement et à l'immanente œuvre d'art. On ne rencontre pas chez Dupont ces désertions, parce que le contexte pèse trop lourd; on se souvient que Jeanne, la logeuse, s'offusquera qu'on évoque, pour analyser le conte de Jacqueline, un « Tchèque mort pis enterré » qui serait venu pour « expliquer à nous aut' les Québécoises comment se libérer » (L : 178). En rabattant le contexte national sur le conte, Jeanne laisse voir ce que le roman subit lui-même : il est toujours réduit au contexte national, malgré son contenu allégorique, comme si on lui refusait le désintéressement. De même, lorsque Heather refuse de mêler « l'insecte kafkaïen » à l'analyse du conte – lequel porte sur la transformation d'un homme en crapaud, dans le lit conjugal – c'est bien au motif d'un contexte « bien plus près de nous » : « Il est évident que ce crapaud renvoie directement à l'expression dérogatoire *Frenchfrog* utilisée dans le monde anglo-saxon pour ridiculiser les francophones. » (L : 176) Cette constante appropriation contextuelle soustrait à la *Logeuse* ce statut kafkaïen, « chose irréelle » qui existerait « toute seule ». Au contraire, le conte de Jacqueline, par sa fonction au sein de *La logeuse*, apparaît, à l'instar du texte kafkaïen, impersonnel, libre de valser de glose en glose, d'analyse en analyse, d'interprétation en interprétation. Qui plus est, le texte de Jacqueline, comme en grande partie l'œuvre de Kafka du vivant de l'auteur, se soustrait aux diktats de la publication. En marge du monde public, l'impersonnalité en devient intime. « Œuvre plutôt silencieuse, écrit Blanchot, envahie par le bavardage des commentaires, ces livres, impubliables devenus la matière de publications infinies, cette création intemporelle changée en une glose de l'histoire, on en vient à se demander si Kafka lui-même avait prévu un pareil désastre dans un pareil triomphe. » (1985 : 62) L'occupation de ce silence, il s'agit du véritable désastre dont rend compte ici Blanchot, précisant, à la fin de son essai : « D'où vient ce délire? Pourquoi la lecture ne se satisfait-elle jamais de ce qu'elle lit, ne cessant d'y substituer un autre texte qui à son tour en provoque un autre? » (1985 : 191) Kafka signifie beaucoup, dans sa représentation, ce silence impersonnel qui visait le « monde hors du monde » et que la critique a ficelé à un monde et enrôlé de force. « Parole révélatrice, écrit encore Blanchot, parole

usurpatrice. » (1985 : 183) La critique, devant l'objet kafkaïen, mais plus généralement devant les blancs laissés par les textes, devant le silence qui fait œuvre véritable, a usurpé sa place.

Gafga écrivais-je, car Kafka ne peut être nommé dans *La logeuse* en raison également de conditions linguistiques. On sait que les [k] s'arrondissent dans le patois de Notre-Dame-Du-Cachalot. Comme une fatalité, ces [k] condamnaient d'avance Kevin Crachin, cet enfant lapidé par le village pour – encore une fois – une affaire d'allitération : « Quelques conques québécois craquent dans un cul-de-sac » (L : 19), s'était-il exclamé le jour du référendum de 1995, neuf [k] qui attirèrent aussitôt la volée de pierres. Le narrateur de *La logeuse* précise bien que c'est « la littérature » alors qu'on condamne; il ne faut pas jouer au lettré dans ce village où précisément l'allitération transgresse la langue locale. Par-delà, donc, c'est la langue « prolétaire » de Notre-Dame-du-Cachalot, ce « rêve marxiste », qui s'oppose à la langue non prolétaire – bourgeoise ou aristocrate – de l'allitération littéraire; en même temps, en raison du double [k] de *Québec*, homologue en cela au double [k] de Kafka, on se retrouve devant le rejet de la question nationale mineure et le rejet de la littérature qui la porte.

On connaît les thèses de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur la « littérature mineure » que représente pour eux la figure de Kafka. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (1975 : 29), expliquent-ils; la littérature mineure organise donc avant tout un rapport de domination linguistique, en cela très près de ce qu'évoque André Belleau à propos de la littérature québécoise et de son conflit de codes. Deleuze et Guattari traitent de « déterritorialisation » de la langue, en registre mineur, comme si la langue majeure se concevait d'abord « coupée des masses » et apparaissait alors comme une « langue de papier ou d'artifice » (1975 : 30) qu'il fallait réinvestir, réincarner. Code socioculturel, langue naturelle des masses, contre code littéraire, langue artificielle d'une élite inaccessible; ce que Deleuze et Guattari ajoutent à cette équation tient à la connotation en « corporel libre » du code socioculturel contre un caractère « artificiel normé », pour le code littéraire. Aussi décrivent-ils la situation d'écriture de Kafka telle une lutte entre un désir et une loi – lutte qu'on a déjà vu conceptualisée par Barthes au précédent chapitre : « Le problème : pas du tout être libre, mais trouver une issue, ou bien une entrée, ou bien un côté, un couloir, une adjacence, etc. » (1975 : 15) Devant cette absence de liberté, que d'aucuns analysent dans le père et dans la langue, l'œuvre de Kafka cherche l'issue, devenant « une ligne de fuite créatrice qui ne veut rien dire d'autre qu'elle-même » (1975 : 65).

De ce point de libération pure qui procède de l'écriture kafkaïenne, Deleuze et Guattari écrivent : « Un rhizome, un terrier, oui, mais pas une tour d'ivoire. Une ligne de fuite, oui, mais pas du tout un refuge. » (1975 : 74) Ces oppositions entre le mineur et le majeur, la langue incarnée et la langue de papier, la ligne de fuite et la création, le terrier et la tour d'ivoire trouvent une explicitation, bientôt : « L'écriture chez Kafka, le primat de l'écriture ne signifie qu'une chose : pas du tout de la littérature, mais que l'énonciation ne fait qu'un avec le désir, par-dessus les lois, les États, les régimes. » (1975 : 76)

Le geste « révolutionnaire » de la littérature mineure consiste précisément à tourner le dos à cette langue de papier des littératures majeures, des littératures de maîtres. La littérature majeure, écrivent Deleuze et Guattari, « suit un vecteur qui va du contenu à l'expression » alors que la littérature mineure « commence par énoncer, et ne voit et ne conçoit qu'après [...]. L'expression doit briser les formes, marquer les ruptures et les embranchements nouveaux. Une forme étant brisée, reconstruire le contenu qui sera nécessairement en rupture avec l'ordre des choses. Entraîner, devancer la matière » (1975 : 51-52). On saisit alors ce qui, chez les critiques, participe de cette « ligne de fuite », de ce « désir », de ce « mineur » : toujours mettre de l'avant l'expression, le mouvement des paroles, des écritures, contre la loi, contre le contenu, contre la Littérature. « C'était bien là ce que tu exigeais de toi et de tous les hommes : ne pas mésuser de ses vertus, ne pas les laisser dépérir, mais les employer à l'accomplissement du Mandat, pour parvenir à la Loi, en repoussant le méchant gardien qui en défend l'accès » (1948 : 152), écrivait Max Brod. C'est dire que la loi et son détournement participent du mythe kafkaïen depuis les premiers temps.

Revenons à *La logeuse* et à Gafga l'imprononçable : le patois de Notre-Dame-du-Cachalot le rend imprononçable, comme Kevin Crachin, comme le Québec. On a déjà constaté comment procédait le roman, comment la question nationale y était destituée et de même, la littérature tournée en dérision. Cet état prend racine dans la langue qui organise le monde de *La logeuse*; on évince le Québec au nom de la cause ouvrière – ainsi évince-t-on le « peuple » au nom des « prolétaires »[4]. Dans la langue, encore une fois, on rend impensable Kafka,

[4] Pierre Popovic raconte « le sentier dans le fouillis des circonstances » qui ouvre, dans l'histoire française, ce passage du peuple au prolétaire : « Du Premier Empire, qui se présente comme l'héritier et l'exportateur du message de la Révolution, à la Restauration, des Trois Glorieuses et de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix à février et juin 1848, du 18 brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte à la Commune et à sa répression, du gouvernement de l'Ordre moral cher à Mac-Mahon aux tracts du

l'aspiration naturelle à la littérature occidentale moderne et à sa « révolution » du mineur s'y trouve comme empêchée. Ce serait mal lire. Dans *La logeuse*, le spectre de Kafka survient pour marquer ce fantasme, pour pointer cette écriture qui avale du contenu – plutôt que le livrant, s'y soumettant –, cette littérature qui *devance la matière*, nationale, historique, littéraire, pour la briser et la refonder. Kafka ne peut être nommé, parce qu'alors la littérature précèderait l'expression, Kafka serait réduit à la littérature. Il faut plutôt une langue incapable de le porter, obligée de détourner, de biaiser, de réinventer – comme toute langue de littérature mineure. « Ce qui intéresse Kafka, c'est une pure matière sonore intense. [...] Dans le son, seule compte l'intensité, généralement monotone, toujours asignifiante » (1975 : 12), écrivent Deleuze et Guattari, un son qui manque à Rosa et aux siens, mais ainsi vont les derniers mots de Florent, pauvre homme transformé en crapaud dans le conte de Jacqueline : « Le crapaud visiblement effrayé sauta trois fois sur place et répondit au cri de l'épouse : "Koâââ, koâââ, koâââ". » (L : 174) Par le son, Kafka fait retour, un Kafka asignifiant, c'est-à-dire impersonnel, sans contenu par-devant lui, sans mission, un Kafka là dans son absence.

*

Il est facile de se laisser emporter par les constats méandreux de Deleuze et Guattari; leurs propositions recèlent pourtant un fond de simplicité qu'il faut savoir relever. « La littérature n'a de sens que si la machine d'expression précède et entraîne les contenus » (1975 : 101), proposent-ils, et cela a trait au désir de l'écriture, à la ligne de fuite créatrice, et s'oppose aux ordres de discours envahissants, aux manières imposées par la loi. Plus encore, cela s'oppose à l'interprétation. Le *Kafka* de Deleuze et Guattari répète sur différents tons la nécessité de ne pas interpréter, de ne pas imposer du contenu à la machine d'expression, de ne pas encarcaner la ligne de fuite. L'ouverture de l'essai s'avère en cela symptomatique :

> Nous n'essayons pas de trouver des archétypes, qui seraient l'imaginaire de Kafka, sa dynamique ou son bestiaire [...]. Nous ne cherchons pas davantage des associations dites libres (on connaît le triste destin de celles-ci, toujours nous ramener au souvenir d'enfance, ou pire encore au fantasme, non pas parce qu'elles échouent, mais parce que c'est compris dans le principe de leur loi

---

guesdisme se trace un sentier dans le fouillis des circonstances. Sa direction indique un changement du sujet historique révolutionnaire : la *Marseillaise* est concurrencée par l'*Internationale* et le peuple cède peu à peu la place au prolétariat dans le vocabulaire des revendications politiques. » (2013 : 60) L'homologie entre le peuple national et le prolétariat est habilement tracée, dans sa transition — même force de multiple, même sujet historique révolutionnaire, nouvelle manière de concevoir le monde.

> cachée). Nous ne cherchons pas non plus à interpréter, et à dire que ceci veut dire cela. Mais surtout, nous cherchons encore moins une structure, avec des oppositions formelles et du signifiant tout fait. [...] Nous ne croyons qu'à une *politique* de Kafka, qui n'est ni imaginaire ni symbolique. Nous ne croyons qu'à une ou des machines de Kafka, qui ne sont ni structure ni fantasme. Nous ne croyons qu'à une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signifiance, mais seulement à des protocoles d'expérience. [...] Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental. (1975 : 13-15)

Cette annonce de principe tourne le dos à la psychanalyse et à ses lois cachées, au structuralisme et à ses signifiants tout faits, à la sociocritique et à la formation d'archétypes, à l'herméneutique et à sa violence interprétative. De façon claire – néanmoins paradoxale – leur entreprise vise la vie, l'expérience, comme en-deçà de tout cadre culturel. En 1975, au basculement du structuralisme, cette proposition de Deleuze et Guattari paraissait expiatoire : libérer la littérature de la loi. Mieux : libérer l'écriture de la littérature. Évidemment, le constat aura été repris depuis et paraît creux, aujourd'hui. J'aimerais toutefois dégager un aspect qui m'apparaît fondamental, car contradictoire. La pensée de Deleuze et Guattari tente de faire de l'écriture, du son, de l'entrechoquement quasiment pas ordonné des signifiants – ces « protocoles d'expériences » – le sujet de leur livre. En ressort une prose opaque et volontiers métaphorique qui tente, de phrase en phrase, d'éviter le dogme littéraire, de ne pas faire agir la loi dont leur discours critique est néanmoins porteur. Le discours critique se bat au corps à corps contre le discours critique. On verra que, bien que tressé de contradictions, cette conception de la loi s'incarne plus clairement dans les œuvres de fiction en ce que le critique ne constitue pas l'adversaire et le langage à mettre à distance; il est l'autre, législateur, auquel l'écriture peut opposer son propre corps.

5.1.2. La dictature de la métaphore.

« Les métaphores sont l'une des choses qui me font désespérer de la littérature » (cité dans Deleuze et Guattari, 1975 : 40) écrit Kafka dans son journal. Dans la métaphore se retrouve effectivement tout ce qui, en structure, met l'écriture en bride. Paul Ricœur notait fort justement dans sa *Métaphore vive* que « c'est la tâche de l'interprétation d'expliciter » (1975 : 288) le mode de référence fondamental de la métaphore, c'est dans une interprétation « que sens littéral et sens métaphorique se distinguent et s'articulent, c'est aussi dans une interprétation que, à la faveur de la suspension de la dénotation de premier rang, est libérée une

dénotation de second rang, qui est proprement la dénotation métaphorique » (1975 : 279). Appelés à « créer une fiction heuristique » (Ricœur, 1975 : 303), les critiques alors s'insèrent véritablement dans le texte, en imposent le sens – métaphorique – au détriment de ce *fantasme* que sont la « machine textuelle », le désir, l'écriture[5]. Ricœur explicite ce qui, dans le trope métaphorique, relève de la critique : entre le littéral et le métaphorique – et quel métaphorique? –, il existe un espace par où l'intrusion herméneutique devient fonction de la lecture. Le critique, avec la métaphore, ne constitue plus une instance extérieure, à mettre à distance de façon thématique, mais bien une fonction redistribuée dans le texte.

Un tel procès organise l'écriture de Catherine Mavrikakis. Dès son premier livre, *Deuils cannibales et mélancoliques* (2000), on pouvait observer la confrontation entre la narratrice, professeure de littérature revenue de tout, et l'institution qui lui garantit sa parole. Elle raconte alors, et le contexte revêt de l'importance, avoir rencontré d'anciens étudiants « devant l'université anglophone la mieux cotée en Amérique du Nord, l'université des riches anglophones et des francophones parvenus qui rêvent d'oublier leurs origines » (DCM : 69). Dans cet espace de pouvoir *majeur* de la littérature, les lettres semblent incapables de toute révolution, mais plutôt représentées dans leur assujettissement – par contraste, on imagine l'énonciation de la narratrice libérée de la littérature de maître et apte à faire travailler la machine du désir contre le contenu imposé. Poursuivons la scène :

> Je comprends vite qu[e mes anciens étudiants] sont en train de faire leur doctorat sur la littérature du dix-septième siècle ou sur une auteure canadienne, qui crache sur le Québec… Ils font leurs études là, et me sourient dans la rue en croyant me faire plaisir d'être devenus à leur tour des littéraires. Ils s'immiscent dans ma lignée, dévorent ma descendance. Ils sont fiers de me montrer qu'ils ont suivi mes traces et moi je les exècre, je les vomis, je les renie et bien plus que trois fois. (DCM : 69-70)

Le quiproquo organise ce passage, implicite toutefois. Il habite et structure l'écriture de Mavrikakis et nous l'avons déjà aperçu dans *Ça va aller*. Qu'est-ce? La littérature qui donne la parole, qui *crée*, la littérature qui enlève la parole, qui *réduit*. Entre ces deux littératures, il faut comprendre le fossé. La littérature pour Mavrikakis ne peut, structurellement, faire de

---

[5] Fantasme : comme pour le « carnaval » et l'expression de la « nature » pure, contre la culture, se retrouve dans ce fantasme la volonté d'exprimer ce qui dépasse (ou précède, c'est le préfixe pré – tel qu'utilisé plus tôt) le discours et ses lois. Il ne s'agit pas d'embrasser cet idéal, mais simplement d'en observer la formation dans les textes.

lignée, d'héritage, elle n'appelle que des trahisons; contre toute idée de littérature de maître, il faut opposer une littérature constamment révolutionnaire – il ne s'agit pas ici, on l'a compris, de révolutionner la littérature, de jouer un jeu d'avant-garde, mais bien d'avancer dans l'absence de ce qui précède[6]. En installant les étudiants dans les classes des maîtres canoniques de l'Université McGill, en les réduisant à une lignée, au suivisme docile[7], en faisant d'eux des littérateurs dans ce que le terme peut receler de mépris, la narratrice s'en distingue.

> J'ai passé des heures à leur montrer que la littérature, c'était aussi ne pas aller à cette université, précise-t-elle, je me suis tellement épuisée à leur dire de travailler sur autre chose que Gabrielle Roy et toute l'institution littéraire bien pensante et pas du tout engagée, que je ne veux plus rien avoir à faire avec eux. Je les maudis. [...] Ils me retiennent au coin de la rue pour m'annoncer leurs sujets de thèse et pour me citer le nom de leurs directeurs de thèse, personnages académiques, avec lesquels je ne veux rien avoir à faire. J'ai la nausée. Cela me prend à l'estomac. (DCM : 70)

Le récit de la littérature mineure s'organise a contrario, *la littérature, c'était aussi*, risque la narratrice, mais ce portrait n'est peint qu'en négatif : pas cette université, pas cette institution littéraire bien pensante, pas ces personnages académiques. Le champ lexical se fait assez clair, et la littérature ne peut *vivre* dans cette organisation stricte de la continuité. Aussi, à l'instar de Sappho-Didon, la narratrice oppose-t-elle à ce modèle une vie sans veille ni lendemain, la vie de la digestion. *Je les vomis*, lançait-elle dans l'extrait précédent; dans celui-ci vient la nausée, *ça prend à l'estomac* : à la lumière des propositions du chapitre 3, la littérature mineure et révolutionnaire se laisse saisir, en tant que machinerie qui ingère, digère, rejette, une machine de désir donc, que tout oppose à une métaphore matricielle – car alors se fomente la vie, la lignée, le temps comme transcendance. *Métaphore*, le mot est tombé, il s'agit de ce que

---

[6] Ainsi, comme l'écrit bien Alain Farah dans sa thèse sur les avant-gardes contemporaines en littérature française, l'avant-garde est une problématique qui dépasse l'avant-garde : « L'échec des avant-gardes historiques ne liquide pas la problématique qu'elles sous-tendent [...]. Presque rien n'arrête l'impulsion avant-gardiste, pas même la "fin de l'avant-garde". [...] Bien qu'elle soit pratiquement dissoute, l'avant-garde continue de produire des effets sur les œuvres d'aujourd'hui : elle les travaille "en tant que passé", influence le devenir de la littérature d'aujourd'hui, ne serait-ce qu'en appelant à un dépassement. » (2009 : 50)

[7] La narratrice redoublera ce constat, en l'élargissant à toute l'intelligentsia québécoise : « Un grand penseur est venu dans notre patelin donner deux conférences. Les gens se ruent pour aller le voir. [...] L'intelligentsia de Montréal va voir Bourdieu ou un autre comme l'on va écouter Pavarotti, sans conviction, mais avec ostentation. [...] 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 le superficiel de ses élites[.] » (DCM : 146)

j'entends montrer avec ce passage. La narratrice, alors, confronte les étudiants à la réalité de la mort, elle leur livre une expérience de la mort et ils restent pantois : « La littérature a appris à mes anciens étudiants qu'il fallait parler de cela avec des métaphores et si on n'emploie pas de figures de style, ils patinent, et deviennent complètement décontenancés. » (DCM : 71) Ce discours de la métaphore, qui revêt ici un aspect « spécialisé » et scolaire, met en relief l'enjeu structurel de cette littérature contre *l'autre*. La métaphore constitue un chemin de pensée, un biais rhétorique qui réduit le pensable, organise une sorte de réalité détachée de la réalité. Ce second degré constant, pire encore, vient d'en haut : une sorte de savoir aristocratique, savoir de maître, inapte à voir la réalité, un savoir érigé en éthique de classe comme l'écrivait Auerbach à propos de la littérature chevaleresque, et de ce fait, incapable de représenter et de dire le bas social et corporel[8].

La question de la métaphore semblera tirée avec violence du côté de mon argument. Il faut voir comment le trope se fait quête et problème dans le roman de Mavrikakis :

> Oui, trouver la bonne métaphore de sa mort, c'est ce qu'Hervé me demanda dans ce café de gars, ce mardi après-midi où nous nous vîmes pour la première et dernière fois. C'est qu'il espérait que je l'aide à écrire la bonne métaphore de la mort, celle qui dirait la vérité, celle qui apaiserait les plaies que fait à nos chairs la vitesse de vivre. La bonne métaphore que le théâtre ne pouvait lui donner et que seule l'écriture lui promettait. L'écriture… et moi. (DCM : 41)

Cette métaphore se charge de vérité et s'oppose à la vitesse de vivre. Or, dans sa quête, le roman *Deuils cannibales et mélancoliques* offre deux réponses à cette demande, la première organisationnelle, la seconde immédiate. En effet, dès le commencement, s'empilent les personnages prénommés Hervé – on devine ici Hervé Guibert – gais et séropositifs. Cette organisation synecdotique – *Hervé* pris pour tous les gais atteints du sida, tous les gais atteints du sida se nomment *Hervé* – n'a rien à voir avec quelque fonctionnement métaphorique : à la quête de métaphore, le roman répond par une surenchère improbable de la présence de l'*un pour tous*. Interchangeables, mais également tragiques, les morts se signifient ainsi dans leur

[8] Cet aspect « aristocratique » de la métaphore est évidemment un effet de discours tout à fait détaché des usages réels ; les productions les moins aristocratiques sont tressées de métaphores. Toutefois, on peut rattacher cette pensée, de façon généalogique, à une certaine « bienséance » noble, qu'on retrouve dans les interminables périphrases des *Précieuses ridicules*. Jean de Brébeuf, comprenant parfaitement la langue huronne, notait même que lors des Conseils, les nations utilisaient un « langage particulier » et les discours étaient « difficiles à entendre à cause d'une infinité de métaphores, de plusieurs circonlocutions et autres façons figurées » (1996 [1637] : 168). De quelque manière, la métaphore s'accompagne généalogiquement de l'usage du pouvoir.

unicité et dans leur multiplicité, voilà ce que *donne l'écriture*. Nous avons dans ces *Hervé* ce que Deleuze et Guattari opposent à la métaphore, la figure kafkaïenne par excellence : la métamorphose.

> La métamorphose est le contraire de la métaphore. Il n'y a plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot. La chose et les autres choses ne sont plus que des intensités parcourues par les sons ou les mots déterritorialisés suivant leur ligne de fuite. (1975 : 40)

Dans cette définition se devine ce que la métamorphose doit à l'écriture – la ligne de fuite –, et ne doit plus à la critique – distinction entre sens propre et sens figuré. Comme l'organisation digestive distribuait le discours en figures du digeste, métamorphosant le sens des mots à leur rencontre, on lit dans *Deuils cannibales et mélancoliques* une redistribution d'états des mots, c'est-à-dire non pas le renversement des mots dans un sens figuré, mais une structure ouverte qui connote, par confrontation. Le discours du spécialiste qui rencontre l'éructation se modifie, se charge; la mort qui rencontre la même figure de l'écrivain martyr de la grande maladie se voit elle aussi chargée d'un sens.

Le roman offre une deuxième réponse à cette recherche de métaphore demandée par Hervé; je reproduis la fin du passage : « la bonne métaphore que le théâtre ne pouvait lui donner et que seule l'écriture lui promettait. L'écriture… et moi ». La narratrice complètera aussitôt, « moi, Catherine » (DCM : 41). Par cette réponse immédiate, le roman refuse la métaphore et le trope de la fiction : la fiction comme *figure prise à la lettre* n'est en fin de compte qu'une convention appelant une attitude particulière face à l'énoncé. Contre la convention, le roman dégaine le pragmatisme de l'autofiction. Évidemment, cette réponse ne peut être prise de façon absolue, elle est elle-même théorique en regard de ce que peut et ne peut pas faire la littérature[9], mais elle constitue un usage du discours littéraire qui se déploie en un discours sur la littérature, s'ajoutant au sort que réserve le texte à la métaphore.

On a bien saisi avec l'extrait de *Deuils cannibales et mélancolique*s ce que la métaphore doit aux spécialistes littéraires et plus particulièrement au savoir des maîtres universitaires. La métaphore leur appartient, ils l'encodent et la décodent. Il faut voir maintenant qu'elle appartient plus généralement à l'esprit de la loi, au savoir qui exclut. Ainsi,

[9] Ce que je veux affirmer par là, c'est bien que cette théorie de la littérature mettant dos à dos pragmatisme et conventionnalisme s'inscrit dans une certaine idéologie de la littérature.

dans *Fleurs de crachat* (2005) de Catherine Mavrikakis, on parle très peu de littérature – là, ni écrivain, ni professeur, ni étudiants. La narratrice est médecin, le texte s'avère lourd de traumatismes familiaux, d'atavismes historiques, qui prennent la forme de fatalité comme de théâtre : « Avec moi, il n'y a jamais de hasard. Que du destin, que du tragique. Du Eschyle, du Shakespeare, du Sophocle, du Racine. [...] Si je baise avec un inconnu à la croisée des chemins, c'est très certainement que ce mec est mon père. » (FC : 109) La littérature s'insère dans l'énonciation de la narratrice sur une base *architextuelle*, écrirait Gérard Genette : sa vie appartient à une tradition, à un ordre du dicible organisé par la littérature, et loin de vouloir la fuir, à l'instar de Sappho-Didon, elle s'y colle. En effet, avec la tragédie vient le « drame noble » – en opposition au « drame bas ou gai » –, rappelle Genette (2004 [1979] : 25-26) en s'appuyant sur Aristote. Dans cette « ironie du destin » se joue la hauteur des émotions, des représentations, et comme Sappho-Didon se désirait dans une fiction chevaleresque plutôt que dans une fiction laflammienne, la narratrice de *Fleurs de crachat* choisit son texte, d'une certaine manière. Le ton même de ce roman s'avère différent des deux précédents de l'auteure : la narratrice s'y fait revancharde, mais moins agonique, moins consciente des systèmes qui l'enserrent et par conséquent moins pressée de les contester. Il y va ainsi de la littérature, qu'elle ignore, dit-elle :

> Hervé me dit qu'il faut que je me mette davantage à la littérature. Que ce serait bien mieux que mes médicaments! Que c'est là qu'il trouve consolation. Mais je ne sais pas lire. Je sais seulement cracher. Je suis comme un dragon. Je vomis des mots de feu. La littérature, c'est une autre histoire. Je ne la connais pas. (FC : 149)

Encore une fois, la bave de l'organique s'oppose à la littérature, l'expression construite à l'expression pure, sans signification. Dans *Fleurs de crachat*, le corps s'oppose aux lois de la culture. Mais l'opposition se fait douce, comme si la littérature ne pouvait plus, dans ce roman si socialement dépourvu de littérature, légiférer quoi que ce soit. Tout suggère qu'on s'en est débarrassé. Le langage, toutefois, même sans littérature, n'est jamais libre; la métaphore, notamment, ne peut vraiment appartenir à son énonciateur :

> La sexualité et l'amour, je confonds tout, j'empoigne tout, je fais feu de tout bois, oh là là! comme c'est intéressant, cette expression : je fais feu de tout bois, je ne dis jamais : fontaine, je ne boirai pas de ton eau... je sais, je sais que vous allez apprécier, les métaphores, c'est fou ce que cela vous passionne, vous, les psys, alors je vous en donne pour mon argent... (FC : 33)

La narratrice en thérapie montre bien qu'elle nourrit la psychanalyste de son langage – je vous en donne pour *mon* argent –, que la métaphore constitue en fait la chasse gardée de cette spécialiste, son moteur de réflexion codée. Plus encore, on ne peut que noter le statut de ces métaphores, simples catachrèses qui se collent à un archétype bien davantage qu'à une authentique inconscience. Pour ainsi dire, la métaphore dépossède doublement la narratrice, à la fois code pour le spécialiste et langage usé de tout le monde. Deleuze et Guattari parleront des « tristes interprétations psychanalytiques » (1975 : 17) qui pèsent sur l'œuvre de Kafka, et plus loin, ils martèleront : « La psychanalyse aujourd'hui, [se] veut maîtresse du signifiant, de la métaphore et du jeu de mots. » (1975 : 50)

La métaphore n'est pas libre, elle est contrainte. Mieux, elle ne se présente que dans sa contrainte : une quête impossible adressée à la narratrice de *Deuils cannibales et mélancoliques* ou encore une règle de discours qui met en bride le langage des étudiants, enfin, un code qui appâte le spécialiste, lui donne sa pertinence pour décoder, mettre au jour « l'inconscience ». On sait, comme l'écrit François Dosse dans son *Histoire du structuralisme*, que l'inconscient « est au centre du paradigme structuraliste » (1991 : 121). Pas seulement en raison d'une recrudescence de la pratique thérapeutique ou des succès théoriques de Jacques Lacan, mais de façon plus fondamentale l'inconscient est redistribué dans « l'anthropologie que prône Lévi-Strauss ou dans le distinguo établi entre langue et parole par Saussure » (121). L'inconscient, encore une fois, permet de faire agir la domination. Qu'il existe quelque chose comme l'inconscient du langage, des us et coutumes, des structures donne au critique et théoricien, au spécialiste, la place de choix. Il doit dompter et révéler cet inconscient. Et cela commence par la métaphore : de l'association libre, tirer des règles, insuffler la loi, exhumer un désir, un fantasme, une pulsion. Voilà ce que j'entendais montrer avec les textes de Mavrikakis : le plus petit dénominateur de cette loi, qui prend place dans l'organisation du langage elle-même, s'inscrit dans un discours sur la littérature plus vaste, fait de représentations de professeurs et de psychanalystes, de joutes institutionnelles autrement plus visibles. La même loi apparaît, à deux niveaux distincts. Avant d'observer strictement la distribution actantielle des représentants des études littéraires, deux autres exemples permettront d'asseoir le principe de la loi que je travaille à conceptualiser.

Chez Nelly Arcan, on rencontre une domination du corps. Le client l'achète, mais le théoricien de la littérature et le psychanalyste font pire, ils dominent le langage naturel de la narratrice, rendent le corps indifférent – « ils ne pensent pas à moi car je suis trop lourde de ma chair » (PU : 46) – pour atteindre un code plus élevé, qui exclut le *son* d'une certaine manière, toujours à la recherche de la métaphore et de la *signification*. La narratrice ne peut qu'ironiser devant cette lecture qui tente de la déchiffrer, avec ses règles et ses lois qui la réduisent :

> Alors je parle de tout et de rien car la règle veut que j'associe librement ce qui me vient à l'esprit, et qu'est-ce qu'associer librement, je ne le sais pas, personne ne le sait, car dans ce genre de traitement personne ne sait rien sur rien, c'est prévu ainsi, il faut suivre une formation de plusieurs années pour arriver à ne plus rien savoir, alors je décide de tout, c'est moi qui parle et interprète, je choisis le diagnostic et le remède [...], comment peut-on reconnaître un mal qu'on s'efforce de ne pas nommer, et on me dira que c'est mieux ainsi, qu'il faut apprendre à vivre dans l'indétermination de ce qu'on est, et le verdict est peut-être réservé pour la fin, le coup de gong de la fin de la cure, et ensuite mon psychanalyste pourra s'applaudir d'avoir gardé le silence pendant si longtemps sur ce qu'il savait depuis le début, et puis d'ailleurs que sait-il au juste[?] (PU : 99-100)

De « la règle » au « verdict », nous avons l'esprit de la loi qui structure l'énonciation de la narratrice. Je rappelle que l'énonciation thérapeutique se fond dès l'amorce du récit dans l'énonciation littéraire, l'une pallie l'autre. Ainsi, j'ai noté au dernier chapitre les « associations libres » qui constituent des marques de mimésis formelle : en adoptant l'association libre dans l'écriture, la narratrice reproduit l'énonciation devant le psychanalyste. Or, c'est la règle de ce langage qu'elle remet en doute dans cet extrait, pour deux raisons oxymoriques qui intéressent mon propos. La première est liée à l'enjeu du savoir : les associations libres participent d'un savoir disciplinaire – « il faut suivre une formation de plusieurs années... » – avec pour finalité le non-savoir. Cet apprentissage d'un non-savoir se partage également avec le spécialiste, qui sait tout dans la cure, mais tait tout, s'en félicitant même. De là, la question qui termine l'extrait : *que sait-il au juste*? La nuance que propose ce passage de *Putain* se trouve dans le paradoxe qu'organise l'oxymore : on ne peut apprendre à ne pas savoir, et par conséquent, le non-savoir du spécialiste devient pure idéologie, pure position de domination. Il est moins érigé sur la maîtrise d'un code que sur la position dans le discours qu'il s'arroge. Ce phénomène s'observe également dans le statut de l'énonciation spécialisée. Avancer par « associations libres » participerait de la cure, mais telle que présentée par la narratrice – « la *règle* veut que j'associe *librement* » – cette technique semble être une liberté surveillée par une règle en

contre-jour que l'*analysante* tente de deviner, à laquelle elle tente – comme à une poétique – de se conformer. Tout se passe comme si la liberté était régie par un dicible théorique et technique. Comme si la liberté étonnante des condensations et images devait absolument trouver sa source dans un déjà-là, dans un déterminé vécu comme indétermination. Ce constat se précise dans un autre extrait :

> [Le psychanalyste] est payé pour tenir bon, il ne faut pas l'oublier, tenir bon son rôle de psychanalyste qui a confiance en ses méthodes, car que resterait-il de la cure s'il baissait les bras devant mes silences et la monotonie de mon discours, je n'en sais rien, nous serions deux à les avoir baissés [...] et on boirait à la faillite de ses techniques et à la victoire de l'inconscient, et puis je n'y crois pas à ce réservoir de pulsions qui doit bien finir par céder sous la pression de l'expertise et dévoiler la morbidité de ses mécanismes, voilà pourquoi il serait vain de vouloir en repérer les traces entre deux mots ou deux rêves ou tout autre chose qu'on décrit longuement dans ces bouquins qu'il serait tout aussi vain de lire[.] (PU : 144)

La résistance de la narratrice se fait alors plus visible : « la victoire de l'inconscient » s'inscrit clairement contre les « techniques », contre la méthode (savante, scientifique, etc.), contre l'interprétation (entre deux mots, dans les rêves) et contre les bouquins. En regard de l'extrait précédent, ce que celui-ci précise, c'est bien que le « non-savoir » psychanalytique est construit, organisé, méthodique; il s'agit d'une science qui enserre le langage, mais plus encore, une science qui s'impose, dépossède le sujet de son inconscient. De même, entre les bouquins et l'énonciation se joue tout ce qui oppose la littérature et le savoir à l'écriture, sans technique et sans méthode.

Comme chez Mavrikakis, la loi des maîtres apparaît de façon explicite chez Nelly Arcan. L'intérêt tient dans la forme prise par la loi : arbitraire hiérarchique (c'est la position qui donne le pouvoir de coercition), savoir structurant (la loi structure par la force des choses l'écriture, elle lui soustrait toute velléité de liberté véritable), condition d'énonciation légitime (ne pas respecter la loi exclut de la scène d'énonciation, qui est toujours, au fil d'arrivée, la littérature). L'enjeu devant la loi et ses multiples contraintes consiste à disposer de la parole. Qu'il s'agisse, dans les fictions, de vivre son destin, de respecter son inconscient, de s'exprimer hors du sens du spécialiste, ces formes reviennent toujours à prendre la parole *contre* la littérature. Mavrikakis, on l'a vu, anime ses œuvres de désirs révolutionnaires, de contestation d'un pouvoir établi. Arcan, tout autrement, fait de la sape de la loi une condition d'expression : la loi est à la fois ce qui lui donne la parole (par les associations libres) et ce qui l'y soustrait

(la technique détourne l'expression). La métaphore, dans ces deux œuvres, agit comme arme du dominant sur des dominés, d'une certaine manière. Un dernier exemple nuancera cette affirmation.

Chez Patrick Nicol, on a vu que le lettré défend son autarcie, ou du moins, il fait de son autarcie « théorique » la condition de sa parole. L'enseignant de littérature de *La blonde de Patrick Nicol*, à l'instar de l'écrivain, vit cette fictionnalité de la littérature à la fois comme condition et comme contrainte – comme si, analysais-je, se lisait une lassitude devant la nature essentielle de la littérature. Dans une scène inaugurale de *La nageuse au milieu du lac* (2015), on rencontre une nouvelle fois un enseignant de littérature devant une classe d'étudiants. Le passage témoigne de la gymnastique de l'enseignant pour rendre accessible sa lecture de *Poussière sur la ville* d'André Langevin – il émaille le tout d'anecdotes personnelles, de contexte sociohistorique, mâtine sa présentation de langage populaire. Évidemment, il en vient à analyser les liens entre les personnages du roman, le docteur Dubois, raffiné, et sa femme Madeleine, d'origine modeste et bercée de culture populaire :

> J'énumère les termes de cette autre métaphore, guerrière et marchande, celle-là, qui organise le langage de l'amour dans *Poussière sur la ville* comme dans tous les romans de cette époque : les hommes « prennent » les femmes, ils les « possèdent »; celles-ci « cèdent », « se donnent », « s'abandonnent ». La classe gronde. Ils sont sur le point de décréter que l'auteur est un macho et que ce livre est con… Ne vous fâchez pas. Le docteur est né avec ces mots-là dans la bouche. Si vous aviez lu, un peu, vous seriez immunisés. Vous sauriez que nous sommes devant le lexique de base, le seul répertoire qui, dans les années cinquante, était disponible. (NML : 14-15)

Dans un but philologique, le narrateur défend les métaphores du docteur Dubois et, par-delà, d'André Langevin : voilà le langage d'une époque, le seul disponible. Mais dans cette glose pédagogique, se lit la domination au cœur du roman de Langevin que la narration tente de relativiser, en vain. L'enseignant convient, devant l'agacement de la classe, que « ces mots en effet donnent la nausée » (NML : 15). La domination passe alors de la métaphore à la culture, alors que l'enseignant, rendant compte des principes de *Poussière sur la ville*, juge Madeleine : « Madeleine se perd dans un monde inaccessible à son mari, et, soyons honnêtes, un univers de pacotille, de rêveries faciles, qui n'offre de bonheur qu'aux incultes. » (NML : 15) Suivant la réaction face aux métaphores, les mots connotés – et chargés d'arbitraire – comme

« pacotille » et « inculte » ne peuvent que faire réagir les étudiants. Ils traitent le docteur Dubois de *snob*, l'enseignant précise que « c'est un homme de goût » : « Il était tout à fait normal pour ce personnage, pour l'auteur de ce roman et pour les lecteurs de mépriser la culture populaire. [...] Le docteur est un homme de culture et il ne comprend pas ce penchant de sa femme pour les plaisirs vulgaires. » (NML : 15) La classe est sur le point de renoncer à saisir ce monde moderne où les cultures sont hiérarchisées, aussi l'enseignant les ramène-t-il à leur propre condition :

> Dubois reproche à sa femme d'être comme vous. *Mutadis mutandis* (je reviendrai pour l'expression), il lui reproche exactement ce qu'on vous reproche en ce moment [dans les journaux] : elle ne connaît que le divertissement, elle est hédoniste, superficielle... (NML : 16)

L'enseignant se veut pédagogue, et s'il précise « moi, j'aime le docteur Dubois », supposant par là qu'il fait sien le reproche d'inculture adressé à la jeunesse, il reste pourtant lié par empathie à cette classe qui se casse la tête pour saisir un texte d'un autre temps. La domination de la culture, le mépris qu'elle réserve rituellement à l'inculture, n'agit pas vraiment dans ce passage. En ce sens, survient ce qui constitue le cœur de l'extrait, alors que le narrateur livre l'originalité, selon lui, de *Poussière sur la ville*, proposition aisément rabattable sur la position qu'occupe l'enseignant devant ses étudiants :

> Madeleine est un être de nature, le docteur est un être de culture. Ils ne se comprennent pas. Mais ce qui est étrange, ce qui me semble un peu nouveau, et moderne, dans ce roman, c'est que l'être naïf n'aspire pas à la culture (il n'est pas Madame Bovary), et que le personnage cultivé n'essaie pas de former l'autre (il n'est pas Pygmalion). L'homme instruit regarde la femme ignorante avec un certain respect, voire avec envie. (NML : 17)

Le renversement qu'observe l'enseignant révèle sa position – et partant, la position de la littérature – vis-à-vis des incultes de la classe. Il ne tente que modestement de les instruire, de les cultiver, mais la tâche adopte la forme d'une conversation, sans autorité ni savoir privilégié, la voix des étudiants entre à parts égales dans le procès en place. Ils contestent la situation que l'enseignant tient docilement pour acquise – baigné d'idéologie du temps et de littérature : « Si vous aviez lu, un peu, vous seriez immunisés », disait-il. Se lit également dans cette phrase « l'envie » de l'enseignant, car l'immunisation rend également aveugle aux lois que l'on suit, à leur arbitraire et à leur mépris.

La lassitude de l'enseignant dans *La blonde de Patrick Nicol*, qui parlait de la littérature comme d'*une vieille personne qui ne sait plus parler que d'elle-même*, trouve dans *Poussière sur la ville* une manière de se dénouer : il y a une envie devant la nature, l'inculture, la naïveté qui ignore, la vie véritable de ces gens que les codes et les lois de la culture n'enchaînent pas. En ce sens, l'enseignant construit sa leçon dans la vie de cette classe, servant des anecdotes – « Ça marche à tous les coups. Parlez-leur d'eux, parlez de leur grand-mère et ils se penchent vers l'avant » (NML : 10) – ou louvoyant entre les nécessités organiques des étudiants : « L'enseignement tient à la fois du théâtre et de la biologie. Il faut faire concorder l'effet de la caféine, l'ingestion des bagels et les fluctuations de la capacité d'attention des étudiants pour atteindre le premier paroxysme du cours dix minutes avant la pause. » (NML : 17) Mais cette vie qu'il tente d'insuffler à la culture n'est nulle part plus apparente que dans cette citation de Vadeboncœur que cherche l'enseignant dans son recueil : « J'aurais dû noter la page, mentionne-t-il, mais l'aspect improvisé me sert un peu : les étudiants sont convaincus que ce lien vient tout juste de s'établir dans mon esprit. Ils sont contents de croire qu'en ce moment, *je vis quelque chose*. » (NML : 18)

Ce qu'on peut concevoir d'« un peu nouveau » dans ce passage de *La nageuse au milieu du lac* c'est bien « l'envie » du lettré pour le non-lettré, ainsi on perçoit la loi que le lettré est seul à devoir respecter. Ce phénomène n'apparaît qu'un peu nouveau, car on sait qu'il participe de tout un lieu commun sur la postmodernité et le refus des hiérarchies culturelles qui en constituerait le fond; c'est ce qu'entendait Fredric Jameson en constatant la fin de l'opposition entre nature et culture, concevant la culture comme seconde nature. Dans un texte paru dans sa chronique de *L'inconvénient*, Patrick Nicol raconte l'apparition rendue nécessaire par la « droite culturelle » de cours de français obligatoires dans les cégeps : « Il fallait culturer les jeunes au plus sacrant, sinon ce serait le vide, l'absence de référents, le désœuvrement postmoderne et l'animalité ressurgie. » (2016 : 57) Contre la postmodernité galopante, apparaît un « énorme besoin de professeurs. Une conscription fut levée; tout ce qui savait accorder un participe passé fut enrôlé » (57). Avec son cynisme caractéristique, Nicol trace le portrait des enseignants aussi dénués de culture que leurs élèves, apprenant de façon superficielle les leçons pour instruire. Parmi ceux-ci, visant à pallier leur « imposture », leur « immaturité », leur incapacité à entretenir « une relation simple avec la littérature » :

> Nous nous sommes cramponnés à ses signes les plus visibles, écrit Nicol. L'histoire et la figure de style ont été les deux mamelles entre lesquelles nous nous sommes réfugiés. Rien de plus clair qu'une date, rien de plus valorisant qu'une belle grosse métaphore. Certains d'entre nous sont devenus de véritables obsédés, des prosélytes, des névrosés du chiasme et du parallélisme, du parallélisme et du chiasme. Certains d'entre nous sont devenus de véritables spécialistes de l'anaphore, de l'allégorie, de l'assonance et de l'allitération. Tout était bon pour éviter les tremblements du sens et la véritable discussion[10]. (2016 : 58)

Le cynisme ici consiste simplement à révéler la supercherie, à renverser cette idée saugrenue d'une « haute culture » maîtrisée, intégrée, vécue, pour n'en montrer que les ficelles et les instruments de domination. L'usage qu'on déploie de la métaphore ne permet pas d'échapper aux rôles et définitions de la postmodernité : on donne à voir la littérature comme savoir spécialisé, encodage pour initiés dont les élèves, rétifs, ne reconnaissent pas la pertinence. Aussi la conclusion de Nicol permet déjà d'annoncer le prochain chapitre, car si nous devinons le poids de la loi qui régit l'énonciation de la littérature, cela mène à une refondation de la littérature sur ses propres acquis :

> Personne autant que nous, écrit Nicol, n'a découragé autant de gens de la littérature; personne autant que nous n'a consacré à tel point la séparation entre le savoir et le savoir scolaire. Parce qu'avec nous, ça devenait évident : l'école ne s'occupe que de choses mortes et abandonne l'apprenti dans son combat avec le concret. L'école a peur des livres, elle en fait des viandes froides; l'école n'aime pas les livres, elle en fait des instruments de torture et des prétextes à l'humiliation. [...] Nous [les enseignants de littérature] nous saluons comme des participants d'un immense malentendu, les engagés d'une impossible et noble mission, les détenteurs d'un trésor que nous ne pouvons partager qu'entre nous, les innocents coupables d'un immense gâchis. (2016 : 59)

Cette rare conscience de l'instrument de torture du savoir lettré – savoir *scolaire* et donc *pouvoir* institutionnel – laisse place à une égale conscience, celle d'une *noblesse* de la mission culturelle, d'un *trésor*, certes marqué par l'indifférence du plus grand nombre, trésor quand même, à partager en caste. En classe sociale.

Je voulais montrer avec Nicol comment la métaphore comme principe du savoir lettré pouvait être autre chose que la loi qui s'impose à la parole; Nicol la présente comme loi *et condition* de la littérature, et par conséquent, elle est instrument de torture et vaccin contre un

[10] Air du temps, sans doute, car Tzvetan Todorov écrivait la même chose dans sa *Littérature en péril* : le tout à la « forme » et aux « tropes » tue le sens de la littérature et sa vie dans les classes.

certain mésusage du texte littéraire. Dans tous les cas, cette condition pour parler de la littérature la soustrait au « tremblement de sens », à l'incertitude, à une relation franche avec le livre; elle le tue pour le transformer en objet – revient le topos de la critique comme autopsie[11]. *La nageuse au milieu du lac*, au contraire, montre la métaphore détournée dans la vie de la classe, échappée dans la discussion qui traduit un rapport véritable au texte d'André Langevin. Cette sorte de dialectique doit rester à l'esprit, car elle permet d'éviter d'imaginer le maître dominant simplement l'élève, comme les œuvres que j'analyserai à l'instant peuvent amener à l'envisager.

5.1.3. Ce que Kafka veut dire.

Soudain le minotaure de Marie-Hélène Poitras raconte la chasse d'un violeur, à la recherche d'une victime, et l'agression de cette victime – la jeune fille est alors étudiante en littérature. *L'impudeur* d'Alain Roy raconte le devenir écrivain d'une belle étudiante en littérature et les réserves dédaigneuses que lui oppose son amant, chargé de cours. Dans *Scrapbook* (2004) de Nadine Bismuth, le professeur de création, Bernard Samson, multiplie les conquêtes étudiantes, auxquelles il prodigue en retour bons résultats et publications assurées. Dans ce roman satirique, le monde de la création à l'université *couche* avec le monde de l'édition, tout comme la création entreprend une lutte à mort contre la théorie[12]. Dans *La brèche* de Marie-Sissi Labrèche, Tchéky, amant et directeur de maîtrise de la narratrice, est professeur d'Université et spécialiste de Kafka (LB : 12-13). Ce double statut se charge de domination : « Mon prof de littérature était couché sur moi et il m'écrasait de tout son poids, et il en a du poids [...] et moi, j'osais à peine respirer. » (LB : 11) Dans *Tarquimpol* (2006) de Serge Lamothe, le narrataire (le roman est raconté à la deuxième personne du singulier), candidat au

---

[11] Entre autres exemples, Jean-Charles Falardeau, sceptique devant le mouvement structuraliste, notait en 1974 : « Un terrorisme [...] pernicieux se manifeste aujourd'hui, d'abord par la surabondance même des écoles qui ambitionnent d'analyser le donné littéraire, par l'acharnement surtout avec lequel certaines de ces écoles prétendent éliminer des œuvres toute signification pour ne retenir que leur littérarité. [...] Le roman est mort ou va mourir. Seuls demeurent des textes à disséquer. » (1974 : 15)

[12] Bernard Samson, ainsi, professeur de création à McGill, s'attire la haine d'une collègue, spécialiste des théories féministes et déconstructionnistes : « Mme Dubois considérait comme injuste que les étudiants du profil création puissent décrocher le même diplôme que ceux du profil critique. À ses yeux, il n'y avait aucune équivalence entre écrire "de la fiction à sa fantaisie" et maîtriser un corpus théorique. » (Bismuth, 2004 : 20) D'ailleurs, cette spécialiste obtiendra la « retraite anticipée » du professeur de création lorsqu'il se mettra pour une énième fois en conflit d'intérêt, omettant de se retirer des examinateurs du mémoire d'une jeune et fraîche amoureuse (2004 : 293-294).

doctorat, cherche à saisir la littérature à travers la figure de Franz Kafka; sa recherche de la vie, de l'expérience, chez Kafka se frotte cependant à l'érudition de son directeur, lequel assène « sa science en prenant des poses » (TA : 52). Dans *PsychoZe* (2016) de Marie-Christine Arbour, la protagoniste entreprend un mémoire sur *S/Z* de Roland Barthes et sur les limites de l'interprétation; au passage, elle devient schizophrène puis se joint à un groupe d'illuminés friand d'un contre-pouvoir divin. Au cœur de leur psychose collective survient un meurtre qui exacerbe leur fragilité psychologique. À la fin, on apprend que la meurtrière est Kathy Samson, sérieuse théoricienne poststructuraliste, directrice de mémoire de la protagoniste, tâchant par ce meurtre de préserver sa relation amoureuse avec une autre étudiante.

Franz Kafka hante tous ces extraits, par ce qu'il organise *in absentia* ou par ce qu'il véhicule *in praesentia.* Il paraît facile de noter que « l'agression », la « domination », « l'usurpation » traversent ces différentes œuvres. Le statut victimaire de l'étudiant, et le plus souvent de l'étudiante, ressort évidemment de ces résumés – victime de quoi? Comme Joseph K., on peut dire, d'une façon générale, qu'elles sont victimes de la loi qui a pour unique fonction de les rendre victimes. En fait, pour que cette *simple* situation de domination institutionnelle prenne la forme, dans sa représentation, d'une sorte d'agression, il faut que le savoir et la vie soient liés, que le premier infléchisse l'autre. Il va de soi que le savoir *s'impose*, mais qu'il érode la vie et sa liberté, qu'il s'oppose à toute expérience, voilà qui paraît moins acceptable dans les œuvres.

Deux homologies sautent aux yeux, devant ces cas. La première relie le statut d'étudiant – statut de naïveté en regard de celui qui maîtrise le savoir – au statut de l'écriture en tant qu'énonciation à l'extérieur de la littérature. La deuxième homologie nous amène à percevoir la victime davantage du côté de l'édition et de la publication que du côté de l'Université, comme institution stricte et autorégulée. Je veux déjà dissiper ce qui semblera contradictoire entre ces homologies : on imagine mal *l'écriture comme liberté* avancer avec le libre-marché de l'édition, car si l'écriture s'oppose à la littérature, l'édition constitue une institution de cette littérature. En vérité, on remarque dans ces fictions le souhait commun de publier, de *devenir écrivain*; ce devenir permet de coupler l'étudiant à l'écriture, les inscrivant dans la même volonté d'atteindre un statut nouveau. Ce désir s'oppose toutefois, toujours, au théorique, aux freins critiques. Pour détourner la formule célèbre de Roland Barthes : la loi c'est ce qui enseigne.

Je ne compte pas, dans les pages qui viennent, analyser toutes les œuvres que je viens de mentionner, et si je les ai déjà présentées en groupe, c'est que le groupe, avec ses répétitions, ses topoï, m'intéresse davantage que les œuvres elles-mêmes – certaines d'un intérêt limité. J'ai jusqu'ici répété que le spectre de Franz Kafka permet de saisir une opposition entre la critique, la théorie, la loi, et l'écriture, l'expérience, la ligne de fuite. Je vais tenter maintenant de montrer que l'actualisation de ce motif en littérature québécoise contemporaine prend la forme d'une lutte institutionnelle franche, mise en scène, entre la critique et la création, puis entre l'édition et l'université. C'est, postulé-je, ce que Kafka veut dire aujourd'hui.

*

Au dernier chapitre, la théorie constituait le refuge de la littérature; j'entendais par là, dans son opposition au pragmatisme autofictif, que la théorie comme conception essentielle servait à protéger la littérature de la réalité. L'opposition se lit d'une autre manière dès lors qu'on l'approche avec les outils institutionnels. L'institution trie, il s'agit de sa fonction première : elle exclut et inclut des auteurs, des langages, du dicible dans la littérature. Le constat relève de l'évidence aujourd'hui, alors que la théorie du champ littéraire a tracé un sillon profond dans la conception générale de la littérature. Ce geste de tri reste toutefois d'une grande violence symbolique. Il consiste d'abord, suivant la théorie de l'autonomisation du champ littéraire, à s'affranchir de ce que Barthes nommait « l'universel bourgeois », créant ce que Pierre Bourdieu nomme de son côté un « monde économique à l'envers » : « Reconnaître aucun autre maître que leur art a pour effet de faire disparaître le marché. [Les artistes] ne peuvent en effet triompher du "bourgeois" dans la lutte pour la maîtrise du sens et de la fonction de l'activité artistique sans l'annuler du même coup comme client potentiel. » (1998 [1992] : 139) Ce premier tri constitue l'acte de résistance de la littérature aux contraintes politiques, religieuses, morales et économiques de son époque, pour s'édifier en autonomie, en « sacerdoce » indépendant des réalités de la terre. Tout cela s'avère bien connu[13]. Cette

[13] Mais non moins chargé d'actualité littéraire. Pensons à deux textes qui s'édifient sur le « problème » de cette définition : *L'Adieu à la littérature* (2005) de William Marx qui, écrivant aujourd'hui « sous le régime d'une littérature dévalorisée et marginalisée », tente toutefois d'expliquer et de saisir ce que put être, en ces temps de Sacre de l'écrivain, « une société qui avait foi dans les arts du langage et élevait les écrivains au rang de grands prêtres. Ce monde-là est révolu » (38). Sa description de l'autonomie comme sacerdoce détaché, pour reprendre le vocabulaire clérical, des choses d'ici-bas, se trouve alors problématisée par le statut de la littérature contemporaine ; comment fêter une telle littérature libre de toute contrainte et de toute utilité, néanmoins glorifiée et puissante, alors que cet état, précisément mène la littérature à sa marginalité et à sa dévalorisation ? Sur un ton différent, Antoine Compagnon, dans sa

indépendance se paye d'une sorte de mépris pour les masses, mépris homologue à celui que les artistes entretenaient vis-à-vis des bourgeois; les masses comme ensemble informe standardisé par leur consommation s'avèrent aliénées par la production culturelle qu'un système leur impose – on reconnaît là l'argument initial du *Kulturindustrie* d'Adorno et Horkheimer :

> De nos jours, la rationalité technique est la rationalité de la domination même. Elle est le caractère coercitif de la société aliénée; les autos, les bombes et les films assurent la cohésion du système jusqu'à ce que leur fonction nivellatrice se répercute sur l'injustice même qu'elle a favorisée. Pour le moment, la technologie de l'industrie culturelle n'a abouti qu'à la standardisation et à la production en série, sacrifiant tout ce qui faisait la différence entre la logique de l'œuvre et celle du système social[14]. (2012 [1947] : 10)

Cette situation générale du « champ littéraire » antagonise donc la littérature comme « marché symbolique » et une production qui participerait, elle, au marché-en tant-que-tel. J'y reviendrai, mais je voulais déjà en expliciter la structure, car elle se redistribue dans ce qui oppose la création à la théorie, laquelle prend d'ailleurs aussi bien la forme d'une « poétique » que d'une « sociologie ». En effet, il suffit de rappeler la position clairement hiérarchique du narrateur des *Lames de pierre*, du chargé de cours de *L'impudeur*, des professeurs de *Putain* et de *Folle*, etc., en regard de l'écrivain et de l'écriture en général pour bien percevoir que « la maîtrise du sens et de la fonction artistique » revient au théoricien et au critique, peu ou prou à l'écrivain dont l'énonciation dominée sera le plus souvent rejetée comme un babil naïf. L'opposition entre l'écriture et la théorie serait donc une forme avancée de l'opposition sévissant entre le marché et le marché symbolique?

Prenons un exemple qui contient les deux formes oppositionnelles : dans *Une estafette chez Artaud*, en effet, l'écrivain Nicolas Tremblay, pour vivre la pureté de son art, se tait, c'est-à-dire qu'il refuse que ses écrits fassent l'objet d'une publication – cela engage, on l'a vu, des

---

leçon inaugurale au Collège de France, écrivait à propos de l'idéologie au cœur du Nouveau Roman : « On ambitionnait l'impouvoir parce que la toute-puissance de la littérature restait dans le fond indubitable, et l'absence [...] devenait la forme suprême de la souveraineté. » (2013 : 59) Cette toute-puissante flirte encore une fois avec le sacerdoce, montrant du doigt la même situation que Marx : la situation de la littérature aujourd'hui est liée à la situation d'une foi envers les choses culturelles.

[14] On sait par ailleurs qu'Adorno et Horkheimer voient dans la naissance d'une culture de masse, de cette « standardisation », une remise en cause de l'autonomie de l'art — ce qu'ils rapprochent d'une véritable prise en charge stylistique. La standardisation achève, dans le capitalisme avancé, de fondre l'art – tout art – dans le marché, bien que de façon paradoxale : « La culture est une marchandise paradoxale. Elle est si totalement soumise à la loi de l'échange qu'elle n'est même plus échangée ; elle se fond si aveuglément dans la consommation qu'elle n'est plus consommable. » (2012 : 93)

problèmes de l'ordre de la vraisemblance pragmatique. Ce « bartleby » structure son silence sur le rejet d'abord du monde de l'édition. La présentation de « l'anti-écrivain » Nicolas Tremblay s'ouvre sur la fraude dont il se plaint à la revue *ZYX* : il a découvert que l'un de ses textes avait été publié dans la revue sans son consentement et, qui plus est, ce texte s'avère coiffé du nom de son frère jumeau, Justin. Devant l'indifférence de l'éditeur de la revue, Nicolas Tremblay lance une malédiction qui propulsera le milieu de l'édition dans la mort et la faillite. Cette situation dote l'écrivain pur Nicolas Tremblay d'un véritable pouvoir, sa condamnation des « marchands du temple » est performative. La « toute-puissance » de l'artiste véritable organise dans le roman un certain discours sur la littérature, qui fait du rejet du marché au nom d'une symbolique transcendante le geste de résistance nécessaire de la littérature. Ce rejet s'accompagne d'un discours idéologique marqué :

> Ses nombreux écrits, restés [...] inédits jusqu'à la fin de ses jours, prouvent néanmoins ses prétentions littéraires. [...] L'estafette ne souhaitait pas l'ultime consécration, devenue usuelle à son époque : c'est-à-dire voir son nom sur une couverture. Il s'échinait au contraire à effacer ses traces, à disparaître, à rester le seul dépositaire de sa parole qu'il préservait jalousement. [...] Car on publiait, de son vivant, trop de livres, la plupart médiocres, qui venaient alimenter une production industrielle gloutonne. (EA : 83)

L'écrivain assimile la publication au *commun*, au *médiocre*, à la *masse*, et par opposition se définit – et définit la littérature – par sa *distinction*, sa *hauteur*, son caractère *unique*. Production restreinte et production de masse s'expriment ici dans leur opposition conventionnelle. J'ajoute que ces traits se retrouvent également dans le discours mettant dos à dos la culture et la nature.

Cette position en regard du monde de l'édition se double d'une mise à distance du monde de la théorie. *Une estafette chez Artaud* raconte comment Nicolas Tremblay s'est arraché à son milieu familial de Kénogami pour entreprendre la rédaction d'une thèse de doctorat en études littéraires sur Antonin Artaud à l'Université populaire de Montréal. Cette thèse, comme tous les écrits de Nicolas, aurait disparu[15]. Une telle disparition pose évidemment la question de la nature du texte que nous lisons; la thèse disparue fait bien résonner le ton général d'*Une estafette chez Artaud*, entre la narration et la dissertation, sorte d'enquête littéraire sur un projet radical, qui allie Héliogabale, Artaud et Nicolas Tremblay. Le texte universitaire sourd, dans sa forme même, des mailles du roman. Ainsi, on pourrait lire dans le

[15] « Il n'y a aucune publication qui donne à notre personnage une existence littéraire, hormis une obscure thèse de doctorat, aujourd'hui disparue. » (EA : 56) Disparition aux accents kafkaïens, encore une fois.

projet de Nicolas une simple actualisation du rejet canonique de l'art bourgeois puis de la production de masse, au nom d'une production restreinte prenant appui sur le temple universitaire, lieu autorégulé protégeant les lettres des réalités d'ici-bas. Le roman s'y refuse :

> Chez l'estafette, il y avait un dégoût profond pour la culture de masse et les diktats qu'elle impose, afin que les mêmes choses soient reproduites pour nourrir éternellement le monde capitaliste de la consommation. En cela Nicolas ne se distinguait pas de la plupart de ses confrères, écrivains, intellectuels ou artistes, qui abominaient, eux aussi, les œuvres ayant remporté un succès populaire et leurs imbuvables imitations. *Cependant*, au contraire d'eux, il ne le faisait pas par snobisme ou par jalousie, car il abhorrait tout autant les universitaires [...] et leurs productions hermétiques que les cénacles d'auteurs embourgeoisés et subventionnés par l'État parmi lesquels on retrouvait encore des professeurs mais surtout « des lèche-culs, des *happy few*, des financiers et leur progéniture, tous des larves habituées à l'oisiveté et à la décadence ». Dans ces cercles privés ou augustes aréopages, qui méprisaient la classe ouvrière, on développait un savoir-faire complexe et élitiste, alimenté par des théories nébuleuses. L'accès à leurs œuvres restait ainsi fermé à ceux qui ne connaissaient pas le discours qui les légitimait. (EA : 147-148. Je souligne.)

Ce passage reproduit la forme de l'autonomie de l'artiste telle que pensée par Bourdieu[16]; nous avons un rejet sérieux de la vulgate universitaire lié au rejet premier de la production de masse; tous deux s'avèrent rapprochés sur une base essentielle, celle de la *reproduction*. Les « imbuvables imitations » de la culture de masse, en effet, résonnent avec tout le vocabulaire qu'utilise Nicolas dans l'extrait : lèche-culs, progéniture, larves, mais aussi le professeur qui inculque, la décadence qui poursuit un projet de déréliction, etc. Production de masse, marché de l'édition et ordre de discours universitaire se trouvent mêmement dénoncés dans *Une estafette chez Artaud*, avec un évident crescendo; nulle part on ne constate plus de violence qu'à l'égard des universitaires, ce qui s'explique peut-être par leur propre violence symbolique, leur propre pouvoir institutionnel :

> Par surcroît, leurs institutions étaient si puissantes qu'elles occupaient toutes les sphères de l'art et de la culture [...]. Dans cette chasse gardée aux multiples intérêts, la dissidence n'était pas la bienvenue. On la tuait dans l'œuf. On la condamnait sans appel, le plus souvent en dénigrant son message, qu'on qualifiait tout bonnement de naïf ou d'inculte. Il valait mieux pour un artiste emboîter le

[16] L'artiste autonome est, écrit Bourdieu, cette « catégorie socialement distincte d'artistes ou d'intellectuels professionnels, de plus en plus enclins à ne connaître d'autres règles que celles de la tradition proprement intellectuelle ou artistique qu'ils ont reçue de leurs prédécesseurs et qui leur ont fourni un point de départ, ou un point de rupture, et de plus en plus en mesure de libérer leur production et leurs produits de toute servitude externe » (1971 : 51).

> pas, pour les bienfaits de sa renommée, s'il espérait briller un jour dans les musées ou remporter des prix, voir son œuvre canonisée. C'était une consolation pour un auteur dont l'œuvre n'avait pas le bonheur de faire s'ouvrir les tiroirs-caisses. (EA : 148)

Le mépris de la « classe ouvrière », mépris de la nature, constitue l'arme de choix de l'universitaire dans le roman de Nicolas Tremblay. Ce mépris peut se contenter de rejeter dans la masse naïve et inculte toute production ne satisfaisant pas à sa loi. Devant cette idéologie explicite, il paraît difficile de conclure autre chose que ce que le texte affirme. Entre les ouvriers, rattachés au Kénogami de la jeunesse, et les aristocrates, rattachés au Montréal universitaire, entre la reproduction sérielle et la reproduction institutionnelle, entre la *production industrielle gloutonne* et un *savoir-faire élitiste alimenté par des théories nébuleuses*, aucune voie de sortie n'existe. Nicolas Tremblay se terre alors dans le silence.

Blanchot écrit dans *L'Entretien infini* une formule fameuse selon laquelle « écrire est la violence la plus grande, car elle transgresse la Loi, toute la loi et sa propre loi » (1969 : VIII). Dans *Une estafette chez Artaud*, le constat est inversé, les lois constituent la violence la plus grande, car elles déterminent l'écriture – ce qui peut être écrit, sous peine d'être tué dans l'œuf. Ces lois sont dénoncées dans le roman. Cependant, on l'a vu, le discours sur la littérature du roman est volontiers contredit par le discours littéraire en ce que le livre existe contre le silence qu'il privilégie et, qui plus est, le livre existe dans une forme confusément universitaire, assurément hermétique, comme prisonnière des diktats de la chasse-gardée académique. On peut s'opposer aux institutions – d'ailleurs, le geste s'avère lui-même encouragé par les vulgates modernes[17] –, mais on ne peut échapper à la loi, peut-être serait-ce la conclusion qu'on pourrait tirer de l'expérience d'*Une estafette chez Artaud* et de sa contradiction fondatrice. Contre le marché et l'Université, le roman peut fourbir toutes les armes; contre les nécessités du langage recevable, l'écriture ne peut rien. Cette contradiction structurelle se retrouve de différentes manières dans ce qui veut prendre parti pour la nature contre la culture dans un langage de culture. Elle signifie l'impossible fuite d'une dualité, l'impossible troisième voie. Chez Nicol, chez Mavrikakis, chez Dupont, on voudrait fuir la littérature dans la littérature, on

[17] Ainsi se lit la belle phrase de Jacques Dubois : « En somme, ainsi décrite, la modernité n'est pas autre chose que l'idéologie générée et exigée par l'institution autonomiste. [...] C'est qu'à maintenir l'idée qu'il n'est d'institution que stabilisée par son code et routinisée par sa norme, on doit convenir que le système culturel moderne ne se reproduit qu'en cultivant ce qui le nie, c'est-à-dire la contestation permanente du code ou encore sa perversion. » (1992 : 137)

voit bien à quelles sortes d'impasses entre les discours cela mène. La mystérieuse conclusion d'*Une estafette chez Artaud* donnait l'impression que tout ce qui oppose les productions élitistes aux productions de masse pouvait se résoudre par le fantasme d'une autre culture, qui ne s'inscrirait ni dans la nature du plus grand nombre, ni dans les augustes aréopages de la culture universitaire. Cette autre culture prend place dans le milieu ouvrier[18] d'où est issu Nicolas Tremblay. Plus précisément, elle apparaît en-dessous du club William-Price, où Nicolas Tremblay-enfant jouait à l'estafette durant les combats de boxe pour lesquels son père agissait à titre d'entraîneur. Contre « toute la littérature scientifique », on découvre après que le plancher du gymnase se fut affaissé « à cause de la pourriture qui le gangrenait », que l'édifice avait été construit sur des pierres volcaniques qui « avaient conservé la chaleur de la lave dont elles étaient issues » (EA : 194). À cet étrange phénomène, ébahissant les savants géologues de l'université populaire de Chicoutimi, s'en adjoint un autre :

> En creusant davantage sous le bâtiment démoli, les pelles mécaniques mirent au jour, *à la grande surprise des ouvriers*, les ruines d'un édifice antique : morceaux parfois presque entiers de piliers ou de frontons et des fondations d'un autre âge. On émit par la suite plusieurs hypothèses, même les plus farfelues, afin de comprendre la présence des traces d'une civilisation très ancienne qui aurait précédé la venue des Amérindiens au Saguenay. Mais aucune d'entre elles n'était satisfaisante, car elles se butaient immanquablement à la question impossible à résoudre de la disparition de ce peuple aux drôles de coutumes. (EA : 195. Je souligne.)

Ce peuple, ni Européen ni Amérindien – ferment de l'opposition entre la nature et la culture[19] –, étonnant les savants et les ouvriers, ne trouve pas d'origine en raison de sa disparition. Comme Nicolas Tremblay tend à désirer fuir la dualité qu'il organise, cette étrange civilisation fuit toutes ces dualités en n'apparaissant que dans son vestige antithétique et inexplicable.

La lecture d'*Une estafette chez Artaud* produit un constat qui ramène à Kafka : la loi en littérature ne peut être dépassée qu'au prix d'une contradiction. Il faut, comme le veut la

---

[18] Je précise : le père de Nicolas Tremblay est enseignant au secondaire, on ne parle pas exactement d'un ouvrier, à ceci près qu'il est lié à la force physique, en tant qu'entraîneur de boxe. De plus, le grand-père maternel, d'un fort ascendant, est ancien cultivateur. Enfin, la littérature que commence à fréquenter Nicolas dans son enfance paraît étrange et désaxée pour la plupart des membres de son entourage.

[19] Bernard Andrès adapte le conflit de codes cher à Belleau à la réalité de la Nouvelle-France : « Conflit de personnes, d'abord, écrit-il : coloniser, c'est soumettre autrui. Puis conflit de codes : dire la colonisation, c'est se soumettre aux codes d'autrui (ceux des autorités métropolitaines à qui l'on s'adresse, ceux du "Sauvage" qui s'adresse à nous dans ses propres mots). » (2001 : 42)

formule de Jacques Dubois, reproduire les diktats de l'institution en cultivant ce qui les nie. En d'autres mots, exister *dans et contre* l'institution. La métaphore comme encryptage destinée au critique stipulait déjà que le spécialiste se terrait potentiellement dans tous les textes – comment fuir leur lecture, leur dernier mot que l'institution leur réserve? À la fin *Des lames de pierre*, le narrateur attrape les feuilles éparses de Robert Lacerte pour en constater une nouvelle fois la médiocrité, en condamner une dernière fois la parole. À la fin de *Putain*, la narratrice désire inverser les rôles, plutôt que de payer le psychanalyste pour traiter son inconscient, être payée pour lui donner son corps. Le retournement espéré et préparé échoue, dans les deux cas.

Dans *La brèche*, la narratrice espère en vain « posséder » l'homme-système que constitue le spécialiste de Kafka; par homme-système, il faut entendre qu'il représente, métonymiquement, le système dont il porte l'autorité. La narratrice interprète comme elle peut cette situation qui fait d'elle de facto la victime dépossédée:

> Oui, mon prof de littérature est ce qu'il y a de plus beau sur moi. [...] Je le regarde et j'avais l'impression qu'il avait mon âge, vingt-six ans. Il n'était plus l'homme public [...] qui doit s'arrêter à tous les stands du Salon du livre [...]. Il n'était plus professeur de poésie [...]. Il n'était plus poète ni spécialiste de Kafka. Il n'était même plus tchèque. En fait, il n'avait plus d'identité, c'était moi, sa carte d'identité, son passeport pour l'amour. (LB : 12-13)

La négation des statuts autoritaires du professeur, au profit d'un pur amour, n'est évidemment qu'un effet d'optique frappant la narratrice. Elle déchantera; esseulée à l'étranger vers la fin du roman, elle espère : « Se pourrait-il qu'il finisse enfin par quitter sa femme pour moi[?] » :

> J'ai peur de revenir à Montréal et que tout redevienne comme avant, moi seule dans mon quatre-et-demi [...] lui trop occupé, sa femme, ses enfants, ses cours, ses étudiants, son hypothèque, Kafka, ses conférences, ses milliers de responsabilités et ses recueils de poésie. Moi, mon livre, je l'écris sur sa peau, à même sa vie, je creuse dans sa chair notre histoire [...], je vole sa peau pour écrire le livre de ma vie. (LB : 146-147)

Au-delà de la romance que raconte *La brèche*, se joue la lutte institutionnelle entre, d'un côté, l'étudiante qui veut réduire en un corps, en une peau où écrire tout un système universitaire, abolissant la loi pour la vie. De l'autre côté se tient cette loi qui est faite de contrats – le mariage, les responsabilités, l'hypothèque – loi qui à terme choisit le destin de la narratrice, organise le dicible, officie le grand tri violent propre à l'université. Il n'est pas anodin, en ce sens, que l'écriture de l'étudiante se rapporte toujours à la vie, « écrire le livre de la vie », dit-elle dans l'extrait cité plus haut; Tchéky en fait son critère d'appartenance à la littérature : « Ton écriture

est tellement vivante, dit-il à la narratrice, tu es une journaliste, mais tu es encore plus un écrivain. » (LB : 29) Dans cette seule phrase se tient toute l'autorité de l'homme-système, qui décerne, auréole, éventuellement rejette : « Je dépends de lui, s'écrie la narratrice, il est le sujet de mon livre, enfin de ce journal qui deviendra peut-être un livre, j'en ai besoin pour écrire, pour vivre. » (LB : 64) La dépendance révèle ici sa vraie nature : du *peut-être* qui souligne la volonté de devenir écrivaine – dépendante de l'aide de Tchéky –, à la vie et à l'écriture, ultimes libertés qui dépendent de la loi du système, nous avons une coercition agissante, thématisée dans son systématisme. Le spectre de Kafka ne fait qu'en relever la nature : outre l'institution éditoriale qui prend en charge son œuvre, la publie sans son consentement, nous trouvons en Kafka la lecture qui délire, usurpe, pille les textes, les soumet à la loi.

Le mouvement participe d'une sorte de routine de la représentation de la littérature : dans *Tarquimpol*, on s'offusque que l'œuvre de Kafka ait suscité « à travers le monde une littérature si abondante, des interprétations si diverses, une inflation de commentaires si loufoques, qu'on en vient à espérer qu'un peu de silence se fera autour d'elles afin de nous permettre de mieux les entendre » (TA : 13). Citant *De Kafka à Kafka* de Blanchot, ce roman en embrasse l'hypothèse : se débarrasser des gloses de professeurs. Dans un bar nommé L'Impasse, Ayla et le narrataire se rencontrent, poursuivent un flirt qui organise le roman depuis ses premières pages. Apparaît aussi, entre les deux personnages, le professeur Ménard, directeur de thèse du narrataire : « Ménard s'est chargé de nourrir la conversation avec tout le zèle qui le caractérise, vous évitant ainsi de vous appesantir sur votre histoire commune qui, selon toute vraisemblance, allait s'achever avant même d'avoir commencé. » (TA : 50) Voilà sans doute l'Impasse que désigne l'endroit, celle de la vie des étudiants, au profit de la théorie du professeur qui l'assène sans coup férir pour charmer Ayla : « On aurait dit un ogre penché sur une poupée de porcelaine. » (TA : 51) Ayant « passé sur tout le monde, au département, les hommes comme les femmes et la plupart des couples » (TA : 50), le statut de prédateur structure son énonciation savante : « Depuis le début, Ménard se gargarisait d'évidences et il devenait clair que sa plaidoirie n'avait d'autre objectif que de faire d'Ayla son infirmière privée. » (TA : 51) La science du professeur se détourne alors vers la théorie de la « mort cellulaire programmée » (TA : 52) que Kafka ne pouvait pas connaître mais qu'exprime *Le Procès*, suppose-t-il, érudit : « C'est la procédure elle-même qui se transforme peu à peu en verdict, explique le professeur à propos du roman de Kafka [...]. La procédure serait la mort

elle-même à l'œuvre au cœur de la vie, le moyen par lequel la vie nous tue. » (TA : 53) Sur ces dernières paroles, Ayla et le narrataire se sauveront. Contre la mort programmée, la mort dans la vie, les étudiants et l'écriture qui les porte opposent la vie véritable. Il s'agit du projet sur lequel s'édifie *Tarquimpol* : « Créer une œuvre de fiction qui ressemble plus à la vie que la vie elle-même. » (TA : 60)

On retrouve, répété, le système vitaliste observé au chapitre 3. L'abstraction du langage théorique s'oppose à la vie, au vécu. J'ajouterais, en regard des analyses qui précèdent, qu'ils ne s'opposent pas, du moins pas à armes égales. Le plus souvent, l'abstraction savante tentera de dominer le corps – cette mise en récit de l'universitaire renforce l'esprit de la loi. Il faut, pour en finir avec Kafka, saisir ce que signifie cette représentation du critique en dominant, et peut-être plus fondamentalement ce que propose l'écriture contre cette domination. Robert Dion notait, dans son *Moment critique de la fiction*, que

> si les personnages d'interprètes apparaissent en nombre à ce point considérable dans les textes contemporains, c'est sans doute parce qu'on ne peut plus se fier aux traditionnels protagonistes-écrivains pour inventer les nouvelles aventures de la connaissance et cerner les nouveaux enjeux épistémiques de la littérature (2009 [1997] : 11-12).

Les « enjeux épistémiques de la littérature » n'appartiennent effectivement pas à l'écrivain, trop généraliste pour définir une *nature* aussi spécialisée. Ce que la proposition de Dion souligne c'est la nouveauté de ce phénomène, comme si l'apparition du méta-écrivain supposait que le projet appelé littérature n'appartenait plus soudain à l'écriture, mais plutôt à la science qui l'auscultait. La fin du *Moment critique* pointe d'ailleurs dans cette direction :

> Moment critique de la fiction : la période retenue dans ces pages marque un tournant décisif pour la littérature québécoise, qui confie désormais à la figure ambiguë du critique, figure située à mi-parcours entre la lecture et l'écriture, le soin d'imaginer une herméneutique négative, d'inventer une pratique de la parole qui se nourrisse autant de l'innovation que de la mémoire et qui, par l'assimilation de diverses traditions et le balisage de multiples lieux, sache relever le défi, actuel entre tous, d'ouvrir l'ici à la dimension de l'ailleurs. (2009 : 192)

De la même manière que l'écrivain est détrôné par le critique en ce qui a trait aux questions savantes qui importent à l'heure des sciences littéraires, il est détrôné dès lors que l'objet littéraire se déplace de l'ici vers l'ailleurs. La nature québécoise appartenait à l'écrivain, qui travaillait à la circonscrire, comme l'expliquent et le fantasment Nepveu, Marcotte, Belleau. Le conflit anthropologique se lisait dans une refondation de la culture française, carnavalisée

par la nature québécoise. Avec le relais passé de l'écriture à la critique dans la représentation de la littérature s'opérerait un renversement où la culture reprendrait ses droits sur la nature, où le particulier d'ici s'effacerait devant l'universel littéraire. D'une littérature se concevant comme mineure à une littérature assimilant diverses traditions majeures, nous aurions peut-être, suivant Robert Dion, un jalon historique postnational qui permettrait de lire la représentation du critique dans les années 2000.

À en croire la vulgate postmoderne, le dépassement de l'opposition entre nature et culture serait aussi indiscutable que la disparition de la fameuse « culture populaire » que diagnostiquait Belleau. Dans une société de reproduction technique et de rationalisation des cultures, en effet, ne semble plus pensable la survivance d'une culture échappant aux organes médiatiques et culturels organisés – ce qui faisait le propre de la culture populaire, silencieuse, toujours immergée. À ce sujet, Lucie Robert pose un constat éclairant :

> C'est ainsi que, coincée entre la marchandisation des rapports sociaux et la légitimation publique des pratiques élitistes, la culture populaire – celle par laquelle les collectivités s'expriment – disparaît. À sa place émergent deux nouvelles formes de production culturelle, l'une et l'autre aliénées de leur public par le mode de leur production : la culture de masse, production privée de marchandises, et la culture savante, production privée également, quoique ses rapports à la sphère publique demeurent très étroits. C'est dans cette dialectique que résident les conditions d'émergence de la « modernité », production orientée vers le symbolique en ce qu'il est irréductible à la marchandise. (1989 : 142)

Cette proposition me permet de situer historiquement la représentation « législative » de l'universitaire dans le roman québécois. L'universitaire devient législateur dès lors que son savoir savant aliène une production, comme l'écrivain pouvait agir en tant que loi ou pouvoir devant une société ne maîtrisant pas le langage spécifique de l'écriture. Nous savons que les années 1960-1970 ont maintenu vivace, malgré les changements sociaux importants, l'existence d'une « culture populaire », qu'elle soit fantasmée ou avérée[20]. Ce que pointait Robert Dion avec le moment critique ressemblait à la soudaine prise en compte d'un nouvel

[20] Lucie Robert soutient en ce sens que « comme le blues américain [...], la littérature québécoise conserve longtemps un rôle dans l'expression d'une collectivité située en marge de mouvement d'internationalisation. Quoique essentiellement élitaire, la littérature québécoise qui se développe dans ces conditions retrouve, à partir des années 1960, un certain nombre d'attributs populistes et politiques qui ralentissent l'autonomisation d'une avant-garde et maintiennent entre les deux nouvelles formes de culture une cohésion néanmoins fragile. [...] Cette cohésion s'est finalement rompue peu après l'accession du Parti québécois au pouvoir en 1976 » (1989 : 144). Robert Dion faisait aussi de 1976 le passage entre le roman de l'écriture au roman de la *méta*-écriture.

ordre, opposant dès lors de façon claire[21] non pas la culture populaire québécoise à la culture sérieuse française, mais une culture de masse à une culture savante. La lecture institutionnelle amène à considérer ce passage à l'aune de l'enjeu de l'autonomie : l'écrivain dans sa représentation semblerait alors contraint par la nécessité de plaire, d'être lu et acheté, alors que le critique seul pourrait maintenir la culture « en soi et pour soi », seul capable, enfin, d'établir et de respecter les « enjeux épistémiques de la littérature ». Les années 2000 proposent un ultime renversement, pointant l'aliénation consubstantielle à l'énonciation universitaire. On pourrait le résumer ainsi : la figuration de la littérature dans les années 2000 présente moins la loi de la littérature maîtrisée et jouée qu'une loi de facto extérieure à l'énonciation, à laquelle il faut opposer autre chose – mais quoi ? Jusqu'ici j'ai parlé de vie, d'écriture; le trajet de ma thèse s'est fondu aux oppositions usuelles entre le multiple des voix et l'unique de la loi, les masses et l'élite, la démocratie et la science. De même, j'ai voulu montrer comment la littérature dans sa représentation souffrait de cette dualité, catapultant le lettré dans l'aristocratie où il ne dispose d'aucun pouvoir – ce dernier appartient à l'universitaire et au théorique – et lui refusant le peuple – ce dernier ne sachant comment l'accueillir. « La révolution de Rimbaud consiste à rentrer, contre lui-même, contre sa société, contre la littérature, envers et contre tous mais surtout contre ses propres inconséquences, vers je ne sais quel cœur de la vérité, perdu pour lui comme pour les autres » (2003 : 106), écrit Pierre Vadeboncœur dans *Le pas de l'aventurier*. Ce « je ne sais quel cœur de la vérité » me paraît symptomatique. Ce désir d'une vérité plus profonde que celle construite par les oppositions duelles berce toutes les sphères de savoir; dans sa représentation, la littérature ne peut y échapper, creusant un terrier à la recherche de la troisième voie.

Reprenons une dernière fois le chemin institutionnel, sachant maintenant qu'il convient de trouver cette voie mitoyenne entre culture de masse et culture savante. Elle pourrait se

[21] Belleau écrit beaucoup sur l'ambigu rapport que la « culture populaire » entretient avec la « culture de masse », notamment dans sa « Carnavalisation du roman québécois » : « Poser, comme nous le faisons, que la carnavalisation désigne la transposition dans la littérature de la culture populaire conçue comme vision complète du monde et non simplement la survivance textuelle de résidus carnavalesques, c'est s'obliger à s'interroger de façon critique sur la pertinence actuelle du concept de culture populaire tel que défini naguère par Bakhtine et aussi sur les rapports entre cette culture de masse actuelle ainsi que l'industrie culturelle chère à Adorno. » (1990 : 142)

dessiner, elle y est en tout cas en puissance, dans la lutte entre le monde de l'édition – et plus largement de la création – et le monde universitaire – plus étroitement, de la théorie. Chez Nadine Bismuth, ces structures apparaissent dans leur évidence; la narratrice, Annie Brière, se désire écrivaine. Le chemin qu'elle choisit pour y parvenir est toutefois celui de l'université, effectuant une maîtrise en création littéraire à l'Université McGill. On sait que depuis les années 1980 au Québec, l'implantation et le développement de la création littéraire dans les universités déplace quelque peu les hiérarchies agissantes dans le champ littéraire canonique. L'espace de réception absolu de la littérature devient lieu de production[22]. Annie Brière se situe exactement dans cette impasse. Écrivant depuis le *centre* universitaire[23], elle prétend atteindre la publication, périphérique en regard du lieu universitaire d'où elle prend la parole. En ce sens, son roman s'intitulant *Garden-party* n'a de cesse de renvoyer, dans le livre, à une énonciation banlieusarde, c'est-à-dire hors du centre : « Tu veux dire, lui lance une collègue étudiante, qu'un éditeur va publier ton… ton genre de ro… de roman cucul de banlieusards, là? » (SC : 32) Avec un léger dédain, la première critique du roman s'ouvre par : « Dans l'anonymat d'une banlieue de Montréal […]. » (SC : 98) Le passage de la ville à la banlieue constitue l'un des deux vecteurs sociaux importants construisant le statut de la narratrice dans la littérature. On peut dire que le centre urbain induit une hiérarchie de la littérature, contre ses périphéries, elles soumises au silence. Il faut relire un passage de l'introduction de *Montréal imaginaire* pour mesurer le poids d'une telle hiérarchisation :

> Il est évident que sans Montréal, la littérature québécoise n'existe pas. Montréal, c'est l'institution littéraire elle-même : ses instances, l'édition, la critique, les académies, la plupart des écrivains, mais aussi la source même d'une certaine idée de la littérature. (Marcotte et Nepveu, 1992 : 7)

---

[22] Sur cette question, voir l'article de Cassie Bérard rendant compte des contradictions engagées par ce changement. Elle écrit que la création à l'université « se trouve dans cette posture délicate qui consiste à défendre la recherche méthodique et à prétendre l'imposer à l'écriture, sans disposer des moyens de ses ambitions. De fait […], vouloir apporter la "vérité" n'ouvre pas, a priori, les portes de l'éditeur. La double société de discours suppose donc un double code mais, qui plus est, l'imposition d'un code sur l'autre, avec tout ce que cela suggère de malentendus et d'irritation chez le créateur » (2015 : 65).

[23] Centre qui, comme une loi, attire par gravitation ; c'est la belle formule de Jacques Rancière : « Les mouvements de la matière obéissent à d'autres lois [que celle des "esprits pensants"] : celle de l'attraction et de la gravitation. Tous les corps stupidement s'y précipitent vers le centre. » (1987 : 127-128) On peut dire que le roman de Bismuth s'organise sur l'opposition entre « corps et esprits » et que par conséquent, l'esprit se moule aux lois du corps, ce qui la rend obnubilée par le centre universitaire.

Cette « certaine idée de la littérature », Annie Brière la cultive et la défend, en préférant le centre à la banlieue vers laquelle tout discours veut la déporter – pour atteindre le sommet, elle voyagera même à Paris « capitale des lettres de la littérature » (SC : 364). Je ne veux pas ici analyser cette tension – d'ailleurs abordée par Pierre-Mathieu Lebel (2012) dans sa thèse sur la géographie littéraire québécoise –, sinon pour la mettre en relation avec une seconde tension structurant le rapport à la littérature : la classe sociale.

Comme le passage de la banlieue à la ville, le passage d'une classe vers l'autre construit un discours sur « l'idée de la littérature »; il faudrait même ajouter que dans ce roman pétri de « schématisme », les deux vectorisations avancent ensemble. La narratrice, par exemple, est éprise du réviseur linguistique de sa maison d'édition, ancien universitaire occupant de même une position à proximité du centre, puisque la maison d'édition agit en manière d'antichambre à l'université. Dans la romance du roman, Annie a toutefois de la difficulté à s'imaginer partager sa vie, malgré les sentiments authentiques que suggère le récit, avec Samuel, un publiciste qui *invente des jeux de mots pour vendre des hamburgers* (SC : 248). Il lui faut être contrainte de tout abandonner pour des raisons financières, université et écriture, pour revenir sur son jugement :

> Était-ce parce que j'avais dégringolé dans l'échelle sociale du statut d'écrivain universitaire à celui de réceptionniste dentaire que je ne trouvais plus si terrible que cela que Samuel gagne sa vie en inventant des jeux de mots pour vendre des hamburgers? (SC : 292)

À la fin du roman, lors d'une amorce de réconciliation entre les deux amants – qui, on le comprend, s'étaient froissés… – Samuel reproche à Annie son snobisme des premiers temps : « Tu me prenais déjà pour un con. Le noble écrivain qui s'abaisse à parler à un publicitaire, oh là là! » (SC : 350) Le référent usuel de la noblesse colle donc à l'identité d'écriture, rejetant Samuel vers une sorte de prolétariat, soumis aux conditions matérielles de l'existence – ce qui, assurément, contredit *une certaine idée de la littérature*. La réconciliation ne peut se faire qu'une fois Annie détroussée de ses illusions. En fait, au contraire du Lucien Chardon de Balzac, Annie ne perd jamais vraiment ses illusions sur la littérature et sur son prestige; si Lucien peut perdre ses illusions sur le monde littéraire, c'est parce qu'il croit fermement au *monde*, et partant, à la noblesse que le monde peut lui donner. Dans un univers où la seule noblesse possible se trouve dans la littérature, comment tourner le dos à ce système?

Dans un passage où l'isotopie des classes agit à plein, on se rapproche plus que jamais d'une troisième voie entre création et université. Contrainte d'agir à titre de réceptionniste en banlieue, Annie prend le métro pour sortir du centre de la ville, et elle souligne : « J'étais coincée entre mes collègues prolétaires aux vêtements humides. » (SC : 306) Le terme *prolétaire*, inusité dans la prose de *Scrapbook*, active son terme antagoniste – la noblesse du monde universitaire dont elle est déchue –, sémiotisant la littérature géographiquement – le centre – et socialement – l'élite. Dans ce métro des « prolétaires », au contraire du narrateur de Patrice Lessard tel qu'on l'a observé au chapitre 3, ne se retrouve aucune inspiration; s'en dégage le sentiment d'une contrainte, quasiment d'un dédain. Survient alors, dans le paysage banlieusard, un panneau publicitaire de la « Fédération des travailleurs du Québec » : « Les acquis sociaux vous appartiennent/La PRIXvatisation, ça coûte cher! » (SC : 307) Ce passage révèle l'organisation en classe sociale de la littérature dans *Scrapbook* et, comme on le verra, dans tout un corpus de la littérature dans les années 2000.

Nous avons dans ce panneau publicitaire deux formes d'appartenance évidente et une forme d'appartenance implicite. Évidemment, le Québec constitue le premier élément; Annie, même en tant que proto-écrivaine, appartient au « peuple québécois ». Cette appartenance, cependant, elle n'a de cesse de la relativiser, voire de la rejeter : la correction linguistique de son roman, maniaque et normative, en constitue un aspect[24], marquant la mise à distance d'un sociolecte populaire québécois; le soin idéologique qu'a sa mère, orthophoniste, de corriger la prononciation québécoise en constitue un autre; enfin, l'exil à Paris et l'espoir d'y atteindre le panthéon littéraire en est la marque la plus apparente. L'autre appartenance prend la forme prolétaire déjà évoquée, et on sait comment le discours d'Annie colle difficilement à cette classe, sinon par nécessité : elle ne devient prolétaire qu'en dégringolant l'échelle sociale. Devant le texte publicitaire, la narratrice n'a qu'un sentiment *privé*. Un sentiment esthétique : elle se rue sur son téléphone pour féliciter l'agence de publicité pour la qualité du jeu de mots. Voici la dernière marque d'appartenance, plus implicite : Annie appartient à la

[24] D'ailleurs, les critiques comme le réviseur linguistique reprocheront au roman d'Annie son usage de « sacres » et de quelques marques de langage familier ; si le réviseur réussira à en expurger certains, d'autres s'accrocheront, à la grande honte de la mère d'Annie, puriste de la langue. A contrario, *Scrapbook* baigne dans une écriture normative, à peine colorée parfois de dialogues familiers ou de termes populaires. Le roman réel se conforme davantage que le métaroman au discours de la norme linguistique qui émaille la narration d'Annie.

communauté lettrée, capable de juger de la juste utilisation de la *fonction poétique* du langage. Dans ce jugement révisé, car on se souvient du mépris qu'elle ressentait à l'égard des jeux de mots publicitaires, se trouve la troisième voie qu'ouvre ce passage. Ni dans le peuple, ni au-dessus pour parler schématiquement, Annie se trouve en périphérie, la publicité agissant comme courroie de transmission entre les deux : maître du langage et de ses règles en tant qu'universitaire, elle doit en accepter un usage social généralisé, en pardonner la corruption – c'est-à-dire réévaluer l'idée de littérature qui indiquerait là une corruption. Cette troisième voie, toutefois, n'est pas embrassée par Annie, il faut relativiser le geste du roman. Au contraire, elle adopte de plus belle un idéal aristocratique de la culture et de la littérature. Mais ce petit passage, dans la suite des illusions cultivées et perdues, rend pensable une position sociale de la littérature qui se frayerait un chemin entre deux pôles difficiles à contourner.

*

Kafka apparaît dans ces analyses pour nous donner les moyens de penser la loi. Elle s'exprime par degrés, par couches. Ainsi, elle est au cœur de son geste créatif, lui qui, nous apprend Max Brod, désirait donner pour « titre général » à son œuvre : « *Tentation d'évasion de la sphère paternelle* » (1962 : 44). L'écriture de Kafka constituerait une fuite, une tentative de contourner le principe d'autorité; dans une lettre à Minze Eisner, Kafka écrivait que « tout être bien né aspire à rompre avec la morale de sa classe (une telle morale est de toute façon mensongère, au-delà toutefois commence l'obscurité de la conscience) » (cité dans Robert, 1987 : 68). La loi, chez Kafka, est *pure loi* – ni seulement la langue, ni seulement la morale, ni seulement l'ordre juridique ou politique, ni poétique ou esthétique. Elle est un absolu, et c'est contre elle, écrivait Blanchot, que s'élève l'écriture que porte le mythe de Kafka. Ce premier degré se nuance d'un second, marqué par la loi de son langage qu'il faut fuir elle aussi; cette loi se contourne moins dans le geste d'écriture que dans l'écrit, dans une négation de soi et de son expression paradoxale : « Toute l'œuvre de Kafka est à la recherche d'une affirmation qu'elle voudrait gagner par la négation, affirmation qui, dès qu'elle se profile, se dérobe, apparaît mensonge et ainsi s'exclut de l'affirmation, rendant à nouveau l'affirmation possible. » (Blanchot, 1985 : 69) Cette recherche est, à proprement parler, la troisième voie dont je faisais état plus haut, dans sa forme la plus fantasmatique : si je la pense entre la nature et la culture, le peuple et l'aristocratie, il y aurait une autre manière de la percevoir, entre la négation et l'affirmation. Kafka permet de conceptualiser un tel idéal qui serait hors de la loi

entendue comme structure oppositionnelle déterminant sa position dans l'énonciation, la société, la hiérarchie, etc. Le dernier degré de la loi est celui pour lequel il n'existe aucune fuite, celle de la lecture, du critique qui s'appliquera, récupérera, s'immiscera dans la fibre du texte.

> L'auteur voit les autres s'intéresser à son œuvre, écrit Blanchot, mais l'intérêt qu'ils y portent est un intérêt autre que celui qui avait fait d'elle la pure traduction de lui-même, et cet intérêt autre change l'œuvre la transforme en quelque chose d'autre où il ne reconnaît pas la perfection première. L'œuvre pour lui a disparu, elle devient l'œuvre des autres, l'œuvre où ils sont et où il n'est pas, un livre qui prend sa valeur d'autres livres, qui est original s'il ne leur ressemble pas, qui est compris parce qu'il est leur reflet. (1985 : 17-18)

Cette contradiction qui dépossède l'écrivain de son écriture constitue la piste suivie jusqu'ici, pour deux raisons que j'ai tenté d'exprimer. D'abord, dans sa représentation, le spécialiste a le plus souvent pris la forme d'un dogmatisme[25], pure loi au plus haut sommet de la hiérarchie littéraire. Ensuite, le monde universitaire se présente comme véritable classe à laquelle aspirent les écritures. Comment « rompre avec la morale de sa classe » si on aspire à intégrer cette classe? Comment écrire une « littérature mineure », aussi bien une littérature révolutionnaire, contre les maîtres, en apprenant des maîtres, en adaptant leurs interprétations et leurs lectures?

La nouvelle « Le souci du père de famille » de Kafka s'ouvre par cette présentation d'Odradek – on apprendra qu'Odradek est, confusément, un animal ou une machine, en tout cas « un vieux peloton de fils cassés » :

> Les uns disent que le mot Odradek a des origines slaves et cherchent à expliquer sa formation à l'aide de cette hypothèse. D'autres prétendent qu'il provient de l'allemand et n'a été qu'influencé par un dialecte slave. Mais l'incertitude de ces interprétations autorise à conclure à bon droit qu'elles se trompent toutes deux, d'autant plus que nulle ne permet de trouver un sens au mot. (1955 : 154)

---

[25] Notamment, vers la fin de *PsychoZe* de Marie-Christine Arbour, l'assemblée psychotique à laquelle s'est jointe la protagoniste – assemblée constituée d'une écrivaine amatrice, d'un artiste musical et de l'étudiante à la maîtrise en littérature, notamment – considère la Professeure Samson comme suspecte du meurtre commis sur l'un des leurs ; l'argument : « Elle est versée en psychanalyse. Je crois qu'elle a même eu des patients — Tu ne trouves pas qu'elle a une allure dogmatique ? [...] » (2016 : 238) Le lieu commun exploité dans ce passage est d'autant plus troublant qu'il est avéré : Samson la « dogmatique » constitue la meurtrière qui attaque le groupe...

Le « sens au mot » prend d'autant plus d'importance qu'au terme de la courte nouvelle, le lecteur ne saura lui-même donner un sens à cette chose qu'on nomme Odradek. Marthe Robert note à propos de cet incipit

> qu'une fois de plus [chez Kafka] la dualité est un facteur d'incertitude et de confusion; car dans la mesure même où la chose dédoublée n'est plus connaissable directement, elle force à remplacer le savoir par l'interprétation, c'est-à-dire par une activité désordonnée, n'ayant guère qu'en elle-même son utilité. (1979 [1969] : 250)

La dualité sape le sens de la chose, affirme Marthe Robert, car elle oblige à cette gymnastique du choix qui *donne* du sens plutôt qu'il ne le *reconnaît*. Pour mieux dire : parce qu'on ne sait pas, parce qu'il n'existe pas a priori de vérité, il faut la trouver, c'est-à-dire l'inventer. Odradek, dans la nouvelle de Kafka, résiste à cette invention[26]. Sur le plan linguistique, on ne peut choisir une origine, car ni l'une ni l'autre ne prodigue de sens. Sur le plan métaphorique, de même, on ne peut, avec les indices produits par le texte, expliquer exactement ce qu'est Odradek. Il n'est qu'un *corps*, une masse, qui fuit le sens. Dans cette fuite se trouve le geste même de l'écriture kafkaïenne, sa manière de négocier la dualité, de façon certes fantasmatique. Existe-t-il une manière de négocier les dualités, de se refuser aux interprétations? Ce chapitre se terminera en tentant de soutenir que oui, mais encore une fois au prix d'un paradoxe.

5.2. La classe universitaire : l'envers du décor

Dans le titre de cette section, il y a bien davantage que le jeu homonymique entre classe et classe, entre le lieu et la position. On pourrait parler de condensation : le lieu d'où l'on parle – la classe universitaire – condense sa position sociale. Il ne s'agit pas de traiter de fonction sociale, manière de dire que l'enseignant *par sa fonction* occupe, dans la société, une certaine position. La classe, dans son double sens, s'envisage plutôt en tant que rapport particulier au savoir. Ainsi, Pierre Nepveu écrivait dans *L'Écologie du réel* :

> Il y a dans le roman québécois affirmant sa modernité tout un bric-à-brac de la poésie elle-même qui dans certains cas la réduit à un pur « aboli bibelot d'inanité sonore », pour reprendre le vers de Mallarmé [...] et qui fonctionne comme un indice de la classe sociale. (1999 : 110)

---

[26] Marthe Robert, de son côté, ne résiste pas à l'interprétation : « Comment ne pas traduire Odradek par Kafka ou Kavka, un nom d'origine tout aussi incertaine et sur lequel on peut également spéculer à l'infini ? » (1979 : 251)

L'utilisation marquée –le bric-à-brac – du langage littéraire fonctionne, selon Nepveu, comme marqueur de classe. Ce langage participe d'un jargon ou à tout le moins d'une parole spécialisée, supposant ses règles de langage, mais par-delà, ses lois de fonctionnement : ce langage s'inscrit au sein d'un *habitus* de classe en tant que « loi immanente déposée en chaque agent par la prime éducation[27] » (Bourdieu, 2000 : 272), ou encore, peut-être plus explicitement, nous aurions là un révélateur de sociolecte, sociolecte conçu comme « représentation linguistique de positions et d'intérêts socio-historiques des différents groupements sociaux » (Zima, 2009 : 30). « En codifiant l'univers linguistique, ajoute Zima, le sociolecte décide de la pertinence (non-pertinence) de certaines distinctions ou oppositions sémantiques. » (2009 : 31) J'ai mentionné en introduction que concevoir la littérature comme classe sociale ne peut se réduire à l'usage particulier d'un sociolecte; plus précisément, la littérature constituerait un rapport particulier aux sociolectes, une position méta-discursive – ce qui par ailleurs ne contredit pas Zima, qui écrit que la littérature serait « une réaction intertextuelle aux sociolectes et discours d'une situation socio-linguistique particulière » (2009 : 33). Ce que Nepveu suggère avec « l'indice de la classe sociale » constitue, pour reprendre la classification botanique et zoologique sur laquelle s'attarde Bourdieu dans ses premiers cours au Collège de France, une classification *par système* – opposée à une classification *par méthode* – en ce que les critères pour former la classe s'avèrent artificiels, les botanistes et zoologistes appuient alors leur classe sur « un trait choisi plus ou moins arbitrairement ou selon une finalité établie par décision [...]. Comme l'idéal est de classer très vite, ils prennent un trait visible, des propriétés apparentes, comme la couleur de l'œil » (2015 : 20). Les distinctions sur la conception de classe sociale qui organisent mon hypothèse feront l'objet du prochain chapitre, mais je voulais déjà mettre en lumière la mécanique systémique à l'œuvre dans le discours sur la littérature. Le classement auquel se réfère Nepveu et qui apparaît de-ci de-là dans ce qui rapproche littérature et classes sociales n'est en rien méthodique. Il ne s'appuie pas sur des faits – qui ne s'appuient pas sur des conditions économiques[28] –, mais

[27] Bourdieu d'ailleurs rapprochait l'habitus de la « grammaire générative » de Chomsky, à ceci près qu'elle est « acquise », non pas issue d'un pouvoir naturel ou d'une « raison universelle », elle est « un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital » (1998 : 294).

[28] Je mentionne que Bourdieu évoque ces problèmes des « niveaux de réalité » au sein des typologies et classements (2015 : 24-25).

plutôt sur l'arbitraire d'un système qui donne à la maîtrise du code littéraire le trait visible par lequel intégrer le sujet dans une classe. Il va sans dire que la classe sociale ainsi qualifiée n'aura aucun ancrage économique; on pourra affirmer qu'elle est constituée de riches/dominants culturels/instances de pouvoir, par exemple, de même que soutenir l'inverse. Il faut alors se demander ce que cette *classe* a de *sociale*? Je soutiens que la littérature *représentée* met en place un récit, un discours, des qualifications et des interdits, des pouvoirs et savoirs, qui inscrivent le lettré dans une représentation de classe, le posant au sein de valeurs qui ont à voir avec l'organisation sociale des discours.

5.2.1. En classe, en vie : un lettré hors opposition.

En regard de cette hypothèse, la classe dans son sens localisé, celle où œuvre l'enseignant, permet d'établir cette représentation socialisée. Patrick Nicol décrivait, on l'a vu, l'antithétique emprisonnement et le pouvoir de cohérence de la classe. Le statut du lettré se définit par la classe; enseigner justifie son statut, même si le savoir dispensé en ce lieu est aussi vain qu'autotélique[29]. Cette classe devient alors le lieu où la littérature se vit et s'oppose à ce qui sort de ce lieu, à savoir là où le *monde se vit* – poussons le pléonasme : là où on vit la vie.

On peut analyser très rapidement une telle *distinction* entre classe et vie dans trois œuvres semblables qui reproduisent à divers degrés une situation que nous connaissons déjà. Cette situation se qualifie ainsi : la classe littéraire permet au lettré de se retirer de la vie, en échange d'une qualification sociale particulière. Dans les œuvres, le récit travaillera à présenter l'artificialité de ce pouvoir et le retour aux sources réelles – populaires, économiques, familiales – d'un être au monde. Ces nouveaux exemples s'avèrent distincts de ce que nous avons vu jusqu'ici en ce que la représentation du lettré ne correspondra plus à l'homologie écriture-étudiant, il n'y aura plus de domination d'instances, mais une loi intégrée dans la vie. Dans ces fictions, ce statut de la littérature, comme mis entre parenthèses, révèle autre chose

[29] On retrouve cette réflexion chez Ian McEwan, dans *Samedi* comme dans *Opération Sweetie Tooth* ; de façon encore plus explicite chez Houellebecq, écrivant, au début de *Soumission* : « Les études universitaires dans le domaines des lettres ne conduisent comme on le sait à peu près à rien, sinon pour les étudiants les plus doués à une carrière d'enseignement universitaire dans le domaine des lettres – on a en somme la situation plutôt cocasse d'un système n'ayant d'autre objectif que sa propre reproduction, assorti d'un taux de déchet supérieur à 95 %. » (2015 : 17)

que la loi comme coercition. Chez Daniel Grenier, Jean-Philippe Martel et Alain Farah ces coexistences organisent les récits[30].

Malgré tout on rit à Saint-Henri de Daniel Grenier, recueil de nouvelles inventif, charrie de texte en texte une réflexion sur le livre, les lettres, la littérature. Un narrateur raconte une scène de séquestration, dérangé par les règles de vraisemblance que lui indique sa compagne qui lit par-dessus son épaule; un narrateur se prend d'amour pour une demoiselle dans une librairie où il travaille, elle cherche une pièce de théâtre dont elle a rêvé, elle ignore si elle existe, lui demande de l'écrire; un chômeur dans le plus profond désespoir s'en remet aux livres de psychopop pour retrouver son salut[31]. Tout un personnel littéraire, de l'écrivain au lecteur, au correcteur de copies, en passant par l'intellectuel et le thésard, habite ce recueil. Je ne veux pas ici analyser dans le détail les nouvelles de Daniel Grenier, sinon pour souligner comment la classe, par deux mouvements inverses, se met en relation au monde. Il faut mentionner d'abord qu'elle est allusive dans *Malgré tout* : on l'infère du thésard ou du correcteur. En ce qui concerne ce dernier, on note son regard résolument dysphorique; le correcteur est réduit, par son statut, à percevoir les failles, ce qui ne répond pas à la loi, à la syntaxe du monde. L'incipit de la nouvelle « Le correcteur », en ce sens, détermine le reste du texte, comme si la classe organisait le monde :

> Il a déposé la copie du millième étudiant en soupirant sur la phrase involontairement alambiquée. Ses yeux rouges se sont perdus dans le texte, quelque part entre une double incise qui ressemblait à un serpent mythologique se mordant la queue et une subordonnée relative incestueuse. (MSH : 188)

---

[30] Ces trois auteurs font partie de cette « génération, née à la fin des années 1970 et au début des années 1980, qui a massivement envahi le paysage littéraire québécois depuis une petite dizaine d'années, l'a renouvelé, publiant [...] chez l'une des nombreuses nouvelles maisons d'édition ayant vu le jour à la même période. » (Chassay, 2017 : 202). Jean-François Chassay ajoute, dans cet article consacré à *Malgré tout on rit à Saint-Henri* de Daniel Grenier, cette observation qui englobe les deux autres auteurs qui m'intéressent : « Ajoutons que la fiction en prose provient de plus en plus de jeunes universitaires. Les publications qui attirent l'attention sont souvent le fait d'individus ayant une maîtrise, voire un doctorat, et qui ont souvent amorcé une réflexion sur la littérature à l'université, parallèlement à l'écriture de leurs fictions. » (202)

[31] Sur cette nouvelle, « Chèque en blanc », je renvoie à l'analyse qu'en fait Jean-François Chassay (2017 : 201-222), tirant toutes les conséquences de l'intertexte avec *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy.

Le mépris qu'éprouve le protagoniste, qui transparaît de l'expression de son savoir et de sa maîtrise du code, se reporte aussitôt à la corvée des achats de Noël qu'il doit entreprendre. Devant la « connerie humaine » (MSH : 188), il catégorise à souhait; un homme dans le métro devient « un archétype, [...] une typologie en soi » (MSH : 189), une vendeuse lui fait « penser à une espèce de Lady Gaga platine moche » (MSH : 189) ou une vieille dame lui rappelle « un mélange de Condoleezza Rice et de Béatrice Picard » (MSH : 190). Dans cette manie typologique, cherchant l'archétype dans chaque trait, niant toute singularité, nous constatons une attitude évidemment surjouée. Comme l'énonce Chassay, « entre les lecteurs et les écrivains [dans *Malgré tout*], il n'y aura qu'un correcteur [...] – ni vrai lecteur, ni écrivain – pour voir le réel sans filtre et le trouver ennuyant, lui qui a un rapport mécanique à l'écriture » (2017 : 212). Toutefois, nous avons là plus qu'un rapport mécanique à l'écriture, c'est dire que la mécanique recouvre un rapport confiant, de possédant, à la loi. Et ce rapport confère une position dédaigneuse au protagoniste, l'habilite à catégoriser. À la fin s'explicite ce qui unit monde et classe, alors que le correcteur s'engouffre dans un cinéma : « En attendant qu'une Natalie Portman anorexique et ennuyante se décompose lentement sur du Tchaïkovski remixé par des incompétents, il a sorti de son sac à dos une copie d'étudiant, histoire de maximiser l'ennui. » (MSH : 192) Aux côtés du jugement du correcteur dans sa fonction se joue son jugement esthétique et humain en général, tous deux issus du même ennui – comme un esthète revenu de tout.

Mais le plus souvent, la classe inférée par le recueil donne au monde une lisibilité joyeuse, comme si la maîtrise des théories littéraires et l'érudition en général permettaient bien plus que la seule maîtrise du texte – territoire privilégié du lettré. Elle permet la maîtrise de l'univers, ou du moins de son univers, transformé par *sa lecture* – dans les œuvres, l'univers devient fait de *lisible*. Un protagoniste se cogne la tête contre le cadre de porte et survient une réflexion philosophique :

> Il a tellement d'influence sur l'univers qui l'entoure que les armoires et le frigo s'approchent et s'éloignent. La porte du frigo s'ouvre et il a l'impression d'entendre William James et John Dewey et Charles Sanders Peirce lui murmurer des choses à l'oreille. Des choses qui ont à voir avec le scotch, l'empirisme, la différence entre le positivisme et l'idéalisme, avec la conceptualisation de la sémeiosis, en deux tomes qui sentent le gras de canard. (MSH : 149)

Nous avons là une manière d'allier la hauteur théorique à la hauteur du protagoniste, qui voit le monde de haut – à la fois par sa taille et sa maîtrise du savoir, infère-t-on. Plus encore, je souligne comment cette connaissance paraît détachée de son lieu naturel – les deux gros tomes, le monde du livre – pour plonger dans le quotidien, son frigo et le gras de canard, bref, dans le *pragmatisme*.

Dans « Les mines générales », la coexistence entre le monde et la classe se problématise, elle configure le statut de thésard du narrateur et une réalité socioéconomique, que représente un couple de Brésiliens exilé au Québec. La nouvelle s'ouvre sur une obsession qui « frisait le pathétique », une « quête sans cesse renouvelée d'une communion totale avec la langue portugaise » (MSH : 90). Le narrateur s'expliquait mal cette lubie, il était simplement « obsédé par la grammaire, par la syntaxe du quotidien, par la rognure orale correcte de tel préfixe, par la tonification paroxytonique, par la répétition idiomatique du *que*, par le portugais des favelas, de la Cité de Dieu » (MSH : 91). Une telle *fièvre codale* ne peut se guérir que par l'avènement de cette communion espérée, qui survient dans les premières pages de la nouvelle. Gustavo et Carol sont exilés à Montréal pour diverses raisons – notamment familiales :

> Ils étaient partis du Brésil pour toutes les bonnes raisons et toutes les mauvaises raisons en même temps, comme tout le monde. À cause de la violence endémique [...], à cause de la corruption [...], à cause de l'imperméabilité des classes sociales et de l'injustice en général. (MSH : 96)

Et devant les malheurs répétés qui se sont abattus sur la famille brésilienne – de leur « noble » situation au Brésil, « ils s'étaient fait reléguer au fin fond du prolétariat montréalais, où on les avait attaqués, volés, pelotés » (MSH : 115) –, le narrateur ne peut que mesurer son confort : « J'avais presque du sang bleu, en comparaison avec ce gars-là. » (MSH : 99) Je ne veux évidemment pas tirer cette remarque du côté de mon argument, à savoir que la position théorique, l'origine de la classe du narrateur, lui confère une noblesse alors que Gustavo et Carol seraient catapultés parmi les roturiers. L'enjeu se trouve ailleurs. Le rapport théorique au monde qu'entretient le narrateur paraît souligné dans la nouvelle, il n'a pas à vivre de classes sociales et encore moins leur « imperméabilité », tout comme il ne vivait pas la langue portugaise, mais simplement *ses notions*. La coexistence du monde théorique de sa classe universitaire et du réel social se fait grâce à la rencontre avec Gustavo et Carol; très vite, la famille brésilienne emménage chez le narrateur et alors ce dernier « faisai[t] semblant de penser à [s]a thèse » (MSH : 107) alors qu'il épiait le fils, Luca, jouant au PlayStation. Outre le fait

qu'on souligne l'abandon du théorique pour la vie sociale de la famille, on la souligne dans un flou ontologique, car qu'est-ce que « faire semblant de penser » sinon, d'une certaine manière, se mentir à soi-même?

« Comment échapper à cette réalité grise que vivent les personnages et que déplore le narrateur? écrit Jean-François Chassay. Par la littérature : en plongeant dans le conte; et même dans le conte de fées. » (2017 : 217-218) En effet, la nouvelle est tressée d'une suite de hasards heureux et de situations dramatiques tournées à l'avantage des protagonistes; lors d'un voyage au Brésil, le narrateur réussit à rétablir la situation financière de ses protégés grâce à une conversation à cœur ouvert avec le richissime père de Carol. De retour à Montréal, il achète un condo ultramoderne pour *sa* famille brésilienne, s'achète une jolie Mini Cooper, s'installe dans le luxe relatif d'une vie confortable, parle un portugais « souple, fluide, absolument et grammaticalement parfait » (MSH : 128), bref, il est entré en communion véritable, comme il le désirait. Mais cette communion dépasse le seul code linguistique, il s'agit d'une vie, d'une inscription dans une socialité faite de luttes, de besoins matériels, d'injustices. Comme par magie, *par conte de fées*, l'arrivée du narrateur – en *bon roi* – dans la vie de la famille brésilienne pacifie les luttes, rétablit le confort là où l'indigence régnait. Nous avons un conte de fées qui plutôt que de détacher les destins de la réalité prosaïque, les ancre dans cette réalité, plutôt que d'indifférencier les enjeux sociaux, les intègre. À cet égard, il me paraît symptomatique que « tout de suite en arrivant » du voyage au Brésil, le narrateur avise l'Université de son abandon : « J'avais failli croiser mon directeur de recherche dans les couloirs, à qui je n'avais pas donné signe de vie depuis plus de trois mois, mais j'avais réussi à l'éviter de justesse. » (MSH : 126) *Signe de vie*, lit-on : tout se passe comme si, de façon confuse et indécidable certes, le statut de thésard pouvait être abandonné au contact de cette vie réelle, hors de la classe. Forçons le trait : comme si la classe n'était qu'un *signe* de la vie, une théorie à la manière de la grammaire, au-dessus ou à côté, mais certainement pas la chose même. Ajoutons cependant que c'est ce savoir, comme position privilégiée dans la classe qui permet le bonheur de la famille brésilienne, un bonheur assuré par la maîtrise architextuelle du genre féérique. De Paulo Coelho à Walt Disney, la féérie émaille effectivement le récit, invitant à le lire « comme un jeu avec la langue et la culture, une hypothèse sur le merveilleux que recèle potentiellement notre monde » (Chassay, 2017 : 219-220). Nous avons là une véritable

coexistence, moins concurrence entre deux états du monde qu'influence décisive de l'un sur l'autre.

La structure que j'entendais expliciter est celle, donc, d'une maîtrise de (la) classe qui influe sur la vie. Plus encore, nous avons chez les protagonistes de classe universitaire une position sociale, un surplomb théorique disons, qui leur permet d'appréhender le monde, de le saisir et de le maîtriser. Ce pouvoir a sans doute à voir avec le statut même des textes; en tant que textes, œuvres littéraires pointues, ils confèrent au savoir un pouvoir – cette équivalence n'a rien d'évident. Il suffit de prendre le discours sur la littérature chez Patrick Nicol pour s'en convaincre. Formulons l'hypothèse ainsi : ces œuvres déplacent le nœud axiologique de l'archétype social et médiatique à la littérature. On fait de la littérature comme lieu – voilà la force de la classe dans son sens localisé – le point depuis lequel juger le monde. En regard du corpus de cette thèse, nous avons une transformation sur laquelle il convient de s'attarder. Chez Mavrikakis, on parle hors de la littérature tout comme l'angle ironiste de Dupont ne fait que mettre de l'avant cette prise de distance de la littérature. Les narratrices d'Arcan érigent le corps contre la littérature, la voix authentique contre l'expression littéraire, et si Patrick Nicol n'est plein et cohérent que dans sa classe, ses œuvres ne cessent de présenter le contrepoint illettré auquel, non sans cynisme, non sans désespoir plutôt, les œuvres tendent à donner valeur de vérité. Le point de vue chez Daniel Grenier est tout autre, mais est-ce à dire que nous avons là une littérature confiante et dominante, une parole *de maître*?

Abordons cette question à l'aide de *Comme des sentinelles* de Jean-Philippe Martel. Dans ce roman, nous avons un narrateur, Vincent Sylvestre, chargé de cours à l'Université de Sherbrooke et narcomane anonyme. Le récit avance dans un mouvement pendulaire entre les rencontres de narcomanes et les cours de littérature française que prodigue le narrateur. Comme chez Grenier, il ne règne pas de véritable opposition entre ces mondes, entre la vie et la classe, ils coexistent et s'interpénètrent :

> Les cours allaient bientôt reprendre, et je savais que mon automne serait rythmé par un nombre fixe de crises, d'épisodes révolutionnaires et de ruptures esthétiques qu'il me faudrait résumer devant une soixantaine de jeunes adultes aussi intéressés par la littérature française que moi par leur vie personnelle. Mais je passerais à travers ces crises comme j'avais passé à travers les précédentes : la première semaine je survivrais à l'ambition de Napoléon et aux prétentions libérales de l'opposition; la seconde, à l'ennui de la Restauration[, etc.] (CS : 18)

On observe que le *je* vit ces crises, alors que les étudiants vivent leur vie personnelle; le *je* est la littérature française, ce que les leçons longuement présentées confirment. Par exemple, en analysant l'intention de Rousseau au début de ses *Confessions*, le narrateur souligne à la classe ce qui constitue, à y bien regarder, l'enjeu du roman (autofictif) que nous lisons :

> En annonçant qu'il va parler de lui, Rousseau pose ainsi deux problèmes, qui restent à mon avis irrésolus à ce jour. C'est de ce double problème que nous traiterons tout au long de la session : à partir du moment où on se passe du réservoir à intrigues et à personnages que constituait pour les classiques la mythologie gréco-romaine; à partir du moment où on se met à parler de soi, qu'est-ce qui reste à la littérature? (CS : 22)

De là, Vincent offre la réponse de Rousseau, c'est-à-dire l'individu, l'authentique sujet. Puis il explicite les enjeux d'autorité que cela recouvre, à l'aide d'une formule pédagogique :

> Imaginez que je sois un écrivain, O.K.? Ce qui me distingue de vous, c'est que j'écris des livres – on s'entend? Eh bien, maintenant, supposons que je vous présente mon prochain livre en vous disant qu'il s'agit d'une « entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur ». [...] Vous allez sans doute me demander si je ne me moque pas de vous : une entreprise unique, ce n'est quand même pas rien. Ce à quoi je vous répondrai que mon œuvre [...] sera unique parce qu'elle me représentera, moi, qui suis comme nul autre. Dans ce cas, est-ce que vous n'aurez pas un peu l'impression d'être abaissés au troupeau? Je veux dire : est-ce qu'accepter que je suis unique, ce n'est pas admettre que vous l'êtes moins que moi, qui le suis tellement que je mérite un livre, une « œuvre »? (CS : 23-24)

Ce long passage fascine à divers titres. Le *je* se met de l'avant par pédagogie, certes, mais le jeu ne manque pas de s'accorder avec le roman en marche et, par conséquent, avec le statut littéraire du narrateur-auteur[32]. La situation virtuelle proposée devient, aux yeux des lecteurs, confession détournée – mérité-je de me raconter?, lit-on. Ce mérite se charge dans la rhétorique du roman d'une autorité que le narrateur soulignera aussitôt en terminant la leçon : il regarde la classe, avant de souligner, en incise, « je regardais *ma* classe » (CS : 24. L'auteur souligne).

Nous avons là la même situation que celle qui prévalait dans la nouvelle du correcteur de Daniel Grenier. Chez Martel, par contre, la classe n'a rien d'implicite, elle envahit la vie,

---

[32] J'insiste sur la double épithète, moins pour appuyer sur l'autofiction du livre – le pacte pragmatique me semble quelque peu fragile – que pour souligner le statut implicite d'écrivain qui cohabite avec celui de thésard et de chargé de cours, chez le narrateur. Le narrateur raconte sa vie dans *Comme des sentinelles*, mais aussi, il écrit le livre que nous lisons ; les extraits métalittéraires sur Rousseau puis Benjamin Constant accentuent cette impression.

l'organise. « Un soir vers les années 1950, donc, je m'apprêtais à me coucher quand ça a sonné à ma porte » (CS : 156), lit-on, *comme si* le temps du cours organisait le temps de la vie[33]. Sonne à la porte Robert, un narcomane que le roman présente dans toute sa misère : il vit dans une bicoque à Ulverton, se fait compagnon d'infortune de Vincent, mais en subissant du même coup toute une violence symbolique que son compagnon ne peut subir. En effet, Rousseau, Benjamin Constant, plus tard l'Albert Camus de *L'étranger* constituent les métadiscours qui fondent l'axiologie du roman, c'est à partir de ces textes et de leurs réflexions que les destins deviennent lisibles; Robert, anglophone, issu des classes populaires, ne peut qu'être exclu par ce discours, véritable impensable de cette littérature française[34].

Cela dit, le roman raconte aussi les déboires, les chutes et les détresses de Vincent Sylvestre. La vie de narcomane anonyme fait en cela pendant à la vie du chargé de cours en littérature. Vers la fin du roman, il supplie son ex-copine de lui faire une place dans sa vie, ce qu'elle refuse. Elle prétexte le cul-de-sac dans lequel Vincent se terre : « Essaye donc de mener un travail à terme, là, oppose-t-elle. [...] Écris un livre ou termine ta thèse. Et arrête, avec ton enfance, O.K.? Elle est pas si spéciale que ça, ton enfance, pis on a tous un peu mal quelque part. » (CS : 169) Cet argument agit de deux manières. D'abord, l'existence singulière du narrateur-auteur, suggérée, se trouve par contrepoint anéantie. Mais le rejet de ce *Je* personnel laisse apparaître dans l'argument l'autre Je, celui qui marche au pas de la littérature française; car dans l'argument, la valeur de l'écriture, de la thèse ou du roman, la valeur de la littérature en somme, est soulignée. Il s'agit de la voie d'expiation ouverte. Le roman, sur ses dernières pages, en exprime le triomphe : le narrateur-auteur aura mené quelque chose à bien. Ainsi va l'explicit :

> Il m'arrivera encore [...] de parler doucement la langue de mon enfance à des êtres qui n'existent plus, mais j'ai décidé d'écrire une autre histoire, maintenant, sans encre ni clavier. Une histoire dans laquelle je m'ouvre enfin à la « tendre indifférence du monde » [...]. Une histoire où ne je suis peut-être pas un héros de légende, mais où je dis *Je* quand il est question de moi.(CS : 174-175)

---

[33] Il est difficile de mesurer cet effet que travaille le roman de Martel : le rapprochement métaphorique entre la vie quotidienne et le temps historique de la littérature est mis de l'avant de façon telle qu'on peut y lire bien davantage qu'une simple mise en relation contextuelle (1950 servant ici à nous inscrire dans une ligne du temps du récit, par exemple). Entre l'époque de Benjamin Constant ou de Rousseau et l'époque de Camus telles qu'enseignées, des différences s'observent dans *la vie du narrateur* ; il existe un rapport d'interdépendance.

[34] J'ajouterais : impensable de la littérature québécoise. Car, en effet, l'anglais miséreux, dans un certain imaginaire québécois, constitue un oxymore difficilement envisageable.

Cette histoire sans encre ni clavier pourrait ressembler à une fuite du littéraire, une manière de libération de la loi. Au contraire. La loi de la classe agit tant et si bien dans *Comme des sentinelles* qu'elle organise la vie, se déplace des livres et des classes vers le destin personnel. La formule camusienne – « la tendre indifférence du monde » – relativise le suicide de Robert, que le narrateur vient alors de constater; au diapason avec son cours, Vincent Sylvestre trouve une éthique de vie dans la littérature qui peut se passer de la matérialité même du littéraire, ce qui loin de l'affaiblir, lui assure sa puissance sur le monde.

Alors, à la question posée plus haut, la réponse ne saurait qu'être affirmative : oui, nous avons là, structurellement, une littérature représentée de façon dominante. Mais affirmer ceci, et ajouter que ces œuvres participent d'une « littérature de maîtres » selon l'opposition de Deleuze et Guattari, ne veut pas dire, comme on le ferait d'agents en sociologie, qu'elles dominent et par là participent de la loi coercitive qui s'impose aux écritures et aux corps. En fait, une telle affirmation reviendrait à soutenir que tout discours *de foi* sur la littérature, tout discours affirmant de quelque manière un pouvoir et un savoir positifs à la littérature constitue de facto une affirmation coercitive. Cette absurdité, manière de vertu du dominé, aurait tôt fait de mener la réflexion à un cul-de-sac.

Pour s'en sortir, observons la structure de la littérature chez Grenier et Martel. J'ai suggéré plus haut l'hypothèse que ces œuvres font de la littérature un nœud axiologique, lieu de jugement du monde. La conséquence, dans les récits, était prévisible : dans les œuvres *hors* de la classe, on tente de détourner les lois littéraires pour habiter la littérature, dans les œuvres *dans* la classe, on tente d'utiliser les lois littéraires pour mieux habiter la vie. On peut dire que cette différence diégétique s'ajoute à une suite de différences dans l'ordre de la représentation : chez Grenier et Martel, les institutions paraissent singulièrement effacées, de peu de conséquences – la communion des protagonistes avec les codes de l'institution en gomme la présence – tout comme les savoirs savants et historiques sont intégrés au discours sans problématisation[35]. Tout le contraire marque l'écriture hors de la classe, elle s'avère même, de quelque façon, représentée dans son assujettissement aux codes d'autrui. André Belleau va dans le même sens lorsqu'il compare le statut des références littéraires dans un roman de Jean

[35] Par exemple, chez Grenier, alors que le narrateur raconte la rencontre avec Gustavo et Carol à sa copine, il mentionne que cette dernière « m'écoutait avec un mélange d'oreille distraite et de fonction phatique hyper efficace, qui me donnait le goût de poursuivre » (MSH : 101-102).

Simard à celui qui prévaut dans un roman de Monique Bosco (1999 : 153-155). Il constate alors que les références « ont une fonction avant tout discursive, on dirait presque ornementale » (154) chez Simard, alors que chez Bosco « ces références sont de surcroît intégrées à la trame même du récit », chargées d'une « efficace diégétique » (154). Devant une telle comparaison, Belleau diagnostique donc un rapport « français » à la littérature capable d'intégrer le code littéraire, comme dans le roman de Bosco, et un rapport « québécois » à la littérature, c'est-à-dire à distance, de « nouveau riche » ne sachant quoi faire de la tradition lettrée. En définitive, ce que suggère Belleau se résume à percevoir Bosco *dans la classe* et Simard, *hors de la classe*. En effet, chez Grenier et Martel, le code littéraire a un statut diégétique, alors que chez Arcan ou Mavrikakis, sans être ornementale, la littérature y devient avant tout – car non strictement – de nature discursive. Je ne crois pas cependant que l'on puisse, comme le fait Belleau, parler d'une meilleure intégration du code, cet enjeu s'est éventé et hors ou dans la classe nous ne constatons pas de véritable variation sur ce plan, mais plutôt une position inverse. *Diégétiser* la littérature et ses références consiste à lui donner un rôle dans le destin des acteurs, *discursiviser* la littérature signifie plutôt que les acteurs se positionneront vis-à-vis de ces références, assurément pour en rejeter et pour en choisir. Penser l'opposition selon les termes de Belleau est commode. Marie Parent montre dans un article portant sur l'angle mort féministe dans la pensée de Belleau comment l'essayiste ignore certaines conditions de la littérature chez Bosco. Cela l'amène à réduire le texte au schéma dans/hors le code littéraire; or, analyse Parent, le roman de Bosco est grevé de « négativité », la narratrice écrivaine est contrainte à rester « en marge des cercles intellectuels, confinée à observer "de l'autre côté de la vitrine" » (2017 : 27) :

> Belleau, poursuit Parent, ne s'intéresse pas à la négativité qui se dégage du personnage créé par Bosco; cependant, cette négativité est cruciale pour comprendre son rapport au code littéraire. Le fait que la narratrice soit femme et juive la confine à l'exclusion. Elle manie les références littéraires comme un héritage précieux, auquel elle n'a pas droit [...]. Belleau cherche à connaître « les conditions formelles d'intégration de toute littérature et de toute culture au sein du texte romanesque québécois » [1984 : 187], et par contraste, il repère chez Bosco un rapport « moins honteux » envers la culture qui serait propre aux écrivains français. Au contraire, toute la structure du roman de Bosco laisse transparaître un empêchement du sujet à participer à la sphère culturelle qu'il admire et convoite de l'extérieur. (Parent, 2017 : 27-28)

Cette remarque critique me paraît précieuse pour penser l'opposition à laquelle j'en suis venu. Parent montre que le « dominant » ne l'est pas autant qu'un schéma peut le laisser penser; des conditions extérieures à ce schéma et des effets de connotation (diégétiser de façon négative la littérature, par exemple) amènent à en reconsidérer l'efficacité. J'aimerais m'inspirer de ce raisonnement pour repenser la question de la classe.

J'ai voulu montrer que la loi opère, notamment en s'appuyant sur les hiérarchies universitaires, une gestion de la parole : la loi de la classe n'accepte que ceux qui parlent depuis sa chaire. Cet enjeu de la coercition universitaire a toutefois été traité de façon antithétique, puisque dans une large part de mon corpus la véritable parole littéraire s'est exprimée hors ou contre la classe. L'homologie « étudiant-écriture » redoublait d'ailleurs cet effet. Il n'est pas impossible que l'antithèse recouvre un biais de lecture. Et si penser la classe comme loi et domination résultait non pas stricto sensu du schéma émancipateur – le dominé qui renverse l'ordre le contraignant à être dominé –, mais d'une condition nécessaire à l'expression véritable de *soi écrivain*? On pourrait dire qu'il faut, pour trouver une position dans la littérature, le faire *contre* des maîtres, contre des instances, contre des traditions. On retrouve là un lieu commun sur lequel on ne cesse de théoriser. Dominique Maingueneau en fait le principe de son concept de paratopie : « L'écrivain nourrit son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. » (1993 : 27) Cela place l'écrivain au sein d'une « localité paradoxale » (1993 : 28), ce qui fera écrire à Maingueneau dans son *Contre Saint-Proust* :

> La paratopie caractérise ainsi à la fois la « condition » de la littérature et celle de tout créateur, qui ne devient tel qu'en assumant de manière singulière cette paratopie constitutive de la littérature. L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* – aux deux sens de la locution – et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. (2006 : 68)

Ces poncifs, irrigués de la tradition moderne de la littérature qui fait de la parole littéraire un espace *à côté de la société* et, par voie de conséquences, *résistante à la société*, contraignent à certaines positions dans le langage. Nous avons cette paratopie chez Bosco telle que l'analyse Marie Parent, de même que dans toutes les œuvres hors de la classe que j'ai analysées dans cette thèse. Et pourquoi pas : dans toutes les œuvres dans la classe aussi bien. La paratopie est partout. L'affirmer ne manque pas de fragiliser le modèle duel sur lequel je m'appuie depuis le début de cette thèse. En fait, je postule que dans sa représentation, *la littérature doit, pour*

exister, nier continuellement les lois qui lui assurent sa stabilité et son existence. Par conséquent, et il s'agit du point d'arrivée qui ouvrira le prochain chapitre, les œuvres de Martel ou de Grenier ne dominent pas davantage que celles hors de la classe. Elles déplacent simplement le procès et les dominations, elles déplacent le lieu de pouvoir pour le contester. Cette distinction devait être faite pour bien saisir, au prochain chapitre traitant de la « classe sociale », que la classe si elle affecte les traits de la domination (celle notamment de l'aristocratie) n'en est pas moins *réduite à sa classe*.

Ainsi, chez Martel, la diégétisation de la littérature ne fait pas qu'élever le narrateur; cette diégétisation l'abuse, d'une certaine manière. C'est l'idéal de Rousseau et de Constant qui prodigue à *Comme des sentinelles* le ton plaintif qui le traverse; c'est un idéal authentique de la littérature qui suscite ses discours un peu larmoyants sur l'enfance et ses traumatismes. Il lui faut se débarrasser de cet idéal pour ne pas succomber au bovarysme dans lequel son discours sur la littérature peut le mener; à la fin, Robert se suicide, mais pas le narrateur. De même, on note chez Grenier que ses protagonistes se placent hors du monde, mais en cela ils décrivent un monde dans lequel la littérature et les jugements qu'elle rend possibles n'ont pas de place. « Les mines générales » raconte, à y bien regarder, le déplacement du narrateur depuis la littérature – dans les premières pages, il *signifie* sa connaissance du portugais en exhibant un roman en portugais – vers le monde où la littérature n'agit plus – il a intégré une famille lusophone; il ne parle pas à son directeur, évite le discours sur la littérature. Un dernier exemple que je traiterai très cursivement, celui de *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah, rendra pensable à la fois ce qu'exprime une littérature hors de la classe, opposée aux diktats et aux dogmes universitaires, et ce que révèle une littérature dans la classe. Il s'agit là d'une synthèse.

« J'écris » (PB : 14), s'écrie le narrateur de *Pourquoi Bologne*, écrivain et professeur de littérature à l'Université McGill. Cette réplique est lancée contre les collègues « curieux de savoir ce que je fabrique » (PB : 14). Nous avons là la tension du *hors-dans* la classe. C'est d'ailleurs ainsi qu'on interprète généralement la référence à Hubert Aquin qui traverse le roman[36] : dans une littérature exigeante, un code strict, et dans un rapport au politique ambigu.

[36] Je pense notamment au compte rendu qu'en fait Julien Lefort-Favreau dans *Liberté*, écrivant « qu'en convoquant Aquin, Farah nous indique que la littérature québécoise peut être – encore maintenant – ouverte aux esthétiques baroques, à une certaine opacité stylistique, à une relation avec le lecteur qui se construit sur la base d'une exigence commune. La littérature est aussi, nous dit-il en filigrane, le lieu

L'écrivain-narrateur adopte pleinement le code littéraire – le code dans ce qu'il a de plus codé – tout en tâchant de filer hors de la classe un lien avec la politique et le monde social.

Ce phénomène, qu'on pourrait exprimer en termes institutionnels, se constate dès l'amorce sous la forme de l'aliénation professionnelle : « Il y a seulement quelques mois que l'université McGill m'a embauché, mais je suis tellement débordé que j'y passe tout mon temps, de midi à minuit. » (PB : 13) Le centre, vécu en tant que dominant, mine l'écrivain – le « j'écris » qu'il lance à la face de ses collègues prend la force d'une opposition au système qui l'enferre. La situation se fait explicite lorsque, observant la tempête qui frappe la fenêtre de son bureau mcgillois, il laisse errer son écriture : « Les éléments se concertent pour m'offrir une tempête privée. » (2013 : 13) L'expression « tempête privée » l'étonne cependant :

> Avant mon arrivée à McGill, jamais je n'aurais pu m'autoriser une telle expression, une petite phrase simple, belle, chargée de transports. J'étais un écrivain expérimental, un homme aride, je contrôlais mes émotions. Depuis quelques mois, les choses ont changé. J'ai changé. [...] Un poète pastoral qui se convertit à l'avant-garde est-il nécessairement victime d'un complot? (2013 : 14)

Tout ici indique la modification institutionnelle à laquelle est soumis l'écrivain-narrateur : l'avant-garde étant le lieu de contestation des institutions, il faut revoir sa position et son énonciation dès lors qu'on participe du lieu de pouvoir de cette institution. Cette tension apparaîtra dans la double trame du roman, entre espionnage et écriture, entre professeur et écrivain. Traversé de pensées étranges, le narrateur rencontre un psychiatre, le professeur Cameron de l'Université McGill, lequel lui confie une dosette capable de contrôler ses pensées : « Voici votre dosette : chaque fois que vous sentirez votre pensée s'engager sur une voie étrange, prenez une capsule. Tout devrait rentrer dans l'ordre dans les minutes suivant l'ingestion. » (PB : 33) Ce contrôle des pensées participe cependant d'un vaste projet subventionné par la CIA et dès lors Alain Farah tâchera de mettre un frein aux expériences du professeur Cameron – en cela aidé, notamment, par les conseils sémiotiques d'Umberto Eco.

---

d'une pensée politique. Pas que *Bologne* soit explicitement politique, mais sa manière de déjouer sans cesse les codes de la lisibilité, notamment par sa temporalité hachurée, le place d'emblée dans un rapport au politique très proche de celui d'Aquin » (2014 : 51). Martine-Emmanuelle Lapointe écrira semblablement : « La dimension politique de l'écriture aquinienne est peu travaillée dans *Pourquoi Bologne*. C'est à l'autre versant de l'œuvre, à sa part testimoniale et mémorielle, que s'attache Alain Farah. La folie et la fragmentation identitaire, voire l'aliénation individuelle et non collective, sont au cœur du roman et rappellent cette leçon tout aquinienne : "le moi est un intertexte". » (2014 : 144)

Cette lutte entre Farah et Cameron condense assez clairement la lutte schizophrénique entre écriture et université qui s'organise dès les premières pages de *Pourquoi Bologne*. À la recherche d'une « localité paradoxale » d'où s'exprimer, l'écrivain doit combattre le pouvoir dont il est maintenant pourvu pour atteindre la « ligne de fuite » de l'expérimentation et dépasser le contenu des maîtres. L'enjeu se lit dans le dialogue entre Farah et Cameron lors du combat final; Cameron argue : « Je préfère être du côté de la puissance que de celui de l'idiotie, professeur. Vous préférez quémander à tous un peu d'amour, en faisant des facéties pour quiconque vous le demande. » (PB : 192) Rentrer dans la tête des gens, les manipuler, voilà le pouvoir savant de Cameron, auquel le narrateur ne peut que modestement opposer : « Écrire des livres, c'est bien assez pour moi. » (PB : 192) L'écriture se situe du côté de l'émotion, de l'expérience, de la liberté, face à la science rigoureuse. « Je ne suis pas sociologue. La confusion est ma méthode » (PB : 118), propose Alain Farah, en manière d'intention. Une recherche sans *logie*, une recherche dans la vie, car « la littérature n'arrive pas à la cheville de la vie » (PB : 40). Le professeur d'université ne peut alors se libérer de la classe qu'en jouant l'écriture comme régime d'énonciation et de pensée, l'écriture comme folie, perpétuel voile contre la raison théorique et contre le pouvoir. C'est le sens du constat du narrateur, vers la fin du récit : « Écrire, c'est jouer; et jouer, c'est perdre. » (PB : 180) Toute une structure montre le noyau conflictuel au centre de *Pourquoi Bologne* : vie et théorie, création et raison, liberté et science, défaite et victoire résument les nœuds paradoxaux auxquels le narrateur se frotte.

Il n'y a pas loin, ici, d'une vertu de l'ignorance. Ce serait trop cursivement lire *Pourquoi Bologne* : il s'agit plutôt d'opposer au pouvoir universitaire un savoir de l'écriture, savoir fait de signes (Eco), d'intertextes (Aquin), mais aussi de *jeu*, alors que l'ennemi est bien davantage fait de manipulation, de pouvoir, de codes à impérativement décoder[37]. En tant que

[37] Je renvoie ici à la fin du roman, lorsque Salomé reproche à Alain Farah de ne pas avoir bien lu : « Vous qui aimez les références, vous n'avez même pas été foutu de comprendre mon avertissement. Si vous aviez mieux lu le livre que je vous ai donné [...] vous ne seriez pas ici, comme un rat de laboratoire, sur le point de vous faire griller le cerveau. » (PB : 186-187) Sur ce passage, Élisabeth Routhier et Jean-François Thériault écrivent que cette mauvaise lecture, clé de la fin du roman, enrôle le lecteur dans une véritable recherche « en réseau », à travers la trame de tous les textes de Farah, sur ce qu'aurait été la bonne lecture. Ils écrivent, en ce sens : « Le narrateur Alain Farah, en ayant l'air de construire à travers ces différentes médiations une structure systémique à l'intérieur de laquelle toute question trouverait sa réponse, propose plutôt un réseau dont les connexions sont bien davantage des points de départ vers de nouveaux parcours de lecture arborescents que des points d'arrivée d'une fiction circulaire. » (2017 : §14)

hors-dans la classe exemplaire, *Pourquoi Bologne* permet de percevoir la question sous un jour nouveau.

L'Université est un lieu de pouvoir. Elle est *aussi* un lieu de savoir. Pour reprendre les exemples de Grenier et de Martel, on peut dire que lorsque la représentation de l'Université oblitère tout enjeu institutionnel, alors les relations de pouvoir disparaissent. Les personnages sont alors mis en relation de savoir. En tant que critiques, ils peuvent parler du statut épistémique de la littérature et diégétiser ce référent littéraire pour en faire le cœur de leur existence. Par contre, lorsque l'Université se voit représentée comme pouvoir – c'est le cas chez Farah –, l'écrivain ne peut que lui opposer autre chose, et a fortiori, il s'agira d'un savoir littéraire qu'on prétendra détaché du dogme universitaire. Des romans bien dissemblables comme *Scrapbook, Tarquimpol* ou *L'impudeur* procèdent de cette manière; les protagonistes du roman d'Alain Roy ont beau être des chargés de cours au cœur de la littérature universitaire, à terme, ils doivent se replier vers leur vieille culture essentialiste, dépassés qu'ils sont par les théories modernes de la littérature. Parler hors ou dans la classe, c'est dans tous les cas chercher à justifier sa prise de parole écrivaine dans un système saturé de paroles – la littérature –, contre tout système qui pourrait empêcher de la rendre audible, qu'il s'agisse d'un dogme, de valeurs sociales, de dualités.

*

La conclusion partielle à laquelle j'en suis venu m'amène donc à défendre, depuis le langage universitaire qui est celui de cette thèse, l'idée que l'Université ne constitue pas vraiment, à l'époque contemporaine, la contrainte de maître de laquelle se défaire. En fait, je soutiens que par structure idéologique, toute écriture doit se constituer contre des maîtres en place. À cause d'une telle structure, deux constats opposés s'offrent sur la littérature *hors de la classe* qui constitue la quasi-totalité de mon corpus : ou bien pour des raisons sociologiques liées aux trajectoires des écrivains, l'université constitue une contrainte dans la société réelle, c'est-à-dire un maître à détourner et à contourner par l'écriture; ou bien, étant donné le statut de la littérature dans la société, aucune autre véritable contrainte de pouvoir ne peut être considérée sérieusement et donc détournée par l'écriture.

Au-delà de cette indécision, reste, dans la représentation de la littérature, l'absolu de la loi. Pour en traiter, ce chapitre ne s'est attardé qu'à l'Université, à la fois comme institution de

pouvoir et comme organisation de savoir. Le système qui consiste à détourner la loi a constitué la première partie de ma réflexion. Le problème est venu plus tard, lorsqu'il a fallu penser la question de la loi au-delà des enjeux de coercition; lorsque la loi est devenue, dans une certaine représentation de la littérature, un acquis, un gain, un savoir. Il s'agit de l'aporie qui guidait le chapitre précédent et sur lequel il m'avait fallu glisser : penser des *résistants* aux conventions fictionnalistes de la littérature, est-ce automatiquement penser des *collabos* à ces mêmes conventions? Le « vulgaire », le « bas », le « dominé », « l'hors règle » de l'autofiction de Nelly Arcan s'inscrivent en effet au sein d'un système d'émancipation de la littérature. En élargissant le portrait dans ce chapitre, l'aporie n'en a paru que plus imposante : parler dans la classe, est-ce automatiquement jouer le maître? J'ai écrit que l'enjeu ne se pose pas en ces termes, qu'en fait l'écriture est un détournement de la loi de la littérature, un détournement obligé; il s'agit toujours de relégiférer. Ce qu'il faut entendre par là supporte l'hypothèse du prochain chapitre : se concevant comme *classe*, la littérature fait de son savoir un pouvoir, dépasse le schéma émancipateur pour proposer un schéma communautaire qu'il faudra maintenant définir.

CHAPITRE 6
LA LITTÉRATURE COMME CLASSE SOCIALE

> Le *monopole*, lorsqu'il est reconnu, se convertit en *noblesse*.
>
> Pierre Bourdieu
> *La Noblesse d'état*

Nous avons jusqu'ici déplié une suite d'oppositions afin d'en arriver à un constat. Ce dernier était révélé dès l'introduction en guise d'hypothèse, il se tient dans le titre de ce chapitre : la littérature, dans sa représentation contemporaine, s'organise en classe sociale. L'assertion demande des précisions, à tout le moins demande-t-elle qu'on dissipe ce que le syntagme *classe sociale* recouvre de mystique marxienne. En cela, ce chapitre participe de la conclusion, en tâchant de résoudre des problèmes semés au gré des chapitres, à commencer par le problème *social* que recouvrent les analyses jusqu'ici. Pour le dire avec Pierre Popovic, il faut savoir éverser le texte vers la *semiosis sociale* ou comme l'écrit Belleau, adjoindre à la sémiotique littéraire une « sémiologie générale » (1984 : 101)[1]. Cette éversion pose toutefois un problème d'ordre hiérarchique. Le texte pensant la littérature pense en même temps la société et les positions des discours dans cette société; par conséquent, appeler ce que Gilles Marcotte nomme « le texte sociologique » ne doit d'aucune manière prêter quelque antériorité à ce texte sociologique sur le texte littéraire[2]. Il faut organiser une dynamique capable d'accueillir ces deux textes, qu'ils se confrontent.

La nature du corpus invite à traiter cette éversion avec prudence. Revenons à ce qui justifiait l'analyse des « figurations littéraires » dans l'introduction de projet du GREMLIN : « Nous postulons qu'il existe un savoir spécifique sur la littérature produit par les acteurs de cet univers et que la dimension réflexive inhérente aux figurations littéraires fait de ce savoir un enjeu central des romans. » (2010 : 6-7) Si je souscris à cette profession de foi, qui après

---

[1] Il s'agit de la *vérification* par *homologation* des structures textuelles par des structures extra-textuelles, sociales, économiques, psychologiques, comme tentait de la définir Lucien Goldmann.

[2] On retrouve cette réflexion en préface d'*Imaginaire social et littérature* de Jean-Charles Falardeau; soulevant la conception selon laquelle le sociologue possèderait une « antériorité » sur le littéraire, Marcotte corrige : « C'est oublier que la société du sociologue n'est pas la société, la chose même, mais la société lue, devenue texte; et que le rapport n'est pas de la société à la littérature, mais du texte littéraire [...] au texte sociologique. » (1974 : 12)

tout explique le choix de mes objets d'analyse, s'y retrouve aussi bien ce qui rend incertaine la « généralisation » de ces savoirs à l'univers social.

Ce principe est bien mis en lumière par un exemple transtextuel souvent examiné jusqu'ici : l'autofiction de Nelly Arcan. On a vu que de manière explicite ou implicite le parti pris autofictif a été *critiqué*. L'enjeu recouvre d'abord une dimension poétique; chez Dupont, de façon particulièrement frappante, la surenchère du merveilleux et de l'hyperbole s'oppose dans la forme à une manière d'écrire *scandaleusement intime*. Or – survient le « savoir spécifique » –, dans le roman de Dupont, l'intimité se voit rangée du côté d'un discours de pouvoir, celui du réalisme : comme *Madame Autrefois*, ce roman archi-réaliste qui s'oppose au conte fantaisiste de Jacqueline; *Putain*, rebaptisé *Clitoris* dans le roman de Dupont, s'oppose à *La logeuse*. Si on ajoute à ce cadre de lecture les dénonciations répétées de l'appareil littéraire qu'on observe chez Dupont, on arrive à lire une position autoassignée plutôt claire : le pouvoir privilégie le réalisme lesquels fondent la littérature. *La logeuse*, par son merveilleux, son refus de l'intime, sa valorisation surannée d'un marxisme de combat se place dans la révolution du pouvoir, et détourne la littérature de ses lieux institués – ainsi de Jacqueline qui ne publiera jamais ses contes, n'ayant pour unique communauté que les honnêtes femmes, locataires attentives et interprètes hors-institution. Cette position est bien résumée par ce qu'écrivait Pierre Foglia à l'occasion de la publication de *La fiancée américaine* du même Dupont : « Il est prof de traduction littéraire à McGill. Mais je peux vous rassurer : son livre n'est pas un roman de prof. » (cité dans Bérard, 2015 : 68) Ce que Belleau aurait nommé un « anti-intellectualisme » traverse la critique de Foglia, de sa dénonciation préalable de la librairie du Port-de-tête où on devait forcément en sortir avec un Jacques Rancière sous le bras, renvoyant à une sorte d'habitus lettré – « Que serait une librairie sans quelques Jacques Rancière? Le rayon livres de chez Eaton? Un Renaud-Bray? », écrit-il (2012) – à ce qui semble en affranchir le livre de Dupont – « Pour vous dire comme les bonheurs viennent en grappe, non seulement *La fiancée américaine* n'est pas publié chez Boréal, mais il ne sera pas lancé au Port-de-tête » (2012). *La logeuse* émet un véritable « savoir spécifique sur la littérature », moins prophétique que performatif, en ce qu'il positionne l'auteur de façon répétée au sein d'un discours qui lui est par la suite reconnu médiatiquement.

Lucien Dällenbach affirmait quelque chose de semblable à ce « savoir spécifique » de la figuration, mais plutôt que de réfléchir sur la position dans le discours social, il pensait la position au sein des normes poétiques :

> Cette manière de pratiquer l'auto-référence ne caractérise que certains textes : ceux qui, conscients de leur littérarité, la *narrativisent* et s'astreignent, par retour permanent ou occasionnel sur eux-mêmes, à exhiber la loi sous-jacente à toute œuvre de langage. (1977 : 67)

La loi sous-jacente de l'œuvre, celle qui en garantit la spécification littéraire, est narrativisée, elle est « enjeu central du roman » pour parler avec le GREMLIN. Les conditions littéraires dans la *société réelle* s'y trouvent singulièrement éclairées; Foglia a ainsi reconnu et actualisé dans son propre discours médiatique *la manière singulière* que Dupont a « d'occuper une position dans le champ littéraire » (2007 : 18) suivant la définition de la *posture* de Jérôme Meizoz. La mécanique paraît effectivement bien huilée : Dupont, par ses « effets de textes et ses conduites sociales » (Meizoz, 2007 : 21), organise sa posture d'auteur, conçue de façon plurielle en tant que carrefour entre le texte et la société, entre des valeurs idéelles et formelles et une trajectoire de champ, etc.[3] Le concept de posture, comme l'ethos et la scénographie[4], permettent de façon opératoire de lire l'auteur dans sa position mitoyenne entre le texte comme construction et la société comme statut – souvent non moins construit. Dupont est un « prof » qui n'écrit pas comme un « prof », libéré du déterminisme académique, voilà ce qui se lit dans sa posture. Toutefois, son affirmation négative participe exactement de la « position moyenne, de double négation » (1989 : 78) entre l'artiste et le bourgeois comme le note Bourdieu à propos de l'universitaire. Nous avons là une contradiction entre *l'aspiration de libération* comme le suppose la négation de Dupont et la *libération objective*.

De plus, en jouant l'emprisonnement – de l'institution réaliste, nationaliste, universitaire – contre la libération – des peuples grâce au communisme, des atavismes grâce à

---

[3] Meizoz écrit notamment que « parler "d'auteur" réfère tantôt à une personne dont on peut reconstituer la trajectoire; tantôt à une instance d'énonciation que le texte construit et propose au lecteur; tantôt à une autorité philologique dans le champ littéraire, donc une valeur, un principe de classement, une composante du canon littéraire nominalement constituée » (2007 : 42-43).

[4] Je pense à l'ouvrage de José-Luis Diaz (*L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, 2007) dans lequel la scénographie auctoriale désigne « l'instance auteur comme *espace*, à la fois sidéral et scénique. Autant que sur l'auteur, au sens restreint, elle insiste sur l'univers fictif au sein duquel il veut tenir son rôle » (2007 : 48). Tout l'intérêt de la scénographie de Diaz tient au fait qu'elle est inventée à l'aide de divers topoï d'écrivains : « C'est dire, écrit-il, que le prétendu créateur est d'abord une création – tout aussi aléatoire et tout aussi captivante que l'autre. » (2007 : 229)

un multiculturalisme joyeux, des institutions et de ses règles grâce à une pratique transgressive et une projection fictionnelle hors de son appareil –, le roman oblitère une autre hiérarchie dualiste qu'il participe à perpétuer : celle entre le *raffiné* et le *vulgaire*. Le réalisme auquel s'attachent les romans que rejette *La logeuse* connote en effet cette « affirmation de la continuité de l'art et de la vie » (Bourdieu, 1979 : V), qui correspond au *facile* vulgaire « au sens de simple, donc sans profondeur, et "à bon marché", puisque le déchiffrement en est aisé et peu "coûteux" culturellement », conçu pour « des plaisirs trop immédiatement accessibles et par là discrédités comme "enfantins" ou "primitifs" (par opposition aux plaisirs différés de l'art légitime) » (Bourdieu, 1979 : 566). Je rappelle à cet égard que Gillian, l'alter ego de Nelly Arcan, voit son manuscrit autobiographique publié *tel quel*, son succès est *instantané*, tout y apparaît facile. Plus encore, ce vulgaire s'attache, dans *La logeuse*, à un lyrisme niais, celui du nationalisme de Jeanne, celui de la lutte d'étudiants fortunés et peu intéressés par autre chose que par la lutte elle-même; seul se trouve sauvegardé le lyrisme marxiste, précisément parce qu'il apparaît sans prise sur le réel, comme un second degré constant appliqué sur la société matérielle. La seule phrase de Marx que retient le roman, c'est celle sur la farce de l'histoire.

Ce retour sur le traitement de l'autofiction de Nelly Arcan permet de convoquer un discours moins subtil où le vulgaire se voit désigné (chez Roy) ou encore désiré; c'est la resémiotisation du corps de la femme sous forme de livre, au début de *La blonde de Patrick Nicol*, par exemple. Dans ces derniers cas, les protagonistes s'avèrent chargés de codes comme autant de « titres de noblesse culturelle » pour reprendre l'expression de Bourdieu[5]; leur capacité à décoder leur garantit leur position d'énonciation ou d'institution. En ce sens, ces romans répètent l'incompréhension d'autrui – des étudiants, des écrivains vulgaires –, que ce soit avec le mépris attendu ou une certaine mansuétude. Au contraire, les romans de Nelly Arcan ne cessent de souligner les codes dont la narratrice est dépourvue. Cela se déploie en homologie avec des structures formelles : les textes de Roy et de Nicol font de la fiction ou de toute autre forme de *distance esthétique* le garant de la littérature, alors que les textes d'Arcan

[5] « L'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu du code selon lequel elle est codée » (1979 : II), écrit Bourdieu. Le chapitre qui s'ouvre immédiatement après cette introduction s'intitule « Titres et quartiers de noblesse culturelle ».

travaillent à accentuer la proximité entre texte et sujet. Entre l'immédiat et le distant, la facilité et la complexité, nous avons ce qui sépare le vulgaire du raffiné, le populaire de l'élite.

Il faut alors revenir au problème d'éversion que cet exemple me permet de présenter. Ce problème, sans doute, se résume à ce qui distinguait pour Belleau l'idéologie dans le texte de l'idéologie du texte : se positionner au sein de valeurs ne se fait jamais sans structurer un ensemble de valeurs qui à leur tour assignent une position. Il faut, dans ce « procès » de la littérature, savoir lire les manifestations de la chose lettrée dans les textes comme « témoignages » qui aspirent à classer leurs sujets dans les rangs des victimes bien davantage que dans ceux des bourreaux; dans le peuple plutôt que chez l'élite. Il est manifeste que la représentation de la littérature s'organise sur un tel modèle dualiste – « la logique du symbolique est presque automatiquement dualiste » (2015 [1981] : 132) soutient Bourdieu. Par conséquent, décrire socialement la littérature consiste à faire le procès, à trancher, à classer. Une sémiologie générale ne saurait agir que contre les textes, ne saurait que traquer le *texte absent*, la justification d'un social structurant et caché; ce serait alors traiter le « savoir spécifique » des figurations littéraires en tant que masque ou stratégie d'autre chose, ce que les concepts de posture ou d'ethos d'auteur invitent à lire[6]. À l'instar de ce que propose Philippe Hamon, il vaut mieux analyser la *valeur* du texte, ce qu'il fait à un texte déjà-là[7] – c'est ce que j'ai tenté d'opérer depuis le début de cette thèse, avec notamment l'analyse des « discours sur la littérature » et du « discours littéraire » comme carrefours contradictoires dans le texte même. Ainsi, ouvrir la porte au sociologue, au discours social, ne doit se faire qu'avec prudence.

---

[6] Lire l'agentivité des auteurs et des textes les représentant aurait empêché ce regard de biais, capable de percevoir là où se place le sujet – idéologiquement, intellectuellement, poétiquement –, mais aussi là où il est placé, par sa manière d'énoncer ses arguments, son inscription dans des topoï, etc. C'est un écueil important qu'on rencontre dans les travaux de Meizoz — et que tend à reconduire l'ouvrage de Pluvinet.

[7] Hamon montre la place privilégiée que l'absence occupe dans les études littéraires, lui préférant le concept de présence, à savoir la valeur mise en place. Il écrit, sur l'absence : « On voit aussi quel peut être le "bénéfice" de son utilisation [...] : d'une part réentériner et réaffirmer la sagacité et le prestige de l'interprète-descripteur-analyste [...]; d'autre part réentériner le mythe de la "profondeur" des textes, textes-cryptogrammes clivés en significations hiérarchisées. Par là se justifient en se revalorisant et réaffirmant mutuellement les deux termes prestigieux du couple interprétant-interprété [...]. » (1984 : 18) On ne peut que saisir alors à quel point l'absence constitue un outil idéologique, travaillant au double prestige des études littéraires (comme révélateur) et de la littérature (comme profondeur).

6.1. Ouvrir la porte au sociologue

6.1.1. Classe sociale et littérature au Québec : un résumé

On se souvient qu'au cœur du « fantasme carnavalesque » qui fédère un certain discours sur la littérature québécoise se retrouve la question *comme absente* de la bourgeoisie. Ainsi, Michel Biron note que « l'idéologie antibourgeoise » est superficielle, au Québec (2000 : 35); faute de cette rupture du lettré contre l'ordre bourgeois, un discours *élevé* de l'art ne peut se constituer. A contrario, c'est ce phénomène d'élévation qu'observait Raymond Williams en Angleterre : la littérature dans son opposition à la bourgeoisie se conçoit au-dessus de celle-ci, en aristocratie, plutôt qu'en-dessous, au sein d'une fusion avec le populaire.

Cette situation de la bourgeoisie suppose donc une véritable généalogie[8] de la littérature au Québec. L'organisation hiérarchique *topique* ne peut agir, en conséquence de quoi s'observent des phénomènes particularisants : une « absence du maître », un conflit de codes, etc. Le statut de la culture s'en trouve problématisé dans la société québécoise, comme incapable de devenir productive. On sait que cette situation tend à s'atténuer à la fin des années 1950, par l'apparition d'une petite-bourgeoisie culturelle ou même, écrit Biron, d'une « bourgeoisie intellectuelle » (2000 : 111) capable de justifier sa connaissance de la littérature « brevet à l'appui ». La situation s'accusera avec ce que Robert Dion note à propos du « développement de l'enseignement universitaire et l'élargissement de l'audience hautement scolarisée » (2009 : 188) constatée à la fin des années 1970. Difficile de ne pas noter le déplacement léger de la discussion, de la classe sociale bourgeoise à un habitus culturel, aux titres de scolarisation : le trou laissé par le bourgeois manquant de la culture québécoise se trouve singulièrement rempli[9]. Dans les années 2000, on ajoutera que cet embourgeoisement devenu spécialisation mène à un véritable cul-de-sac de la pensée. Ainsi de Pierre Lefebvre, dans son « âge de l'institution » qui, à la manière d'un Gilles Marcotte près de 30 ans plus tôt, se plaint de la machine littéraire gloutonne éprise de « résultats » bien davantage que de « sens »; il utilise notamment l'exemple des Marcotte et Jacques Brault qu'il a eu le bonheur

---

[8] Je prends le terme au sens nietzschéen, comme évolution hiérarchisée ou dualisée : « Généalogie veut dire à la fois valeur de l'origine et origine des valeurs. Généalogie s'oppose au caractère absolu des valeurs comme à leur caractère relatif ou utilitaire. [...] Généalogie veut dire noblesse et bassesse, noblesse et vilenie, noblesse et décadence dans l'origine. Le noble et le vil, le haut et le bas, tel est l'élément proprement généalogique de la critique. » (Deleuze, 1962 : 3)

[9] Ce passage d'une « classe » à une qualification universitaire est analysé par Bourdieu dans la *Noblesse d'état* (1989) : c'est « l'illusion légitimatrice » d'une « école libératrice » qu'analyse le sociologue, en montrant que l'école ne fait que reconduire les inégalités de classe, en les légitimant.

d'avoir pour professeurs, issus qui du monde du journalisme, qui de l'écriture. Aujourd'hui, déplore Lefebvre, « on leur préférera les enfants sages et dociles qui auront rempli à la lettre le cahier de charges les menant au pas de course du bac au postdoc » (2009 : 13). Julien Lefort-Favreau, traitant du statut « d'intellectuel intermédiaire » d'André Belleau – entre le monde universitaire et la sphère discursive plus générale –, écrit :

> Que faire aujourd'hui avec une telle posture? L'intellectuel intermédiaire tel que j'ai tenté de le définir est-il encore possible en 2017? [O]n peut constater que le champ intellectuel actuel ne favorise pas ces allers-retours entre la sphère académique et la diffusion auprès d'un public (au mieux) *moins* restreint. (2017 : 21)

Cette *restriction* de la parole académique cristallise l'ambiguïté de la « bourgeoisie » qui devient ici « spécialisation ». Dans un tout autre spectre, on rencontre la même organisation dans « l'essai » romanesque de Carl Bergeron; racontant une jeunesse « réactionnaire » ou chaque geste ne visait qu'à « se distinguer de la foule vulgaire », il souligne sa passion de l'écart, de fouler au pas les tabous, d'attaquer le « premier contradicteur venu, col bleu ou doctorant » (2016 : 264-265). Apparaît ici on ne peut mieux illustrée la nouvelle hiérarchie, où faisant pendant à l'ouvrier on retrouve moins le patron que l'intellectuel spécialisé; le texte ajoute un tour, puisque le « narrateur » se félicite de s'être brûlé « auprès du pouvoir intellectuel des professeurs d'État », cette « intelligentsia » qui ne visait que

> la reproduction du même et la reconduction des places : c'était continuer à vivre dans son confort matériel et intellectuel. Je voyais en elle la menace de la domestication par la rente, de la carrière de prof, de l'opinion consensuelle [...] : l'enfer petit-bourgeois à la puissance mille (Bergeron, 2016 : 266-267).

Cette « petite-bourgeoisie » cohabite avec l'image spécialisée du lettré, celui qui, par rente et reconduction de la place, se voit connoté sous la forme d'un aristocrate.

Nous avons là une construction où, sur l'absence – du carnaval des premiers jours – s'érige une institution; d'une structure hiérarchique minimale, nous passons à une hiérarchie stricte. De l'ouverture au monde social, par proximité de classes, nous passons à une fermeture devenue structurelle vis-à-vis de la masse démocratique. Assurément, se tiennent dans cette description des effets de représentation, un récit et des perceptions. Une telle description agit fortement dans le discours sur la littérature, dans les fictions; il reste à voir comment elle est pensable au sein d'une sémiologie générale.

6.1.2. La théorie sociologique : armature conceptuelle

Mon utilisation du concept de classe sociale aura paru jusqu'ici bien métaphorique. On connaît évidemment la tripartition marxiste – que Marx vulgarisait en termes architecturaux, superstructure/infrastructure – régentant la classe sociale, à savoir les niveaux *économique*, *politique* et *idéologique*; dans une conception althussérienne, la classe sociale n'étant pas « une réalité qui puisse être identifiée [à ces niveaux] » mais « l'effet d'un ensemble de structures données, ensemble qui détermine les rapports sociaux comme des rapports de classes » (Hadjinicolaou, 1978 : 14)[10]. Ces trois ensembles se trouvent reformulés de façon remarquable dans *La distinction* de Pierre Bourdieu. Comme l'écrit le sociologue Philippe Coulangeon,

> le concept d'*habitus* renouvelle très profondément la théorie des classes sociales, qui ne se définissent plus seulement par la position occupée dans les rapports de production, mais par le partage et la transmission d'un certain nombre de traits culturels qui conditionnent les comportements individuels et contribuent à l'édification de frontières symboliques entre les groupes sociaux en renforçant leur cohésion interne (2004 : 61).

À divers égards l'habitus bourdieusien participe – ou se substitue – au niveau idéologique. Ou enfin, il est la *perspective* d'une classe[11] devenue pratique. Pour Bourdieu, les « schèmes de l'habitus » sont des « formes de classification originaires » fonctionnant « en deçà de la conscience et du discours ». En ce sens, ces schèmes « enfouissent ce que l'on appellerait à tort des valeurs dans les gestes les plus automatiques ou dans les techniques du corps les plus insignifiantes en apparence ». Processus inconscient, l'habitus est également conçu comme *effet* de *causes* économico-structurales[12]; ainsi du goût géré par l'habitus :

> Fonctionnant comme une sorte de sens de l'orientation sociale, [il] oriente les occupants d'une place déterminée dans l'espace social vers les *positions sociales*

---

[10] Les concepts de Louis Althusser traversent l'essai de Nicos Hadjinicolaou, notamment ceux de *Pour Marx*, cités abondamment.

[11] Hadjinicolaou paraphrasant Althusser établit que « ni les classes dominantes ni les classes dominées (pourtant imprégnées nous l'avons dit, par l'idéologie des classes dominantes) ne peuvent avoir la même idéologie. Même à l'intérieur de chaque classe, dans chaque fraction ou couche existent des particularités tant au niveau politique qu'au niveau idéologique » (1978 : 112). De façon floue, c'est cette « idéologie » qui constitue « la perspective spécifique de la réalité sociale » (112) dont chaque classe distincte dispose.

[12] Voilà ce que soutient Bourdieu : « Il y a des classes d'habitus, alors que les individus biologiques peuvent être différents à l'infini selon le principe de continuité de Leibniz [...]. La sociologie peut constituer des classes d'habitus, considérées comme homogènes, à partir de l'hypothèse selon laquelle les mêmes causes produisent les mêmes effets. Des individus biologiques soumis aux mêmes conditionnements sociaux seront, jusqu'à un certain point, homogènes. » (2015 : 238-239)

> *ajustées à leurs propriétés*, vers les pratiques ou les biens qui conviennent aux occupants de cette position. (Bourdieu, 1979 : 543-544)

À cela s'ajoutent deux évidences de la classe sociale : elle se pense toujours en termes de hiérarchie – de domination, de luttes – et elle implique une construction globale de la société, non assimilable à la notion de champ, par exemple.

La littérature dans la pensée de la classe sociale est une pratique culturelle spécifique, attribuable à des goûts liés à l'habitus de classe. Cette conception de la littérature fédère deux sortes de critiques : d'une part, on souligne que Bourdieu méconnaît la spécificité de la littérature en la réduisant ainsi et, d'autre part, on souligne ce que ce modèle a de déterministe, conceptualisant à des fins scientifiques des divisions de goûts et de sens alors qu'il faudrait penser des rapprochements, des communions. Les manifestations d'un tel discours *réductionniste vis-à-vis des arts*[13] traversent les analyses et systèmes bourdieusiens, assimilant la maîtrise d'un discours savant, cultivé, à un jeu de société, à un rituel lié à l'expression d'une domination :

> Le plaisir cultivé, écrit Bourdieu, se nourrit de ces références croisées qui se renforcent et se légitiment mutuellement, produisant inséparablement la croyance dans la valeur des œuvres, l'« idolâtrie » qui est au principe même du plaisir cultivé, et le charme inimitable qu'elles exercent objectivement sur tous ceux qui, possesseurs possédés, peuvent entrer dans le jeu. (1979 : 584-585)

Dans ce texte sociologique, la littérature participe des outils de domination des classes dominantes, mais moins de façon concertée que structurelle, selon le fonctionnement d'un marché : « La distinction et la prétention, la haute culture et la culture moyenne [...] n'existent que l'une par l'autre et c'est leur relation ou, mieux, la collaboration objective de leurs appareils de production et de leurs clients respectifs qui produit la valeur de la culture et le besoin de se

---

[13] Nathalie Heinich développe abondamment le « biais réductionniste » de la sociologie de l'art dans *Ce que l'art fait à la sociologie* (1998), écrivant notamment : « À vouloir "désillusionner" en contrant le sens commun, la posture sociologiste appliquée aux phénomènes artistiques s'interdit de comprendre et la logique du sens commun de l'art, et la façon dont le monde de l'art obéit à cette logique, s'y conforme ou, au contraire, y résiste : double impasse, exemplaire des aveuglements auxquels se condamne la sociologie de l'art même là où elle possède d'indéniables qualités descriptives. Sans doute est-il louable, dans un premier temps, de démontrer que l'art est susceptible des mêmes analyses que tout autre domaine; encore faut-il mettre en évidence et prendre pour objet ce en quoi il diffère d'autres domaines (et notamment, en quoi il est perçu comme différent), au lieu de le rabattre sur des propriétés qui ne sont pas spécifiquement les siennes. » (1998 : 20) Cet effet de « rabattement » accroché au « premier temps » de la sociologie, elle l'impute quelquefois aux travaux de Pierre Bourdieu.

l'approprier. » Seule la lutte entre ces « adversaires objectivement complices » engendre la « valeur de la culture » ou « la croyance dans la valeur de la culture », précise Bourdieu (1979 : 279). La métaphore du jeu comme monde social – « l'image du jeu est sans doute la moins mauvaise pour évoquer les choses sociales », écrit Bourdieu (cité par Dewerpe, 1996 : § 8) – ne suppose pas, comme le montre Alain Dewerpe, qu'il existe des règles et par conséquent des stratégies concertées pour gagner[14]. Cette métaphore permet de parler du monde social comme agrégation de parades ou de rituels, autant d'éléments assujettis à l'esprit de l'*illusio* plus ou moins consenti qu'on prête généralement au jeu et dont la culture a partie liée.

À l'opposé, se retrouve, plus confusément mise en discours, l'idée selon laquelle la littérature transcende les classes sociales. Issue d'un modèle plutôt philosophique que sociologique, cette pensée se fait tantôt idéaliste, tantôt révolutionnaire. Le discours de Jean-Paul Sartre sur l'écrivain qui « s'arrache » à sa classe d'origine, participe d'un tel idéalisme. L'existence de ce mythe de l'arrachement entre effectivement en contradiction avec une approche marxiste, supposant que l'idéologie d'une classe se retrouve forcément dans l'œuvre d'un sujet issue de celle-ci. Roland Barthes va un peu plus loin dans un article de 1971, suggérant que la « classe dominante » bourgeoise ne sait plus pénétrer le discours de la culture :

> La bourgeoisie détient en principe toute la culture, mais depuis déjà longtemps elle n'a plus de voix culturelle propre. Depuis quand? Depuis que ses intellectuels, ses écrivains l'ont lâchée; [...] l'intellectuel est le clerc qui essaie de rompre avec la bonne conscience de sa classe sinon d'origine (qu'un écrivain soit individuellement sorti de la classe laborieuse ne change rien au problème), du moins de consommation. [...] Le bourgeois (propriétaire, patron, cadre, haut fonctionnaire) n'accède plus au langage de la recherche intellectuelle, littéraire, artistique, parce que ce langage le conteste; il démissionne en faveur de la culture de masse; ses enfants ne lisent plus Proust, n'écoutent plus Chopin, mais à la rigueur Boris Vian, la pop music. (1984 : 116)

Cette situation suggère que la classe dominante, contrairement à ce que supposait le système marxiste, n'a plus d'efficace idéologique. Il n'en est rien :

> Cependant, l'intellectuel qui le menace n'en est pas plus triomphant pour cela; il a beau se poser en représentant, en procureur du prolétariat, en oblat de la cause

[14] L'article de Dewerpe porte sur le concept de « stratégie » chez Bourdieu : « De ce programme du ni-ni, convient-il, – ni raison calculatrice, ni déterminations mécaniques de la nécessité économique, ni stratégie consciente, ni détermination automatique – découle le fait que la stratégie de Pierre Bourdieu est un concept en creux, une notion en suspens, comme sur le fil du rasoir. » (1996 : § 10)

> socialiste, sa critique de la culture bourgeoise ne peut emprunter que l'ancien langage de la bourgeoisie, qui lui est transmis par l'enseignement universitaire : l'idée de contestation devient elle-même une idée bourgeoise; le public des écrivains intellectuels a pu se déplacer (encore que ce ne soit nullement le prolétariat qui les lise), non le langage; certes l'intelligentsia cherche à inventer des langages nouveaux, mais ces langages restent enfermés : rien n'est changé à l'interlocution sociale. (1984 : 116)

On en revient à l'idéologie qui ressert son nœud : par le langage, écrit Barthes, la domination est inscrite dans tout acte de parole, même dans un acte de parole d'affranchissement. Pour sortir de ce « jeu de furet » dans lequel « les langages sont bien séparés, comme les partenaires du jeu, assis à côté les uns des autres; mais ce qui se passe, ce qui fuit, c'est toujours le même anneau, la même culture » (Barthes, 1984 : 117), il faut rappeler que « la division des langages sociaux, la sociolectologie, si l'on veut, est liée à un thème en apparence peu sociologique, qui a été jusqu'ici le domaine réservé des théoriciens de la littérature; ce thème est ce qu'on appelle aujourd'hui l'*écriture* » (1984 : 132). Cette dernière constitue une catégorie capable d'éviter les illusions – « il ne s'agit pas pour l'écrivain de parler le langage-peuple, comme Michelet en avait la nostalgie; il ne s'agit pas d'aligner l'écriture sur le langage du plus grand nombre » (1984 : 132) – et d'entendre la parole humaine de façon affranchie :

> C'est parce qu'elle s'attaque aux rapports du sujet (toujours social : en est-il d'autre?) et du langage, à la distribution périmée du champ symbolique et au procès du signe, que l'écriture apparaît bien comme une pratique de contre-division des langages : image sans doute utopique, en tout cas mythique, puisqu'elle rejoint le vieux rêve de la langue innocente, de la *lingua adamica* des premiers romantiques. (1984 : 133)

On voit agir dans ce texte de Barthes le poids d'une pensée sociologique, c'est-à-dire contrainte de repérer les mirages, les constructions de dominations, les illusions, et arrivée à terme avec un concept qui ne peut que devenir *utopique*, *mythique*. Il est facile de reconnaître le même ton chez Jacques Rancière, ton de résistance, substitution dans le langage de l'*illusion aliénante* au cœur des projets sociologiques par une *illusion productive*.

Je veux souligner la force « révélatrice » de la sociologie, et l'existence d'un discours sociologisant qui tente de réhabiliter une sorte de culture qui ne soit pas de facto outil de domination. Les « intellectuels de gauche » tentent par là de s'extirper de la contradiction à laquelle les confrontent les discours d'avant-garde.

> Régulièrement déchirés entre les valeurs de communauté propres à la tradition démocratique, et les valeurs de singularité propres à une tradition esthétique moderne héritée de l'aristocratisme, écrit Nathalie Heinich, [les intellectuels de gauche] s'efforcent tant bien que mal de gérer cette tension, par exemple en rendant un hommage ambigu aux diverses formes de la « culture populaire », de l'« art de masse » ou du « kitsch ». (1998 : 13)

Rancière comme Barthes ne tentent pas, dans leur idéal, de fêter l'art d'une communauté – lire ici, la culture populaire –, mais bien de faire de la culture un potentiel démocratique, qui au fil de malentendus, se serait connoté d'une appartenance élitiste.

Raymond Williams, dans son actualisation des concepts d'infrastructure et de superstructure, se fait moins systématique, pensant, à côté de la « culture dominante effective[15] » trois formes de cultures : la culture alternative, la culture oppositionnelle et la culture résiduelle.

Ce qui m'intéresse dans la pensée de Williams réside dans sa conception de la culture comme organisation traditionnelle ou résiduelle. La culture résiduelle participe d'un ordre ancien – et passé – qui est incorporé à la culture dominante effective si elle « entend faire autorité dans ces domaines » (42), comme la musique, la littérature, etc. Ces archaïsmes incorporés peuvent même constituer la partie la plus visible dans certains domaines, poursuit Williams :

> Une quantité considérable d'écrits sont de type résiduel et c'est d'ailleurs profondément vrai d'une grande partie de la littérature anglaise de ce dernier demi-siècle. Certaines de ses significations et valeurs fondamentales appartiennent aux accomplissements culturels issus de stades de la société disparus depuis longtemps. Cet état de fait, et les états d'esprit qu'il alimente, sont d'ailleurs si répandus que pour beaucoup, « la littérature » et « le passé » acquièrent une certaine identité, et on entend alors dire que de nos jours, il n'y a plus de littérature : le temps des chefs-d'œuvre est révolu. (2009 : 48-49)

Raymond Williams se fait avare d'explications quant à cette situation de la littérature; il est néanmoins important de savoir penser les idéologies dominantes, les habitus, les divisions du langage, les classes sociales en regard d'idées périmées mais actualisées, maintenues en vie malgré leur péremption. Un tel discours se retrouve, spectral, dans la représentation de la littérature au Québec contemporain.

---

[15] Williams voit cette « culture dominante effective » se former de façon pragmatique par la tradition, « la manière dont, dans tout un domaine possible du passé et du présent, certaines significations et pratiques sont choisies et mises en avant tandis que d'autres sont négligées et exclues » (2009: 38).

Il y aurait, écrit Bourdieu, « ce que l'on pourrait appeler l'effet Don Quichotte » : « Lorsque les pratiques qu'engendre l'habitus apparaissent comme mal adaptées, parce qu'elles sont ajustées à un état ancien des conditions objectives. » (1979 : 122) Auerbach décrivait déjà le Quichotte comme « appartenant à une classe qui n'a plus de fonction » (1960 : 147), alors que Lukács, plus prosaïquement, voyait dans le sort du chevalier à la triste figure les premières illusions perdues, « mais chez Cervantès, écrit-il, c'est la société bourgeoise naissante qui détruit des illusions féodales attardées » (1998 [1953] : 48). Cet « effet résiduel » attaché à la figure de Don Quichotte structure la métaphore de la classe sociale comme représentation du lettré. Cette classe sociale est d'abord un *effet* de représentation : la littérature comme classe sociale est l'hypothèse d'une représentation toujours décalée de la littérature dans les œuvres contemporaines, des œuvres reproduisant un univers de distinctions, d'habitus, de gestion de la valeur qui n'a plus rien à voir avec la société réelle – ou qui ne révèle cette société réelle que par le décalage en regard de l'ordre vétuste du littéraire. Cet effet classe sociale se trouve renforcé par cette situation diversement diagnostiquée à propos du Quichotte : le lettré paraît très généralement appartenir à *une classe qui n'a pas de fonction*, il paraît *mal adapté* car *ajusté en regard d'un état ancien*, il vit au sein *d'illusions attardées*. Les analyses produites dans cette thèse mènent effectivement à cette impression relative où, propulsés vers un idéal élevé, les lettrés s'y hissent et s'y maintiennent jusqu'au dégonflement de l'illusion. Ainsi, dans la triade échelonnant les prolétaires, les bourgeois et les aristocrates, les lettrés occupent, dans leur représentation, le haut du pavé, mais aussi le bas, véritables « littérateurs-ouvriers » d'après l'expression de Michelet[16] – en tant que dominés par le bon sens bourgeois. On se retrouve avec une vieille position, celle de l'antibourgeois, *anything but bourgeois* dirait-on, à ceci près qu'on s'en faisait une gloire au temps des avant-gardes et qu'aujourd'hui la valeur de cette exclusion est beaucoup plus ambiguë. En cela une sémiologie générale peut éclairer une sémiotique du texte, en remettant en forme une organisation des classes sociales à l'époque contemporaine.

---

[16] On la retrouve dans *Le Peuple* (1846) cité par Priscilla Parhurst Ferguson (1991 : 165-166). Ce littérateur ouvrier est d'ailleurs coincé dans l'imposture que cause sa position paradoxale : « Ils s'habillent, ils mettent des gants pour écrire, et perdent ainsi la supériorité que donnent au peuple [...] sa main forte et son bras puissant. »

6.1.3. La théorie sociologique : un état du social

Revenons au bourgeois absent : lorsque Belleau traitait du conflit entre la nature et la culture au Québec, il suggérait fortement que cette absence bourgeoise en était le levier. J'aimerais montrer que cette idée s'adapte de façon étonnante au modèle postmoderne.

On l'a vu, Fredric Jameson et Perry Anderson dans leur théorie du postmodernisme, soulignent que l'un des principaux symptômes postmodernes est l'abolition de la nature, la culture devenant en fait seconde nature. C'est la distinction entre ces régimes qui s'effrite. Il y aurait, écrit Anderson, une « sémiotisation généralisée » qui fait en sorte que la culture s'étend pour « coïncider totalement avec l'économie », chaque « objet matériel et chaque service immatériel » devient à la fois « signe manipulable et marchandise » (2010 : 79-80). Cette sémiotisation effrite les luttes naturalisées, remarque encore Anderson, s'inscrivant dans une organisation sociale pleinement culturelle :

> À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le pouvoir de tradition aristocratique reçut le coup de grâce dans toute l'Europe continentale. Mais son alter ego traditionnel [la bourgeoisie] – à la fois rival et partenaire – survécut pendant encore une génération. Il était encore possible de parler de la bourgeoisie en tant que classe [...]. C'est-à-dire un groupe social doté d'un sentiment d'identité collective, de codes moraux caractéristiques et d'un *habitus* culturel. [...] En l'espace d'une vingtaine d'années, la bourgeoisie – entendue au sens strict, comme classe dotée d'une conscience d'elle-même et d'une morale spécifique – a elle aussi presque entièrement disparu. (Anderson, 2010 : 119-120)

L'idée même de classe sociale devient problématique. L'habitus comme marqueur de spécificité culturelle n'agit plus pleinement. Michel Freitag souligne que

> la modernité politico-institutionnelle tendait partout à séparer de manière « catégorique » les modalités de l'action humaine (cognitive, normative, esthétique) ainsi que les champs institutionnalisés de l'action collective (les « instances » politiques, économiques, culturelles, par exemple), en les soumettant chacun à des principes et des procédures de régulation formels spécifiques, à caractère universaliste (2002 : 85).

Freitag pense alors la division des domaines, liée en cela à la rationalisation wébérienne, mais il pense aussi la hiérarchisation comme fonction transcendantale du fonctionnement social; la modernité assure des divisions de manière structurelle

> alors que, poursuit Freitag, la postmodernité tend [à] brouiller les frontières entre les modes d'action, les instances et les institutions, puisque chaque lieu d'action organisé de manière autonome, décentrée ou excentrée, ressaisit librement-pragmatiquement tous les éléments et aspects d'environnement concret qui sont

> pertinents du point de vue de la réalisation de ses objectifs, et sur lesquels il tend alors à exercer directement son contrôle ou son influence (2002 : 85).

Ce qu'il faut retenir de cette réorganisation postmoderne tient dans cette substitution de « l'institutionnel » par le « pragmatique », de la ligne de division vécue comme productive – c'est le mouvement d'automatisation – à la forme de vie comme autonomie en soi[17]. Voilà un véritable leitmotiv dans la pensée postmoderne qui oblige en regard de la littérature, et plus encore de la littérature comme classe sociale, à éclairer deux nouvelles questions. D'abord, dans une sémiologie générale, il faut concevoir ce que la littérature signifie, étant entendu que la modernité lui a assuré une place qu'il n'est pas sûr que la postmodernité sache reconduire. On a vu au chapitre 2 l'effritement, dans le discours critique, du concept de littérarité. De même, avec les autres chapitres : il convient maintenant de poser la question en regard du texte sociologique. Ensuite, question corollaire : l'effritement de la conception du monde moderne mène-t-il à un autre mode de gestion de la valeur dans la société, valeur au sein de laquelle doit évidemment se placer la littérature?

*

Le sociologue Axel Honneth conceptualise, dans le sillage des études de Parsons Talcott, le grand changement opéré dans l'organisation du capitalisme après la Seconde Guerre mondiale.

> La croissance exponentielle des revenus et du temps libre, écrit-il, a progressivement élargi l'éventail des choix individuels et inversement réduit l'emprise de l'environnement de classe; avec l'extension du secteur des services dans les pays capitalistes occidentaux, des larges couches de la population ont été touchées par un mouvement d'ascension sociale, qui a diversifié de plus en plus les conditions de vie des personnes; enfin, les progrès de l'éducation dans l'ensemble des pays occidentaux une quinzaine d'années après la fin de la Seconde Guerre mondiale ont élargi les possibilités de choix professionnel, de sorte qu'à cet égard aussi les itinéraires individuels ont commencé à diverger considérablement; à l'époque du mouvement étudiant, déjà, la population présentait, au point de vue des parcours biographiques et des formes d'existence, une image beaucoup plus variée, plus multiforme que dix ans plus tôt. (2006 : 312)

[17] On sait la fortune du concept de « forme de vie » dans les études littéraires contemporaines, tirées de Wittgenstein, actualisées par Giorgio Agamben, et intégrées par Marielle Macé et Florent Coste, notamment. Ces formes de vies sont indivisibles d'une « pragmatique » de la littérature, foncièrement détachée d'un usage hiérarchisant de la culture. Ce sont les conditions d'une anthropologie littéraire.

C'est le déterminisme structurel qui semble s'éroder avec le capitalisme tardif. En cela fidèle à une vulgate postmoderne, Honneth pense un éclatement de la structure (qui contraint à une place dans l'organisation sociale, sur le modèle marxiste de l'assignation de valeur, de la réification) qui laisse place à une conception pragmatiste de la forme d'existence[18]. Il nomme ce phénomène, de façon oxymorique, « l'individualisme institutionnalisé »; car, convient Honneth, une telle libération des biographies n'est pas véritablement une « émancipation » en regard des scissions du capitalisme. Il note, certes, que « si jusqu'ici l'"individualisme" se rattachait largement à un idéal de conduite autonome de l'existence largement réservé aux classes supérieures, il gagne désormais la majeure partie de la population sous la forme nouvelle et rehaussée d'un idéal d'authenticité[19] » (2006 : 280). À l'instar du bourgeois et de l'aristocrate, le prolétaire se voit investi lui aussi d'une « biographie » singulière; il peut se raconter dans un récit qui ne soit pas a priori conçu comme ayant partie liée à un ensemble collectif. L'effet « d'ascension sociale » s'avère patent. Toutefois, ajoute le sociologue, un tel « progrès normatif que représentait la généralisation sociale de l'individualisme romantique » se paye d'une nouvelle forme d'aliénation, « sous la pression de la restructuration néo-libérale du capitalisme ». Le sens de cet individualisme romantique « s'est imperceptiblement transformé au cours des deux dernières décennies, en raison de son intégration clandestine dans le processus économique, à titre d'exigence de qualification et de comportement » (2006 : 290). C'est le principe général mais non moins aliénant de *performance* que pointe cette restructuration; permettant de justifier les inégalités – en remplacement de la naissance, de l'origine –, la performance constitue la responsabilité incombant au sujet de sa propre condition. Individualisant les structures de domination pour ainsi dire – ce ne sont plus les classes qui sont dominées, mais les individus sous-performants, paresseux, jouisseurs, irresponsables[20] –, la performance passe d'idéal à coercition; il faut absolument réussir sa vie, réussir sa biographie, par le biais de l'acquisition de savoirs, de compétences, d'attributs qui

[18] Honneth pense la question en termes de dynamique entre la rationalisation (autonomisation des sphères institutionnelles) et l'émancipation (individuation des pratiques).

[19] À ce sujet, Honneth appuie ses raisonnements sur les études de Parsons, liées à la montée du « romantisme » après la Seconde Guerre mondiale : l'idéal de vie authentique et de relation épanouie, fédérée culturellement et idéologiquement, se substitue à la pensée plus structurelle du rôle social (familial, capitaliste, etc.).

[20] Je rappelle d'ailleurs qu'on prêtait tous ces traits aux classes populaires – ou du moins, aux classes les plus inférieures de la société –, dans le premier capitalisme, celui qui est contemporain des *Misérables* (voir Popovic, 2013 : 51-65).

justifieraient en retour le succès. Cette illusion *méritocrate*[21] permet ainsi à l'élite de ne plus tirer sa domination de son essence élitaire, de sa classe, mais d'une valeur sociale acquise. On peut enfin en venir à la littérature : car ce modèle d'Honneth suggère, comme le faisait la pensée du postmodernisme, que la culture ne constitue plus un attribut hiérarchique lié à ce que Bourdieu analysait autour de la distinction de classe, mais plutôt un ensemble d'éléments desquels *s'emparer librement-pragmatiquement pour la réalisation de ses objectifs biographiques*. La forme de vie adoptée alors suppose expressément cette absence de hiérarchie, son existence purement pragmatique – et la forme de vie en littérature exige un traitement congru :

> Par leur pluralité, écrit Florent Coste, leur vulnérabilité ou leur invisibilité, les formes de vie suscitent l'enquête, et c'est bien enquêter qu'il faut. Et enquêter, ce n'est jamais que décrire, travailler nos descriptions, développer nos usages [...]. Non pas fusionner, non pas assimiler, non pas coloniser, non pas terrasser, mais décrire encore et encore, dissoudre ces problèmes, et finir par ouvrir le champ de nos actions possibles. Décrire, et, décrivant, s'organiser. Voilà ce à quoi nous engagent les formes de vie. (2017 : 174)

La culture devient une mesure parmi d'autres de la *performance*, et la performance, une vectorisation des formes de vie. Ce modèle d'Honneth résonne de façon fascinante avec celui, bien connu aujourd'hui, des « goûts omnivores ».

La théorie des goûts omnivores de Richard Peterson (1992) a très vite agi dans la pensée sociologique française comme pendant d'une pensée plus strictement hiérarchique comme la développait Pierre Bourdieu. L'habitus élitaire lié à un raffinement de la consommation culturelle, raffinement du goût qui est « culture devenue nature, c'est-à-dire incorporée, classe faite corps » (Bourdieu, 1979 : 210), se transforme. Le modèle bourdieusien s'appuie, écrit Coulangeon, sur une « homologie structurale » selon laquelle

> le style de vie des élites, par les comportements d'imitation qu'il suscite au sein des autres catégories sociales, favorise l'intégration culturelle de la société dans son ensemble, et cette vision fonctionnaliste de la distribution sociale des goûts se fonde sur l'idée d'une intériorisation, à tous les niveaux de la structure sociale, de la hiérarchie des préférences culturelles (2005 : 61-62).

---

[21] Illusion que suggère Honneth : « On trouvera par ailleurs jusqu'à ce jour de bons arguments empiriques montrant combien, en particulier dans les positions de direction, les signes de l'origine sociale ou d'un habitus de classe surpassent les indices spécifiques à la performance, de sorte qu'il ne saurait nullement être question d'un véritable dépassement des assignations statutaires. » (2006 : 298-299)

Ce modèle induit un sentiment « d'indignité culturelle » chez les classes populaires et un sentiment de légitimité chez les élites, situation « loin d'être universellement vérifié[e] » (2005 : 63), cependant. L'omnivorité de Peterson, si elle conçoit une certaine forme d'homologie entre les attitudes culturelles et les positions sociales, pense la culture de façon moins déterminée – la *nature* du goût n'est plus strictement liée à une position sociale. Ainsi, selon le modèle de Peterson :

> Les membres des classes supérieures se caractérisent avant tout par l'éclectisme de leurs comportements à l'égard de la culture, là où les membres des classes populaires manifestent des habitudes et des préférences nettement plus exclusives. Autrement dit, alors que l'appartenance aux classes supérieures se traduirait, selon cette hypothèse, par une aptitude particulière à la transgression des frontières sociales et culturelles entre les genres musicaux, cinématographiques, littéraires, etc., mais aussi entre les catégories de pratique (loisirs culturels au sens strict, médias, sport, bricolage, jardinage, tourisme), l'appartenance aux classes populaires impliquerait l'enfermement dans un répertoire limité de pratiques, produits d'une culture de masse segmentée par le jeu de critères de génération ou d'appartenance ethnique. (Coulangeon, 2005 : 64-65)

Une telle situation, en regard du modèle de *la distinction,* amène à envisager deux conséquences – notamment en relation avec les constats d'Honneth. La première est liée à la cause sociale de cette omnivorité. Si Peterson, grâce aux études statistiques, peut affirmer son modèle de l'omnivorité, il reste à déterminer la cause de cette valorisation quantitative et éclatée de la consommation culturelle. Coulangeon retrace trois catégories de justification : 1) dispositionnaliste, suggérant qu'une position sociale « engendre des dispositions culturelles déterminées »; cette explication se rapproche beaucoup du modèle bourdieusien; 2) structural, suggérant que « le penchant pour l'éclectisme s'interprète comme un effet de la composition du réseau relationnel », le dominant entretenant des relations plus variées; 3) utilitariste, celui qui nous intéresse dans une pensée de la performance, « selon lequel l'éclectisme des goûts et la variété des pratiques s'inscrivent dans une logique de maximisation de ressources sous contrainte de rareté » (2005 : 65). Cette dernière explication déplace la causalité de la position sociale du sujet (en lien avec un capital symbolique ou un capital relationnel préétabli) vers sa performance individuelle : les sujets alors effectuent « un arbitrage temps/revenu qui les porte à privilégier le nombre sur la durée des pratiques de loisirs » en conséquence de quoi certaines « activités emblématiques du rapport cultivé à la culture, accomplies à l'écart des exigences de la vie mondaine et qui exigent, comme c'est le cas en particulier pour la lecture, une dépense

en temps importante » (2005 : 66) sont quelque peu abandonnés pour des pratiques plus rentables.

Tous les discours de la « perte » entourant la littérature à l'époque contemporaine se trouvent informés par cette conséquence. La valeur de la littérature se déplace selon ce modèle, passant d'un « code difficile » que les élites valorisent dans l'ordre de leur inaccessibilité (c'est le modèle élitaire) à une « activité » peu rentable. D'une échelle d'habitus, de savoir, de position de classe, la littérature en vient à être jugée sur la base d'une échelle de performance. Pour ne prendre qu'un exemple de ce déplacement, on peut mentionner la fronde contre *La Princesse de Clèves* de la part du candidat puis président français Nicolas Sarkozy; William Marx en fait une représentation typique contemporaine de la *Haine de la littérature*. Il cite alors les propos de Sarkozy :

> Je ne sais pas si vous êtes souvent allés au guichet d'une administration pour demander à la guichetière si elle avait lu *La Princesse de Clèves*. En tout cas, je l'ai lue il y a tellement longtemps qu'il y a de fortes chances que j'aie raté l'examen! Mais mettez-vous à la place de cette femme ou cet homme de 40 ans qui travaille, qui a une famille et qui doit en plus préparer les examens pour passer au grade supérieur, imaginez-vous qu'il en a le temps? (cité par Marx, 2015 : 155)

Sarkozy, on s'en souvient, avait lors d'une déclaration en campagne électorale ironisé sur le fait qu'un « sadique ou un imbécile avait mis dans le programme » de concours d'attaché d'administration des interrogations à propos de la *Princesse de Clèves*. Marx décrit en détail la polémique qui suivit cette déclaration fragilisant pour beaucoup « l'usage de la littérature » dans l'époque contemporaine. Le critique mentionne certes les propos antiélitistes qui organisent certaines attaques contre la pertinence de l'œuvre, mais il convient en définitive, résumant la question du débat : « Quel ensemble de connaissances et d'expériences un Français est-il supposé partager avec ses concitoyens pour pouvoir exercer dignement et sans malentendu un emploi dans la fonction publique[?] » (2015 : 158) Au cœur de cette polémique se pose la question de la rentabilité sociale de la littérature. Si elle peut servir certains individus, sa consommation symbolique n'est plus rentable pour l'édification d'une biographie comportementale *normale*. Il va sans dire que la littérature à l'instar de toute culture basée sur la légitimité – et donc sur le capital symbolique – s'appuie traditionnellement sur la « mise en suspens et en sursis de la nécessité économique et par la distance objective et subjective de l'urgence pratique » (Bourdieu, 1979 : 56). C'est sa gratuité et par conséquent le

« désintéressement » qu'il suscite qui donne la *valeur symbolique* à l'objet culturel. Toutefois, dès lors que les devises symboliques changent, que le marché substitue la valeur de la rareté à la valeur de la quantité – manière un peu sauvage, certes, de lire le passage de la distinction à l'omnivorité –, cette mise en suspens de la nécessité de la littérature devient problématique. D'un strict point de vue sociologique, la littérature a perdu sa valeur sociale, et dès lors les problèmes généraux de la valeur essentielle de la littérature – comme discours, culture, etc. – se posent naturellement. D'ailleurs, comme le souligne Florent Coste, dont la proposition théorique est fort imprégnée de cet esprit du temps, la question se pose précisément en raison de l'essence de la littérature qui fait problème. Il faut penser la littérature comme pratique, notion qui a

> ceci de vertueux qu'elle évacue un certain nombre de sophismes qui gangrènent les études littéraires : mythe d'une intériorité expressive, mythe d'une signification cachée à exhumer, mythe de la règle qui dérive vers une logicisation excessive du texte, mythe d'une possible adéquation au réel, fantasme d'une efficacité, présumée immédiate, du message de la littérature (2017 : 155).

Cette proposition de Coste, qui s'accompagne d'une rumeur théorique aux accents de changement de garde, s'adapte on ne peut mieux à la place que la société accorde à la littérature. Comme pratique, et donc utilisable et intégrable dans sa forme de vie, elle devient, débarrassée de sa mystique sacrée, concevable en termes de performance.

Philippe Coulangeon soulève une deuxième conséquence du modèle omnivore dans le fonctionnement de la culture dans la société occidentale. De nature historique, elle permet d'arrimer l'approche bourdieusienne de la distinction aux observations de Peterson. Il reformule alors une question qui traverse la réflexion sociologique mise face à l'ébranlement du modèle de hiérarchie culturelle :

> Peut-on pour autant interpréter ce brouillage comme l'indicateur d'un recul des inégalités, voire d'une dissolution des classes sociales elles-mêmes? Il n'est pas certain que les développements contemporains de la sociologie des styles de vie, et en particulier l'hypothèse omnivore/univore, puissent faire l'objet d'une interprétation aussi radicale. Cette hypothèse [du modèle omnivore] oppose en effet très distinctement les classes supérieures aux classes populaires, du fait notamment de la distribution nettement inégalitaire des ressources nécessaires à l'appréhension de l'éclatement du champ de la production culturelle qui caractérise l'époque contemporaine. Alors que pour les mieux dotés en capital culturel, cet éclatement offre l'opportunité d'un enrichissement et d'une ouverture à la diversité, il contribue à l'inverse à produire chez les moins bien

> dotés, une collection de replis identitaires qui tendent à façonner la figure moderne d'une culture populaire fragmentée. (2005 : 78)

Coulangeon convient que la violence hiérarchique est moindre avec le modèle omnivore/univore qu'avec le modèle légitime/indigne. Afin de nuancer cette impression, toutefois, il en vient à penser – à l'instar d'Axel Honneth qui pose les mêmes distinctions historiques –, les conditions de développement de ces deux régimes. Après tout, les Trente glorieuses sur lesquelles Bourdieu a établi son modèle étaient traversées par une « dynamique égalisatrice » importante, « associée au déclin de la petite et moyenne bourgeoisie traditionnelle », alimentant « la vision pacifiée d'une société débarrassée du conflit capital/travail » (2005 : 78) et voyant l'émergence quasi hégémonique d'une classe moyenne salariée. Cette égalisation économique se paye néanmoins d'effets de hiérarchie culturelle :

> Face à cette thèse de la moyennisation, l'apport de Bourdieu et Passeron a été notamment de montrer comment l'école avait en fait fonctionné, dans la France des années 1950-1960, comme un instrument de conversion des capitaux économiques des fractions indépendantes des classes moyennes et supérieures en déclin, substituant à la domination du capital économique celle du capital scolaire, légitimée par l'argument méritocratique. (2005 : 78)

L'hypothèse serait que les inégalités financières étant de nouveau effectives aujourd'hui, « les stratégies de distinction peuvent apparaître superflues » (Coulangeon, 2005 : 79).

Cette deuxième conséquence amène à reconsidérer avec certaines nuances l'évolution de la représentation de la littérature, au Québec. En effet, j'ai mis de l'avant le fait que l'écrivain, dans les années 1945-1960, est conçu comme « issu du peuple », et que la littérature constitue son échelle sociale – Belleau montre que cette échelle s'avère problématique. Avec des personnages comme Jules Lebœuf (dans *La bagarre*), prolétaire tentant d'écrire un grand roman réaliste d'une autre époque – il est véritablement branché à une culture résiduelle –, ou encore Mireille (dans *D'Amour, P.Q.*) qui détourne l'œuvre de l'universitaire pour que le « peuple » se l'approprie, nous avons cette idéologie *élitiste* de la littérature, cette structure sociale qui assigne à chacun sa place et qui met de l'avant l'étanchéité des frontières : à terme, si Mireille domine Thomas D'Amour, il paraît clair que ce dernier seul conserve le statut de la littérature, il reste l'*auctoritas* du texte qu'elle a écrit; de même, Lebœuf échoue dans son écriture, par péché d'autodidactisme, entre autres. En contrepartie, on constate dans *Prix David* que Forestier, issu de l'élite financière, doit acquérir un prix littéraire important pour accéder

à son capital familial; de façon grossière, évidente, le roman met en lumière ce mécanisme alliant élite économique à capital symbolique. Au-delà du problème nature-culture, du conflit de codes que recouvrent ces représentations de la littérature, j'aimerais souligner l'évidence hiérarchique qui agit : la littérature constitue un savoir et un pouvoir en ce que posséder la littérature garantit une position dans la société.

C'est l'ambiguïté de cette hiérarchie qui apparaît à l'époque contemporaine. La littérature, à l'extérieur de la population lettrée, est au contraire revêtue d'un aspect étrange, quasiment pathologique, et seuls ceux qui font de la littérature leur profession savent profiter de son levier social : le professeur, le spécialiste. Elle ne devient « classe sociale » qu'à partir du moment où le fonctionnement en classe sociale ne semble plus organiser la société, devenant catégorie résiduelle au sein d'une catégorisation elle-même résiduelle. Il faut maintenant arrêter une définition de cette classe pour franchir le dernier pas.

6.1.4. La classe sociale littéraire

Trois éléments participent, en dynamique, à l'organisation d'un « effet classe sociale » dans les figurations de la vie littéraire contemporaine. Le premier se retrouve, cela vient d'être mentionné, dans la double « culture résiduelle » que mettent de l'avant ces textes : une littérature qui conserve une importance sociale d'abord, une organisation de la société en classes sociales, ensuite. Ces deux éléments, interreliés, appartiennent à une conception du monde « arriérée », du moins ineffective. Cet aspect se retrouvait au cœur du chapitre 3, à savoir : la littérature se projetait vers un passé idyllique ou honteux auquel la valeur littérature était intimement liée. Ainsi de Sappho-Didon qui à la fois projetait sa conception de la littérature sur une hiérarchie sociale – le chevaleresque et l'héroïsme de la noblesse spécialisée contre la médiocrité petite-bourgeoise de Robert Laflamme – et la rabattait sur un idéal passé – Hubert Aquin comme figure de la légitimité littéraire au cœur de la société. J'ajoute à cela que le statut résiduel de ces conceptions est pointé dans les œuvres, alors que les inadéquations historiques entre les idéaux et les faits les grèvent. Pensons simplement à la littérature pétrie d'idéal révolutionnaire chez Bock : la farce de l'histoire à laquelle cela donne lieu constitue la trace, dans la nouvelle « Carcajou », du décalage entre les valeurs de cette littérature représentée et la société où elle s'applique.

Le deuxième aspect se retrouve dans « l'habitus » lettré tel que représenté dans les œuvres. Cet habitus est d'abord discursif : la nature du corpus donne une préférence à cet art du bien écrire, du bien parler, etc. Mais on observe aussi une prévalence de la conscience discursive sur le corps : on vomit, on crache, on fait l'amour ou on baise – ou on est baisé –, on mange, on s'habille, sauf que ces éléments du naturel sont conçus à l'ombre du symbolique culturel. Ce trait semble contestable et pourrait participer d'un simple trait textuel – un texte accorde un statut de facto symbolique au corps, qui n'est pas *incorporable*, pour ainsi dire. Il faut alors préciser que cet habitus est une « nécessité incorporée, convertie en disposition génératrice de pratiques sensées et de perceptions capables de donner sens aux pratiques ainsi engendrées » (Bourdieu, 1979 : 190), ce qui dans les textes prend la forme de cette domination surjouée, sursémantisée, du verbe sur le corps. Le constat littéraire de la spécialiste en ouverture de *Ça va aller* est accompagné d'une éructation avec laquelle elle rentre en concurrence; la description d'un livre éparpillé se fond dans l'absence d'un corps sur le lit, en incipit de *La blonde de Patrick Nicol*; les exemples s'avèrent nombreux, de Nelly Arcan à Alain Farah, dans lesquels le corps comme signifiant social, organisé par l'habitus, se transforme en signifiant littéraire. Le vieux dualisme (corps-esprit/nature-culture) agit, certes, mais dans son fonctionnement se reconnaît une disposition génératrice de la littérature à se faire la norme évaluative en regard de laquelle mesurer les attitudes, les hiérarchies. Belleau voyait dans le *Romancier fictif* un surcroît de littérarité; ce surcroît constitue une négation, du moins partielle, des ordres de valeur extérieurs au littéraire.

Le dernier élément organisant un « effet classe sociale » est la conséquence des précédents : l'ordre « résiduel » dans lequel se développent les sujets littéraires leur assure une position hiérarchique ambiguë. Tirés de leur « classe d'origine », à savoir une classe moyenne discursivement hégémonique[22], les lettrés deviennent – et parfois tour à tour – aristocrates (sans fonction à l'extérieur de celle, autoassignée, de la littérature) et prolétaires (dont la production

[22] Je pense notamment à l'analyse qu'en propose Samuel Archibald dans *Le sel de la terre. Confession d'un enfant de la classe moyenne* (2013). S'y retrouve en effet l'impression, pour nébuleuse qu'elle soit, que des plus modestes aux plus fortunés, la classe moyenne englobe l'ensemble de la société québécoise. Cette impression s'accompagne du modèle, certes contesté, d'Henri Mendras sur la moyennisation des Trente Glorieuses, qui s'accompagne généralement dans le discours critique (chez Piketty, Honneth, Coulangeon, Chauvel) d'un sentiment de « retour » des stratifications de classe dans les trente dernières années. Il n'est pas clair toutefois que ce retour effectif des inégalités à la base des luttes de classes s'adjoint une conscience de classe capable de contester, de façon identitaire, le sentiment d'une classe moyenne de tout le monde.

n'a de valeur que pour eux, cependant). Vivant ainsi le mythe des « écritures » comme démocratie, le personnel littéraire ne sait qu'en pointer l'inanité : une hiérarchie stricte, du spécialiste au réviseur, agit conformément à un idéal du symbolique. Bien que libérés des impératifs d'omnivorité et donc de performance biographique, ils sont confrontés aux reliques légitimatrices de leur fonction (celle de la littérature) et de leur statut (au sein de la société). Charline Pluvinet résume la situation, à propos de la représentation de l'écrivain à l'époque contemporaine :

> Derrière cette mise en scène de l'auteur, écrit-elle, se négocie en arrière-plan un enjeu plus intime qui touche à la possibilité même de la littérature pour soi en tant qu'auteur. Le statut d'auteur est en effet scruté avec attention dans le champ d'expérimentation de la fonction pour en définir les composantes et les conditions d'existence parce que, même si les procédures de légitimation sont remises en cause et vidées de leur autorité passée, les auteurs de ces récits continuent de rechercher [...] comment être auteur et comment reconstituer une autorité qui leur permettrait de continuer à écrire. (2012 : 262)

Cette recherche d'autorité passe par une représentation aristocratique – désintéressée, maîtrisée, gratuite – de la chose littéraire, ou a contrario, par une représentation ouvrière – travailleuse, dominée, alliée à un quotidien matériel difficile.

*

Ces trois éléments ont traversé mes analyses depuis le début de cette thèse; si je ne les explicite qu'en fin de parcours, cela participe d'une méthode inductive qui tire des textes le système capable de les penser. À cette note méthodologique j'ajouterais que nous en sommes maintenant à l'étape de la « preuve finale », alors que l'hypothèse doit être vérifiée de façon générale et particulière. Ainsi, passer du texte sociologique au texte littéraire.

6.2. Nobles et ouvriers

L'ambivalence à laquelle confine « l'habitus résiduel » constitue sans doute le trait central de cette représentation du lettré; noble et ouvrier, il organise son discours de prestige – même s'il est décalé, ironisé – sur un double système de valeur, celui, d'une part, de l'incorporation complète de connaissances et de codes *élevés* et, d'autre part, celui d'un labeur commun, d'un travail comme les autres, à ceci près qu'on hésite à reconnaître au résultat le statut de véritable produit.

Pour explorer cette ambivalence, il faut saisir ce qui se trouve entre ces deux idéaux, la position *moyenne*, pour ainsi dire bourgeoise. On conçoit que d'importantes différences séparent le bourgeois contemporain du Monsieur Jourdain qui se voulait gentilhomme. Ce dernier, qualifié par son succès économique et son inaptitude culturelle, joue très exactement le rôle du dominant-dominé; le capitalisme tardif rend moins pertinente une telle conception, en ce que d'abord il n'existe plus, *stricto sensu*, de code élitaire comme celui qui régentait la noblesse de Cour. Ensuite, par l'organisation nouvelle de la culture en régime postmoderne, le pragmatisme des connaissances remplace une échelle de connaissances et de compétences inutiles mais policées – d'essence élitaire. C'est le fonctionnement dominant de ce pragmatisme des connaissances qui doit être observé.

6.2.1. Un contrepoint : l'élite moyenne

Le roman d'Alexandre Soublière, *Charlotte before Christ* (2012), exemplifiera ici le dominant culturel. Certes, choisir une seule œuvre pour illustrer un enjeu de compétence socioculturelle pourra sembler hasardeux. Pour les besoins de la démonstration pourtant, il vaut mieux se concentrer sur cette fiction, tout en se gardant de la généraliser ensuite.

Le roman raconte assez simplement une histoire d'amour difficile entre deux jeunes adultes en début d'études universitaires. Le narrateur, Sacha, possède son langage de façon décomplexée, il n'hésite pas à égratigner la norme linguistique pour faire de son *usage social* du français une manière légitime de s'exprimer : « C'est tricky avec le punk. » (CBC : 125) Ou encore dans de savants mélanges de registres : « Je crache tout mon venin. Je suis l'ange déchu. Je la regarde sans cligner des yeux. Je suis le plus dégueu de la terre. Léviathan. Satan. Belzébuth. Fuck'em. C'est moi le chef. » (CBC : 141) Ce détournement du langage, dans la narration même, fait survenir les traits de l'oralité, les emprunts à d'autres langues et les incorrections familières, abolissant d'une part la frontière entre le dialogue et la prise en charge littéraire (et narrative) du discours, et d'autre part renversant le rapport de la norme à l'usage, pour préférer un rapport pragmatiste au langage. L'intérêt du roman pour mon propos réside dans le fait qu'au-delà du langage, ce rapport se décline sous la forme d'un rapport pragmatiste à la culture, à la littérature et au monde.

Sacha adopte tous les traits du dominant culturel contemporain. Débarrassé de quelque forme de surconscience linguistique, il est également débarrassé de l'idée d'une norme

culturelle, en ce qu'il peut – comme le performe le roman lui-même – adapter la culture à son besoin et faire de cette adaptation les traits de sa distinction biographique. Fils d'un microbiologiste ayant sa propre compagnie de recherche pharmaceutique, Sacha voit son destin tracé par son origine sociale. Ainsi, un professeur s'inquiète particulièrement pour lui en raison de son manque d'assiduité : « Tu sais, Sacha, je ne ferais pas un tel cas avec un étudiant normal. Un ou deux devoirs ratés, c'est pas la fin du monde. Mais les professeurs et ton père ont beaucoup d'espoir pour toi. Nous voulons te pousser parce que nous savons que tu es capable de grandes choses. » (CBC : 88) Ces traits évidents de domination sociale – Sacha est disposé par sa naissance à de grandes choses, l'origine fait le potentiel – s'accompagnent d'un ascendant certain sur ses amis, qu'il se construit à coup, notamment, de culture.

Sacha n'incorpore d'aucune manière la « grande culture » dans sa vie. Au mieux, il la multiplie superficiellement :

> « Je me sens comme un gouvernement qui fabrique une bombe atomique des dizaines d'années pour ensuite faire la paix avec l'ennemi. Oppenheimer sans Hiroshima. » (CBC : 37);
> « On s'est passé les bouteilles d'une bouche à l'autre toute la soirée. Un mélange de *28 Days Later et* de Jonestown. » (CBC : 22);
> « Je me laisse tomber sur la table d'examen comme Ewan McGregor dans *Trainspotting* et la scène de l'overdose. » (CBC : 61);
> « Plus on s'approche de la porte, plus il y a une odeur de moisi mélangée aux différents parfums épicés des gens. *Antidote* de Viktor & Rolf. *Opium* d'Yves Saint Laurent. Jean-Paul Gaultier *2. New Haarleem* de Bond No 9. » (CBC : 101);
> « Le voisin décide de me parler :
> – T'es-tu déguisé en nazi, avec tes bottes pis ton trench de cuir? En Joseph Gobeil ou en Hermann Guérin?
> C'est Joseph *Goebbels* et Hermann *Göring*. Connais donc tes nazis! » (CBC : 155);
> « Cha pourrait être pornographiquement castée aux côtés de Casey Parker ou de Brandi Belle, Julia ferait parfaitement l'affaire dans une scène torride avec Liz Vicious ou Mandy Morbid. » (CBC : 100);
> « Elle rit un peu et se remet à pleurer. Elle ripleure. *Different colors made of tears*. » (CBC : 143);
> « Je n'ai plus de cerveau. Je suis un mammifère dans un chalet hissé au sommet d'une falaise dans une peinture d'Eugène Delacroix. » (CBC : 81)

Les exemples de ce type pourraient se multiplier à l'infini tant *Charlotte before Christ* paraît pétri de ce savoir « d'ostentation », affectant tantôt l'attitude érudite du décodeur – les parfums – ou virtuose de l'encodeur – les comparaisons culturelles ont cette valeur, comme les

rapprochements intertextuels inaboutis qu'on retrouve avec la chanson du Velvet Underground ou la toile de Delacroix. La distinction culturelle, qui exclut celui qui ne maîtrise pas la référence ou le rend indigne, se trouve implicite alors – je pense notamment au phénomène qu'on rencontre dans le passage sur les nazis. Il faut d'abord retenir l'éclatement de ces références, de la musique à la peinture, de l'histoire de la Seconde Guerre mondiale à la pornographie, au cinéma, au parfum. On compte également un nombre imposant de marques enregistrées – technologie, vêtements, restauration – diversement pourvues de légitimité. On peut même s'étonner que les pratiques culturelles et les provenances paraissent sans hiérarchie, références valables par leur seul décodage[23]. Nous sommes, avec Sacha, devant un dominant culturel qui, pragmatiquement, s'empare de morceaux de cultures multiples capables de le rendre performant : un être pleinement omnivore.

On aura noté que la littérature est singulièrement absente de ces références. Alors que le *média* de l'œuvre devrait en faire un discours privilégié, son statut est plutôt précaire, maladroit, c'est dire que le manque de sincérité du narrateur devant les lettres s'avère souligné. En fait, le statut de tout texte se trouve chargé de malaise :

> « Ce n'est pas dans l'inconscient collectif (name-drop : Carl Gustav Jung). » (CBC : 14);
> « Je suis Ulysse. J'ai chassé les prétendants de la demeure conjugale. Pas le Ulysse de James Joyce, mais bien le roi d'Ithaque. C'est romantique de m'imaginer qu'une personne pourrait m'attendre toute sa vie et penserait sans cesse à moi. Pas le Ulysse de *L'Iliade* qui chill avec ses chums à la guerre. Pas celui qui passe le puck à Achille avec Agamemnon en arrière du banc. Je veux être le cow-boy de *L'Odyssée*. » (CBC : 21);
> « Elle dépose son livre de poche sur la table à côté du divan. C'est Réjean Ducharme. David ouvre le bal :
> – Tu lis *L'Avalé de Laval*?
> – Le classique de Ducharme : *L'Avalé de Laval*! je répète
> – Ouais, mais c'est pas aussi bon que *Gros Cock* de Gratien Gélinas, Émilie rajoute.
> [...] *Bon beurre d'occasion. Mario Chapdelaine*. Moi aussi je veux être drôle. *C'est dans ton trou, Laura Cadieux. Les Shafts rapaillés*. » (CBC : 71);
> « La pellicule vidéo est l'extension de ma mémoire (voir *Understanding Media*, Marshall McLuhan). » (CBC : 82);

---

[23] L'une des premières références apparaissant dans le roman souligne en fait ce statut légitime ou illégitime d'une œuvre, pour se rabattre sur une évaluation chiffrée puis sur un avis personnel ; comme si alors on ouvrait la question pour aussitôt la refermer : « Je me souviens d'un film de Larry Clark qui traite de ce genre d'événement. Ça s'appelait *Bully*. Le film score 7/10 sur IMDb. J'ai préféré *Kids* de loin, mais ça reste intéressant. » (CBC : 10-11)

> « J'observe les quotes sur le mur. [...] Je peux seulement voir celle d'Albert Camus. *L'absurde n'a de sens que dans la mesure où l'on n'y consent pas*. Il y en a une de Marilyn Manson à côté aussi. » (CBC : 115);
> « Je couvre ma tête avec ma capuche. Je prends mon sac. Je suis dans un roman de Tom Clancy. » (CBC : 162);
> « Il y a au moins quatre filles online que je rêverais d'acheter (name-drop : Houellebecq) » (CBC : 177);
> « Je veux appeler Charlotte en pleurant pour qu'elle vienne m'embrasser sous la pluie (name-drop : *Breakfast at Tiffany's*). » (CBC : 177);
> « Je me sens aussi croche que les gars dans un roman de Marie-Sissi Labrèche, Nelly Arcan ou n'importe quelle autre *Putain*. » (CBC : 177);
> « Je reçois un texto de Paul : *Lis Origin of the Species, ça va te remettre les idées à la bonne place*. Je pense qu'il devine que je ne feele pas ces temps-ci. » (CBC : 178);
> « Par peur de tomber ou par sentiment d'infériorité devant la nature. Je ne sais pas. Mélange des deux. La théorie du sublime (name-drop : Edmund Burke, merci). » (CBC : 202)

Dans cette intégralité des mentions directes à la littérature ou plus largement à l'écrit, nous rencontrons deux grands leitmotivs : un début, bien que nonchalant, d'imposture avouée – c'est le statut du « name-drop », de la *quote*, de la référence entre parenthèses – et une mise à distance joueuse, ce qu'André Belleau désigne comme « abondance linguistique au service d'une culture raturée » (1986 : 160)[24]. Ce trait participe pour Belleau de la « culture carnavalesque » qui traverserait le roman québécois; chez Soublière, en vérité, si le rabaissement de la culture littéraire paraît important, cela prend plutôt la forme d'un rapport décalé à la culture scolaire classique. En effet, ce sont les titres anthologisés et les traits des œuvres connues de tous – les titres mentionnés sans profondeur, la trame de Pénélope attendant Ulysse – qui sont détournés, et moins au profit d'une sorte de culture universelle que d'un jeu sur l'ironie pour initiés. Ce que soulignent ces références littéraires se résume à cet effort de maximisation de la culture par une consommation superficielle et impossible à incorporer[25].

---

[24] J'effectue ce rapprochement notamment en raison de la citation à partir de laquelle Belleau tire ce constat : « Quand Hubert Aquin, écrit Belleau, parle de Pénélope dans *L'antiphonaire*, il enrobe la référence culturelle de précautions blagueuses :..."*l'épouse qui attend... que son marin de mari revienne de ses hosties de petits chants homériques*". Le contraste ici entre le contenu et l'expression met paradoxalement l'abondance linguistique au service d'une culture raturée. » (186 : 159-160)

[25] À deux exceptions près : Tom Clancy et les Autofictions. En effet, les références à ces œuvres sont véritablement internes, on réfère à leurs trames, à leurs formes, à leurs enjeux. Comme si nous avions là des traits culturels *vécus* plutôt qu'utilisés à titre de devise symbolique. La contemporanéité de ces références, mais surtout leur statut extrascolaire peuvent expliquer ce rapport différent.

Sacha en bon bourgeois issu de la classe dominante et promis à sa reproduction, présente de façon typique un rapport à la culture comme simple monnaie d'échange. Au début du roman, il fait la fête avec des amis dans une maison dans laquelle ils sont entrés par infraction – on comprend qu'il s'agit d'une pratique courante pour eux – et, à la fin, conformément à un de ses souhaits – « tuer quelqu'un » –, il empoisonne sans raison un itinérant. La violence de ces gestes, et je mentionne que les maisons sont vandalisées, que les protagonistes se moquent des choix culturels de leurs propriétaires, pointe vers un individu conçu et qui se conçoit au-dessus de la loi. En vérité, nous avons là une métonymie du rapport que le narrateur entretient à la culture : aucune loi n'y peut trier le *légitime* de *l'indigne,* seule importe la possession large, décontractée et joueuse du plus grand nombre de codes pour dominer l'espèce.

*

Cet exemple avait pour objectif de concevoir un contrepoint au statut ambivalent du lettré dans la fiction de la figuration littéraire. Le roman d'Alexandre Soublière permet de souligner que des personnages, bien que méprisants et élitistes comme les chargés de cours de *L'impudeur* d'Alain Roy, sont en fait dominés par cette maîtrise *en profondeur* du code littéraire, alors qu'une conception de la société valorise une culture large, sans hiérarchie – de la pornographie, aux téléséries, au parfum et enfin à la littérature. Dans des romans comme ceux de Nelly Arcan, il est manifeste que la narratrice, dominée par un code littéraire inaccessible, l'est également par cette quête du code et de la parole littéraire en tant qu'objectif univore.

Il y a, dans *Charlotte before Christ*, une compréhension du marché en place : ne rien maîtriser, ne rien incorporer, toucher à tout. Mis au même niveau que les marques de cravates, les logos de t-shirt, les griffes prestigieuses, les chaînes de restauration et tutti quanti, les signes culturels sont ramenés à leur statut de signe, justement. En plus de refuser la hiérarchique entre l'art du parfum et le cinéma d'auteur, toute la sémiotique culturelle se fond à une sémiologie générale, pour détourner les mots de Belleau. À cet égard, le discours sur la littérature qu'on pourrait tirer de ce roman serait un discours d'indifférence; comme ordre elle s'avère indifférenciée, noyée, refusée même par certaines hardiesses du langage quotidien renversant, au cœur d'une phrase, le registre littéraire qui affleure. Toutefois, le discours littéraire, lui, agit comme véritable contrainte dans le roman, il institue le malaise des références et parfois même

le malaise de l'énonciation – comme l'importance de choisir ses mots, d'utiliser la bonne expression, d'avoir le bon rythme. Cet effet trouve sa racine dans le choix culturel et médiatique de la littérature qui assure à cette dernière une importance démesurée, en regard du mode de valorisation – multiple, omnivore – qui agit dans le texte. Nous avons ici le cœur de l'enjeu de la littérature comme classe sociale : parce qu'elle n'a de valeur et d'importance que pour les lettrés, que pour ceux qui en font l'objet de leur quête d'une certaine manière, elle devient leur monopole. Conformément à l'axiome de Bourdieu cité en exergue de ce chapitre, *le monopole reconnu se convertit en noblesse*. Or, il se double structurellement d'une quête univore qui confine le lettré à une position marginale dans l'organisation sociale.

6.2.2. L'écrivain de pied en cap.

Exemplifions maintenant cette ambivalence. Pour ce faire, il faut être capable de la reconnaître. D'une part, il s'agit de voir selon quels modes on se représente en ouvrier ou en noble. D'autre part, il s'agit de voir comment l'une des représentations contient l'autre, comment chacune participe d'un même écart contenant à la fois la gloire – révolutionnaire, nobiliaire – et la ruine – rebattue sur le commun, la médiocrité, la futilité. Cet « écart » ambivalent s'observe assez aisément, en vérité, lorsqu'une œuvre doit tracer le portrait du personnage écrivain. On sait que ce dernier, en vertu de l'idéal du sacre, de la profondeur spirituelle qu'on lui accorde, mais aussi de son statut dans la société[26], est particulièrement frappé de cette ambivalence.

Prenons rapidement l'exemple d'*Une estafette chez Artaud*. Tirée des « mémoires » de Gaétan Lévesque telles que le roman les « reproduit », la description de l'écrivain Nicolas Tremblay est assez précisément découpée par l'ambivalence.

> Comme cela est répandu chez les intellectuels en herbe, il se vieillissait en portant la barbe, taillée très courte, la monture de ses lunettes, noire et imposante, affichait ostensiblement son côté cérébral, de même que ses vêtements sobres et soignés, veston, chemise et jean, agencement qu'adoptent très souvent les littéraires et les jeunes professeurs pour se donner à la fois de la prestance et un air décontracté. [...] Je puis affirmer qu'il y avait néanmoins chez lui une certaine beauté tranquille, pas de celle qui attise d'emblée le désir, mais un magnétisme qui capte votre intérêt, un certain mystère, un charisme évident. (EA : 64)

---

[26] Sur l'importance de cette « autoreprésentation » en société, voir les travaux de José-Luis Diaz, sur *L'écrivain imaginaire* (2007) et *L'homme et l'œuvre* (2011).

Ce passage paraîtra anecdotique, sans doute l'est-il un peu, mais il conjugue plusieurs traits de représentation qui rendent compte à la fois d'une modestie ouvrière – le jean connoté ici par son air décontracté – et un raffinement – la chemise, le veston. De même, la barbe fait advenir la vieillesse sur un visage jeune, et l'ostentation de la monture des lunettes souligne la cérébralité au détriment de la force physique. Dans la rhétorique de « l'ethos de l'écrivain » que traduit ce passage, nous avons l'effet d'un déguisement ou d'un agencement concerté qui fait l'écrivain. Entre une nature sobre et décontractée et une culture imposante, ostensible, soignée, apparaît un portrait dualiste qui crée le mystère et le charisme de Nicolas Tremblay dans la scène : celui de l'indécision qui traverse le roman, contre la culture, mais aussi bien contre la nature, entre les deux. On peut lire ces isotopies en classes sociales.

Faisons un pas de plus. Dans *Pourquoi Bologne*, le narrateur se décrit lors d'une pause narrative. La scène contient un aspect de présentation de soi au sens d'*ethos construit*.

> Si vous me croisez dans un cocktail, vous ne remarquerez pas mon inconfort. Ma bonne humeur vous surprendra, et mon aisance à bavarder, à raconter des histoires. Vous me trouverez sympathique, avec ma cigarette électronique et mes cravates griffées. Vous serez peut-être tentés de vérifier si sous mon élégante bonhomie se cache un écrivain. Vous pousserez alors l'audace jusqu'à vous rendre en librairie acheter un de mes livres. Contre toute attente, vous le lirez. Là, normalement, il est acquis que les choses se gâteront. Vous vous inquiéterez de ne pas trouver les mots pour faire semblant d'avoir trouvé mon livre « intéressant ». La prochaine fois que vous me croiserez dans un cocktail, je remarquerai votre gêne et je vous le dirai. (PB : 14-15)

Entre le « vous ne remarquerez pas mon inconfort » et « je remarquerai votre gêne », se construit la tension du passage. Le narrateur échappe au décodage, mais le lecteur, choqué par sa lecture même, est soumis à l'encodage de l'auteur. Cette domination dans la scène d'énonciation place ainsi le lettré au-dessus des autres, maître de sa nature conformément à la noblesse, qui est domptage des signes naturels. Les cravates griffées, en tant que signes distinctifs, agissent en ce sens, ce que le narrateur redouble un peu plus loin, mentionnant « ce double Windsor sans lequel je ne quitte jamais mon appartement » (PB : 17), comme garant de son identité construite. « Au fur et à mesure des trois ou quatre mouvements qui garantissent mon élégance, poursuit-il, le nouage de ma cravate ferait taire les voix qui me disent dans ma tête que mon visage n'est pas le mien. » (PB : 17) Comme chez Nicolas Tremblay, la prestance du vêtement travaille contre le naturel, contre la « nature profonde »; cette culture connote ainsi la position du narrateur, entre, d'un côté, le professeur et les mondanités, et de l'autre, l'écrivain

et l'intériorité tourmentée. On a vu comment, chez Farah, une véritable guerre entre ces statuts s'opérait, sans qu'il ait été possible de rattacher la question aux classes sociales. Dominant et dominé, professeur et écrivain, le narrateur se débat entre des statuts antithétiques, entre une extériorité et une intériorité, entre une théorie et une pratique, etc. Ce qu'on peut considérer comme la fin de sa *présentation de soi* réussit toutefois à actualiser l'enjeu de classes :

> Dans une des premières scènes du film [*Les Ordres*], le réalisateur [...] braque son appareil sur une des têtes d'affiche. L'acteur se présente :
>
> – Je m'appelle Jean Lapointe et, dans le film, je suis Clermont Boudreau. Je suis né sur une ferme, Marie aussi. J'ai bien l'impression que notre plus grosse erreur, ça a été de nous en venir en ville. Là, je suis dans le textile, pis notre espoir, c'est notre syndicat. [...]
>
> Moi, je m'appelle Alain Farah et, dans le livre, je suis Alain Farah. (PB : 26)

Avec Clermont Boudreau comme intériorité de Jean Lapointe – avec Alain Farah comme intériorité d'Alain Farah –, nous avons une homologie structurante entre des identités n'agissant pas de la même manière dans les hiérarchies sociales. Explicitant l'idéal ouvrier, Clermont permet de penser ce prolétariat persécuté, comme le film de Michel Brault le met en scène par ailleurs. Par sa présentation, Alain Farah souligne ce que sont les apparences : une domination que les vêtements performent. Cette domination se teinte cependant de la position inverse, celle du corps et de l'intériorité, qui est sujet aliéné, que l'Université et les médicaments du docteur Cameron maintiennent dans l'aliénation de classe.

Un dernier exemple permettra de concevoir une stratégie de présentation quelque peu différente, dans laquelle les classes sociales s'organisent selon d'autres pôles. Il s'agit de la présentation de Sébastien Daoust, un écrivain de « schnoute expérimentale », dans *Document 1* de François Blais. Sébastien Daoust est un écrivain hermétique reconnu par la critique. Auteur d'une thèse de doctorat sur le Temps chez Paul Valéry, il a abandonné la littérature pour se terrer à Grand-Mère où il construit des bateaux dans une manufacture. La narratrice du roman, Tess, commis au restaurant Subway et proto-écrivaine, le décrit ainsi :

> La notice biographique figurant en quatrième de couverture de *La mort du ptérodactyle* est aussi laconique que possible : « Sébastien Daoust est né en 1972. Il a étudié la littérature et la linguistique à l'Université de Montréal. Il vit à Grand-Mère. *La mort du ptérodactyle* est sa deuxième œuvre publiée. » Ayant l'honneur de le connaître personnellement, je suis en mesure de compléter cette notice avec les quelques renseignements suivants : il habite dans la Septième rue, il travaille pour Doral et il a coutume, presque chaque jour en revenant du boulot, de s'arrêter au Subway et de déguster longuement un trio en lisant le *Journal de Montréal*. Et,

> si tu veux vraiment tout savoir, j'ajoute qu'il a une prédilection marquée pour le douze pouces aux boulettes marinara, qu'il accompagne d'un Coke Diet et de biscuits aux noix de macadamia. (D : 53-54)

Ce passage met en relation deux régimes d'énonciation : celui, officiel, de l'institution littéraire, et celui, officieux, de la narration de Tess, inscrite dans le quotidien. Ces deux régimes rendent compte du contraste entre les identités de Sébastien Daoust : qualifié dans sa notice par ses études et par son œuvre, deux traits qui à l'instar des larges montures de Nicolas Tremblay en soulignent la cérébralité, Sébastien se charge aussitôt des traits inversés que livre Tess. *La mort du ptérodactyle*, comme œuvre expérimentale et difficile – singularisée par le mot « œuvre » –, est remplacée par le *Journal de Montréal* lu à chaque jour; si « vivre à Grand-Mère », dans la notice, se charge assurément d'un caractère distinctif – les écrivains grand-mérois ne sont pas légion, souligne le roman –, l'information devient commune dans la narration de Tess en se localisant. Dernier trait que j'aimerais mettre de l'avant, bien qu'évident : le bas digestif, corporel, prend la place des études, grâce à un rapprochement entre le choix du trio et le trio universitaire : littérature/linguistique/Université de Montréal; boulettes marinara/coke diet/noix de macadamia[27]. Cette description, enfin, se charge d'ironie, par des choix lexicaux étonnants : « ayant l'honneur », « déguster », « prédilection ». Dans cette présentation de l'écrivain, il y a institution et destitution, noblesse par scolarité et prolétariat effectif, tous deux entrant en contradiction et modulés par les accents de dérision. Le jeu ironique est celui-ci : affirmer comme la notice la hauteur de Sébastien Daoust par des traits qui en contredisent la distance esthétique et le classement universitaire. S'y joue, plus explicite que jamais, l'ambivalence entre une noblesse reconnue par une assemblée réduite et une pratique sociale commune et basse telle que vécue.

6.2.3. Ouvrier anticapitaliste

Dans le *Lectodôme* de Bertrand Laverdure, les « ouvriers culturels aux privations multiples » (LE : 62) se donnent à leur mission littéraire – ici, pour le narrateur, lire des manuscrits pour une maison d'édition – tout en travaillant chez Couche-tard pour boucler les fins de mois. Dans *Catastrophes* de Pierre Samson, les thésards en littérature sont fauchés (C : 13) et engagés comme « contractuels sous-payés » dans une revue qui semble souligner la

[27] Et lisant « acadamia » dans ces biscuits, on peut les faire résonner avec la vie académique.

« vétusté des fondements de l'édifice intellectuel » (C : 21). L'enseignante en littérature passionnée qui se sacrifie sur l'autel des lettres dans *Le parfum de la tubéreuse* d'Élise Turcotte doit affronter l'enseignante fonctionnaire, qui nécessairement a le dernier mot et qui gagne tous les combats au sein de la société. Le roman souligne cette opposition entre la narratrice, qui se donne aux livres et à la poésie, et sa collègue félonne : « J'avais compris sa vision, même si je ne pouvais pas l'endosser : nous étions à l'usine, il fallait pointer, enseigner ce qu'on nous disait d'enseigner, recevoir notre paye et c'est tout. Elle avait raison sur un point : être soi-même était devenu périlleux. » (2015 : 96)

Ces descriptions quelque peu prolétariennes des lettrés offrent des traits qui reviennent : salaires modestes (mais hautes études), ouvriers culturels (mais ne suffisant pas à assurer la subsistance), travail à la chaîne (mais idéal distinctif). L'ouvrier décrit prend alors clairement l'apparence d'un être déchu, il n'est ouvrier qu'au bout d'une crise (sociale, existentielle) ou d'un malentendu. On peut lire ainsi le discours de Sébastien Daoust, écrivain, thésard, métamorphosé en ouvrier dans un *shop* de chaloupes :

> – T'écris plus? [demande Tess]
> – Non.
> – Pourquoi?
> – Parce que je n'y crois plus. [...]
> – Mais toutes tes études en littérature...
> – On n'apprend pas à devenir écrivain sur les bancs d'école, t'sais.
> – On devient pas non plus docteur en littérature pour fabriquer des chaloupes au salaire minimum. [...]
> – Non, je voulais devenir prof de littérature à l'université.
> – Qu'est-ce qui t'as fait changer d'idée?
> – Ça non plus, j'y crois plus.
> – T'es drôle avec tes croyances, toi! Ça gagne combien par année un prof d'université?
> – Cent vingt mille en haut de l'échelle. Quelque chose comme ça.
> – Juste le triple ou le quadruple d'un faiseux de chaloupes... [...] Au fait, tu y crois, aux bateaux?
> – Oui, ça sert à quelque chose, les bateaux.
> – Et la littérature?
> – Non, à rien. (D : 72-73)

Dans ce dialogue se joue davantage que le « chemin de Damas » de Sébastien Daoust; le vocabulaire de la révélation, de la croyance, de la foi est lui-même délégitimé. On ironise moins, dans ce passage, sur l'utilité de la littérature que sur le problème général de la croyance : il paraît absurde d'avoir craché sur une carrière profitable sur la base d'une position sacrée,

comme il semble absurde de vouloir faire autre chose dans une classe, chez Élise Turcotte, que d'enseigner ce qu'on doit enseigner. Dans ces passages, la classe sociale assigne au littéraire une place dans une chaîne de production. Il faut prendre acte que le problème de cette représentation réside précisément dans l'inadéquation entre le productif et le symbolique. Les hautes études et le statut précaire ou modeste, la tâche à accomplir et l'idéal qui le sous-tend, voilà ce que le lettré en prolétaire met de l'avant. Robert Dion et Frances Fortier notent, à propos notamment de *Catastrophes* de Pierre Samson :

> Comme s'il s'agissait de prendre acte du fait que la littérature a dû abandonner sa position de surplomb et se pense désormais en tant que discours parmi d'autres discours, ces fantaisies plus ou moins macabres jouent avec virtuosité des formes convenues [...]. C'est ce dévoilement contrôlé des formes mêmes du récit portant le discours sur l'écrivain qui semble ici dire, à la fois, le ridicule et la résilience du personnage, lorsqu'il se prend aux mirages de l'institution ou quand il se jette sur la scène médiatique et sociale, hors du cénacle de ses pairs et du monde des livres. (2012 : 327)

L'inadéquation dont rend compte la représentation de l'écrivain, écrivent Dion et Fortier, concerne la position du discours littéraire dans la société – discours parmi les autres –, position qui ne devient visible qu'une fois « hors du cénacle ». Ce mouvement, les critiques l'explicitent en analysant *Catastrophes*; s'il y a un meurtre dans ce roman observent-ils, il semble, par sa nature, n'intéresser personne, c'est-à-dire n'intéresser que la littérature : « L'enquête [...] n'inquiétera jamais vraiment le protagoniste meurtrier, ce qui [...] montre bien à quel point les heurs et malheurs du milieu littéraire, même portés à leur paroxysme, concernent peu le reste de la société. » (Dion et Fortier, 2012 : 318) En fait, ce constat m'amène au point central de la représentation du lettré ouvrier : cette représentation en inadéquation suppose une économie parallèle – lisible parfois en réalité parallèle.

Lorsque Tess et Jude, narrateurs de *Document 1*, cherchent un moyen d'acquérir quinze mille dollars pour effectuer un voyage absurde aux États-Unis, ils pensent naturellement – malgré le fait que rien ne les qualifie, ni leurs études, ni leur milieu – à la littérature. En regard du labeur quotidien de Tess, commis chez Subway, et de celui de Jude, assisté social, la littérature se propose comme économie parallèle idéale pour récolter de l'argent :

> On va débarquer dans le bureau du grand patron de... je sais pas... mettons Québec Amérique, et on va lui dire « Bonjour, nous sommes Tess et Jude. Nous aimerions aller en Pennsylvanie, mais nous sommes fauchés comme les blés. Vous seriez vraiment un chic type, le sel de la terre, si vous acceptiez de nous

> faire un chèque de quinze mille dollars en échange des droits sur le livre que nous comptons écrire au retour. Qui sait, avec un peu de chance vous arriverez peut-être à en vendre deux cents. (D : 62)

Le souhait absurde, révélé dans son absurdité, souligne le phénomène que le dialogue avec Sébastien Daoust explicitait déjà : le symbolique n'a pas de valeur, c'est-à-dire qu'il n'a pas d'effets sur le réel des narrateurs pragmatistes. Un marché symbolique, une économie symbolique, ce n'est encore qu'une illusion sans efficacité sociale. Toutefois, il faut convenir que Tess et Jude, s'ils savent ne pas croire à cette économie – ne pas en être les dupes –, savent exploiter un système qui fait mine d'y croire encore. « Aucun éditeur ne va accepter de verser une grosse avance à des auteurs inconnus, concède Tess. En fait, on n'est pas seulement des auteurs inconnus, on n'est pas des auteurs du tout. » (D : 65) Les narrateurs de *Document 1*, de l'extérieur de la classe littéraire, tireront des connaissances initiées de Sébastien Daoust, nouveau *converti* à la réalité asymbolique, les stratégies pour rendre productive l'économie parallèle de la littérature : par le biais d'une bourse au Conseil des arts demandée sous le nom de Sébastien Daoust, ils mettront effectivement la main sur les quinze mille dollars nécessaires.

Chez Élise Turcotte, la narratrice ne peut vivre sa foi en la littérature que dans un entre-monde, une sorte de paradis consacré à l'enseignement d'un seul livre inspirant; chez Samson, le critique Ivanhoé McAllister ne vit que grâce aux lourdes subventions accordées à la revue *Pensus*, au titre latin poussiéreux. Qui plus est, le critique, chargé d'écrire des comptes rendus de livres tombés dans l'oubli, travaille bien selon les règles du champ, à savoir celles d'une gestion de la rareté pour former le nouveau assimilable au même de l'institution. Ainsi du livre *Sueur sur le marbre* de Taissir Vilchis – ce dernier s'étant « autoproclamé auteur d'un hapax » (C : 25) – débusqué par Ivanhoé, livre pourvu d'une triple rareté : « Un inconnu, un inlu, un introuvable [...] : la rareté de l'œuvre s'explique sans doute par le fait qu'elle n'existe pas, tout comme son auteur. » (C : 24) Dans cette économie parallèle, où n'existe qu'invention, convention, croyance, une fraude n'est pas vraiment une fraude, il s'agit d'une œuvre.

Cette représentation du lettré soulève diverses questions, en premier lieu celle que nous avons traversée au chapitre 5 à propos de la classe d'université. Ces livres, en effet, travaillent hors de la classe, c'est-à-dire que l'habitus résiduel dont sont faits les lettrés s'avère dévoilé par un pas de côté. Ce dévoilement les place au sein d'une production générale, mais ne soulignant que leur étrangeté : sans la foi, l'idéal, le capital symbolique, la littérature paraît de

facto frauduleuse, économie d'une fraude se collant parfaitement au topos artistique[28]. Mais dans cette représentation en ouvrier, la fraude révélée fraude n'agit plus.

*

Prenons un exemple problématisant ce prolétariat; dans *La Solde* d'Éric McComber, la déchéance et l'économie parallèle agissent à plein.

La première partie du roman s'intitule « Usine » : « J'ai reçu ce matin mon premier chèque de l'usine » (LS : 15), énonce le narrateur. Cette usine, à l'instar du cégep chez Élise Turcotte, est intellectuelle, car le narrateur travaille au

> shift de nuite. À l'usine. Soir après soir, je révise des agendas scolaires destinés aux high schools américains. [...] Nous occupons un cubicule de la taille d'une chiotte. Le bureau des trois réviseurs. [...] J'ai le nez collé sur un panneau recouvert de tapis brun sauce. [...] Je travaille à la manufacture de connerie (LS : 23).

La fonction du narrateur, en tant que réviseur linguistique, se trouve à la fois contrebalancée par son langage – nuite, chiotte – et par les conditions de travail, qui ne rappellent en rien l'austère calme du travail sur la langue :

> Nous travaillons dans une poussière chimique. Poudre de papier, vernis plastiques, vapeurs d'encre... Ça nous emplit les bronches. Bizarrement, suffit de passer une porte, on se retrouve chez les commerciaux, et soudain, c'est le paradis de l'air pur. [...] L'air de l'usine est divisé en classes sociales. (LS : 31)

L'odeur et la poussière évoquent effectivement la situation du prolétaire, travaillant *à la dure*; la réflexion sur les classes sociales souligne d'ailleurs cette domination. Le lettré est dominé, comme il se doit, par le capitaliste, le bourgeois, voire le nouveau seigneur. Cette domination s'étend jusqu'aux réalités les plus basses :

> Ah, la section des commerciaux! Mélamine des îlots, formica, plastique beige de type minivanne neuve. Quand ils partent le soir, les cravatés éteignent les lumières de leur fief dans l'espoir bien pieux de nous en interdire l'accès, mais Iza connaît le secret des interrupteurs cachés. Nos latrines sont grises, roturières, rouillées et dépourvues de canons à parfum. Nos cuvettes de prolétaires sont garnies de

[28] Je réfère ici au discours vrombissant sur les « gratteux-de-guitare », les subventionnés, les « cliques-du-plateau », etc. C'est l'idée d'une caste privilégiée (les artistes) grâce aux deniers publics, qui impose ses productions subventionnées à « monsieur-madame-tout-le-monde », les « payeurs-de-taxes », sans leur consentement : on comprend dans cette rumeur sociale qu'en plus d'être « payés par tous », ils « fraudent » tout le monde par leur art inepte. Ce lieu commun fascine, il semble être la pointe la plus visible d'une « conscience de classe » dans le discours social, à ceci près que la classe à laquelle elle s'attaque est généralement défavorisée financièrement, et souvent peu visible médiatiquement.

> prosaïques boules de naphtaline! [...] Je me venge chaque soir en apportant mon Philip Roth chez eux. Je lis aux chiottes des riches. (LS : 32)

Le fief des commerciaux, nécessairement seigneurial, résonne avec les « latrines roturières » des réviseurs : les classes sociales paraissent ici reprendre la lutte moyenâgeuse entre nobles et paysans. En même temps, les « cravatés » s'opposent aux « prolétaires », et les gens du commun – « plastique beige de type minivanne » – s'opposent aux lettrés. La lutte des classes en jeu semble alors transhistorique, d'autant que le narrateur, Émile Duncan – qu'on pourrait prononcer Durkheim – lit le très connoté *J'ai épousé un communiste*. Mais à terme, c'est sur la dernière lutte que tout le roman se fonde : celle entre les réviseurs, ceux mêmes qui tentent d'écrire un roman, un essai, un recueil de poésie sur le temps qu'ils peuvent voler aux fins de semaine, ceux qui ont pour devoir de « soigner » la langue, et les autres, ceux qui s'en moquent. En effet, dans le travail d'Émile, on met en garde les réviseurs. Il ne faut pas « surcorriger » les agendas; s'il manque le « e » final à « année », inutile d'en faire un fromage : « Tant qu'on est capable de lire, ça passe » (LS : 43), assène un industriel. De même, lorsqu'Émile publie enfin son roman, nul ne comprendra la valeur fictive de son œuvre, on rabattra sur le réel les traits de son écriture : on lui prêtera des mœurs sexuelles délurées, on cherchera à interpréter sa « révolte ». « C'est ça, Émile? Tu veux choquer, avec ton roman? Tu veux provoquer? » (LS : 130), lui demande la conjointe de son père. Un fort sentiment d'inadéquation se trouve au centre de cette lutte de classe : l'inadéquation du lettré avec la société en général.

Deux motifs inséparables s'élaborent depuis ces deux principes de l'œuvre : un ordre de valeurs est rendu inefficace socialement, désuet, résiduel – la langue, par-delà la littérature –, et une domination agit sur les lettrés prêtant foi à cet ordre. Qu'Émile soit psychiatrisé, pourvu d'un « certificat de folie », ne fait qu'ajouter à cette représentation don quichottesque du lettré. Or, dans le travail de valorisation qu'effectue le texte, on comprend que cette folie se revendique, que l'habitus lettré, notamment face aux « conquêtes amoureuses », sauvegarde un peu de son prestige. Lorsque Émile déplore la perte d'une flamme aux bras d'un ami, il décrit ce dernier a contrario de lui-même, en tant que « petit bourgeois de Boucherville, fils d'universitaires, cancre par rébellion, voyou dilettante, inculte farouche aux airs d'érudit. Bref. Un homme de son époque. *Homo mediocratis* » (LS : 63). La distinction ouvrière constitue une conquête sur le bourgeois moyen, dont la bohème n'est qu'inculture, rébellion enfantine, dont le verni n'est qu'un air. En rattachant cet ami à son époque, c'est aussi bien en regard de la

classe moyenne qu'Émile se positionne. Plus loin, à la recherche d'une conquête, il croise une belle blonde dans un café : « J'ai pas une bonne main, mais je bluffe. Je parle de mon soi-disant roman, je me la joue gribouilleux, pouaîîte. Elle adore lire, elle a plein de livres chez elle. Brelan! Youpilaye! » (LS : 85) Au-delà de l'évidente valeur que la littérature tient dans ce passage, s'y déploie l'ironie même de cette valeur, soumise aux aléas du hasard – le jeu – et basée sur un lyrisme guindé et risible. Ainsi, le prolétariat lettré s'accompagne chez Éric McComber d'un double discours : se distinguer du bourgeois, par lutte mais aussi par singularisation, et ironiser sur le mythe qui insuffle les lettres, manière d'établir la légitimité de la littérature sur des bases pragmatiques.

Deux scènes importantes mettent ces enjeux en place. Lors du dépôt du manuscrit de son roman, *Groenland*[29], le narrateur se rend en personne chez un éditeur. L'éditeur, Monsieur Poliquin, s'étonne que le *candidat* n'ait rien publié et qu'il n'étudie pas la littérature. Courtois néanmoins, il ouvre l'enveloppe et découvre le roman sous les yeux de son auteur. Sa lecture à haute voix d'une phrase particulièrement vulgaire fait sursauter la salle :

> Silence stupéfié dans le local. Ils sont une dizaine, deux par deux, penchés sur des paperasses, de vrais manuscrits, j'imagine. De vrais auteurs. Des gens qui ont publié, étudié en lettres. Des gens qui ont édité des articles, des poèmes, des entrefilets. Ces visages professionnels et intelligents me fixent. (LS : 93)

Dans la description du local, se joue, en miroir, la description de l'Usine d'agendas; ces *vrais* auteurs remplacent les spécialistes en marketing. Poursuivant sa lecture, l'éditeur se fera sceptique devant le style : « Savez, le joual, c'est démodé!... » (LS : 93) Émile ironisera sur le commentaire : « Je n'ai rien compris de ce qu'il m'a dit. Le joual est démodé? Faudrait en informer les sept millions d'habitants du coin. [...] On m'examine en souriant. Certains rient sous cape. » (LS : 93) Comme on l'a observé chez Nicolas Tremblay, une double paratopie agit, au sens où l'entend Dominique Maingueneau; le narrateur n'appartient ni au commun moyen de la bourgeoisie, ni aux initiés, en conséquence de quoi il apparaît comme un ouvrier. Ce que Michelet écrivait à propos des littérateurs ouvriers s'applique à cette situation, à ceci près qu'Émile se garde d'enfiler des gants pour écrire, il se contente de reconnaître une valeur à quelque chose que l'on nomme l'écriture, emboîte le pas à Robert Lacerte, à Sappho-Didon

[29] Ce roman correspond à plusieurs égards au précédent roman d'Éric McComber, *Antarctique*. Si les titres le laissaient penser, la description attentive de la couverture par la belle-mère du narrateur le confirme (LS : 118-119).

Apostasias, à Rosa d'une certaine manière. Le prolétariat d'Émile, qui plus est, s'inscrit dans une conception pragmatique du monde : il refuse les modes formelles – voilà l'essence de sa réflexion sur le joual – et les jeux de prestige qui hiérarchisent la littérature. À la lumière de cette scène, on comprend mieux la nature de l'ironie qui grève sa description en *gribouilleux et pouaîte*. Rien de pire qu'un titre qui donne des airs.

Une deuxième scène, d'une autre nature, se déroule au restaurant, à l'occasion de la célébration de la sortie du roman d'Émile. Les positions de classes s'y avèrent explicites. Si Émile est fauché, le père paraît prospère : il vient de changer de voiture pour un nouveau modèle, mais de la même marque et de la même couleur que les précédentes. Cette prospérité ne s'accompagne pas pour autant des manières de la classe. Dès leur entrée dans le restaurant, une mésentente éclate entre l'hôte et le père, ce dernier « prenant un agressif accent roturier » (LS : 119). Le chic de l'endroit et les prix prohibitifs impressionnent quelque peu le narrateur, jusqu'à ce que son père dégaine ses *coupons*; les rabais auxquels ceux-ci devraient donner accès sont cependant, au terme d'altercations dédaigneuses avec divers membres du personnel, refusés. L'inadéquation de la petite famille dans ce restaurant est soulignée tout au long de la scène. Sur une base comparative, on note la double domination d'Émile : dominé financièrement par le père, qu'il voulait d'abord inviter, il l'est, au sein du groupe familial, symboliquement, par l'endroit qui ne cesse de souligner leur discordance. Or, la position d'énonciation d'Émile, celle même que son statut de lettré lui réserve, lui permet d'arborer cette conscience métadiscursive de la situation, de se placer, malgré les dominations, à côté de la scène : il en interprète les signes, ironise sur les attitudes, gagne le prestige du rieur. La scène se termine sur le dévoilement du roman d'Émile, dont ils soulignent la sortie. Le père et la belle-mère ne savent trop qu'en penser et, à terme, cette dernière promettra de ne jamais le lire, choquée par sa vulgarité et sa violence apparente : « y a un mépris de la femme, dans ça… en tant que féministe… » (LS : 128). Le narrateur reste froid au commentaire, comme indifférent. Il soulève l'ire de la belle-mère : « Tu te fous de la réaction des lecteurs? […] Tu te laisses pas toucher par les feedbacks? Tu vis dans une sorte de bulle métaphysique? En autarcie littéraire? » (LS : 129) Ces derniers mots résument bien l'enjeu de la scène : face à des dominations symboliques et financières, l'attitude du lettré ouvrier consiste à éviter. Ne pas reconnaître la valeur de l'argent – comme garant d'une consommation petite-bourgeoise, classe moyenne – et ne pas reconnaître la valeur du jugement commun, comme il ne reconnait pas le

jugement des initiés. Il se terre dans un espace de négation, hors institution, hors économie, une classe hors classe qui affirme certaines valeurs en faisant de ces valeurs les seuls garants de toute valeur. La position d'Émile en regard du joual le plaçait avec *le peuple*, contre l'élite; il s'écrie déjà, dans les premières pages, parlant de son labeur ouvrier :

> Fascinant, la capacité d'adaptation du rat. Aujourd'hui, après moins de deux mois dans ce paradis d'acier, je les regarde [les machines] sans les entendre. Même que, comme mes collègues, j'y prends plaisir. [...] Je les aime. Syndrome de Stockholm. J'ai appris à aimer mes chaînes, à aimer mon fouet, à sucer la trompe qui m'empoisonne. Moi aussi. Comme vous tous, mes frères, mes sœurs. Car c'est ainsi que nous vivons. (LS : 36)

Dans cette réification bien marxiste de la force du travail, le narrateur s'unit à la communauté. Comme chez Éric Dupont, la conscience de classe ouvrière est la conscience d'un autre temps qui se taille dans le mépris de la société contemporaine, du goût commun, du roturier. Il ne reste dès lors qu'une classe sociale sans réel, une ironie faite classe.

*

La nuit des morts-vivants de François Blais s'ouvre par ces mots du narrateur : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Mais ce n'est plus possible depuis que je travaille de nuit pour Maintenance des Chutes à titre d'employé d'entretien (classe 2). » (NMV : 5) Le détournement ludique de l'incipit proustien pourrait paraître cabotin; il témoigne néanmoins d'un renversement intéressant. Le Marcel de Proust au statut social élevé laisse place à un véritable ouvrier, versant le phrasé de la *Recherche* dans un autre contexte social. Le « couché de bonne heure » ne s'accroche ici à rien dans la vie du narrateur, il n'est que révolu, sans réminiscence, sans la liberté de la pensée en marche : la flânerie littéraire avorte par cet incipit, incipit annonçant le parangon littéraire du XX^{e} siècle, lisible dans la *Recherche*, dans le même mouvement que les conditions de son impossibilité. Samuel Archibald a le même geste, évoquant la « madeleine » proustienne pour la détourner : à la fin d'*Arvida*, recueil d'histoires prenant racine dans une petite ville ouvrière du Saguenay, la madeleine espérée, celle qui ferait du narrateur un écrivain, devient une MacCroquette. Ces deux exemples montrent la condition du prolétariat littéraire : un rabaissement. J'ai affirmé plus tôt que le prolétaire révélait une économie parallèle. Celle-ci est si parallèle qu'elle ne produit rien qui puisse avoir une valeur dans son milieu de production – le roman d'Émile, les critiques

d'Ivanhoé, les cours méditatifs de l'enseignante d'Élise Turcotte, nous avons là des produits improductifs. En fait, tout se passe comme si la production se voyait refusée au lettré[30].

J'ai également montré comment un tel prolétariat, bien davantage que d'une position innée, rend compte d'une sorte de déchéance. Les exemples de Blais et d'Archibald le soulignent d'autant plus qu'ils évoquent Proust, la haute-bourgeoisie faite littérature. La perte de prestige de la chose lettrée s'affirme alors, un capital escortant l'autre. Ce constat s'accompagne d'un discours littéraire ironique, car issu d'une négation; devant la perte d'un prestige, on ne peut qu'affirmer de nouveau, sur le mode joueur, cette perte de prestige, cette ineptie. Surtout ne pas être comme Ghislain, le protagoniste de *Lectodôme*, véritable « témoin de Jéhovah du livre québécois » (LE : 147).

Pour bien saisir cette déchéance, il vaut mieux voir par quelles illusions le lettré se conçoit encore en tant que dominant : c'est le portrait du lettré en aristocrate.

6.2.4. L'Aristocrate

La noblesse est vétuste par nature. La fête des vieilles familles, des *vieilles traditions* pour utiliser un pléonasme, constitue le garant de cette identité de classe. On a vu de-ci de-là au fil de mes démonstrations les traits de la classe apparaître, qu'il s'agisse des traits fourbus à l'aide de titres universitaires – le spécialiste dans sa langue – ou de ceux plus incorporés dans la famille, l'habitus plus large. Je suis revenu à quelques reprises sur le « monopole » qui crée la noblesse, comme l'affirme la citation de Bourdieu en exergue. J'en ai fait une sorte de vérité gnomique, il convient maintenant de la déplier :

> Le monopole, lorsqu'il est reconnu, se convertit en noblesse. Cet effet se trouve confirmé et redoublé par le fait que chacun des membres du groupe des élus, outre qu'il participe du capital symbolique collectivement possédé et concentré dans le titre, participe aussi, dans une logique qui est bien celle de la participation magique, du capital symbolique que chacun des membres du groupe détient à titre individuel. (1989 : 110)

---

[30] Mathieu Arsenault, dans sa chronique de la revue *Liberté*, écrivait sur le changement de l'ordre économique et ses conséquences pour le lettré : « [I]l y a de cela trente ans, j'aurais probablement pu trouver quelque part un travail amusant, pas trop forçant intellectuellement et assez payant pour me permettre de dégager plein de temps pour écrire et penser. Je me serais bien vu mettre en page un magazine ou des publicités à la règle et au stylo, ou traiter distraitement le courrier dans un bureau de poste comme Bukowski. Mais les algorithmes, ces robots administratifs, grugent partout ce genre de responsabilités autrefois dévolues aux humains. » (2016 : 16) L'économie ne peut plus être que parallèle, car le lettré ne peut plus y participer directement.

Il est aisé d'adapter la proposition de Bourdieu à la situation spécifique de la littérature et de la figuration littéraire. Chaque œuvre pourrait-on dire, en tant que garant et discours sur la littérature, participe de sa définition et de sa valorisation – de son capital –, lequel se trouve renforcé par l'ensemble des œuvres – la littérature – dont l'œuvre singulière est issue. Nous avons là l'idéologie d'une littérature qui serait constante progression; le titre de littérateur lui vient assurément d'une tradition qu'il est invité à reprendre, à reconduire ou à déplacer[31]. La magie dont parle Bourdieu apparaît également. Comme pour l'ouvrier, la conscience pragmatiste du lettré ne se construit que contre la « croyance » idéaliste, quasi religieuse, des aristocraties littéraires – ainsi de Sébastien Daoust, par exemple.

L'ambivalence est toutefois au cœur de la représentation aristocratique de la littérature. Se penser aristocrate, c'est aussi penser les conditions d'impossibilité de l'aristocratie à l'époque contemporaine. On pourrait encore une fois utiliser les mots de Bourdieu : « Aucun des titres de noblesse ne suffit en soi à conférer la noblesse dans des sociétés professant le refus de la noblesse. » (1989 : 450)

Ma démonstration avancera en deux temps; dévoiler l'ambition aristocratique au cœur de textes – je me concentrerai sur les œuvres de François Blais et de David Turgeon –, puis relever une poétique de cette représentation, laquelle nous propulsera vers la synthèse.

*

Dès le deuxième roman de François Blais, nous rencontrons une figuration de la littérature, mais de façon contrastée : placée entre un usage ordinaire du livre et une théorie merveilleuse de la littérature. En manière d'avant-propos, nous pouvons lire cette proposition au statut incertain :

> Au cours du vingtième siècle, des théoriciens de diverses allégeances ont tour à tour annoncé la mort du personnage, de l'intrigue, des descriptions, et même de l'auteur dans le roman moderne. Plus récemment, les prophètes des nouvelles technologies ont prédit la disparition prochaine du livre en tant qu'objet. Un roman, de nos jours, devrait donc être une chose dépourvue de personnages, d'intrigue, de descriptions, d'auteur et de support matériel. C'est dire à quel point

[31] Quitte à devancer quelque peu mes démonstrations, on voit agir cet axiome dans le discours sur la maison d'édition Charpelle dans *Les bases secrètes* de David Turgeon : « Chez Charpelle, on s'assure que les livres entretiennent la réputation de la maison, et cette réputation en retour confère sa patine au livre, lui donne un aspect classique avant l'heure. » (BS : 26) Cet « aller-retour » de la légitimité décrit bien, mais j'y reviendrai, une sorte de « magie » institutionnelle.

> vous venez de vous faire filouter si vous avez déboursé vingt dollars pour celui-ci. (NA : 9)

C'est tout ce que la théorie dit ou croit devoir dire sur la littérature qui se trouve mise face à la réalité tangible du livre; la fraude à laquelle on renvoie ne désigne le livre acheté que pour mieux pointer la théorie qui en nie l'existence. Une telle construction place donc l'illusion – connotée par l'élévation, la distance – en une position illusoire, montrant une société – le livre, le concret, l'argent – qui ne peut que la concevoir comme illusion. Se joue ainsi déjà la scène entre Tess et Sébastien Daoust, la première ne saisissant guère l'enjeu de croyance que son interlocuteur prête à la littérature.

Or, dans *Nous autres ça compte pas*, la question revêt un enjeu de classe dès l'incipit :

> *L'autre soir on a vu un reportage sur les sœurs cloîtrées au Canal D*. Je venais de taper ces mots, les premiers d'une œuvre qui allait assurer la pérennité de mon nom et me permettre, sitôt mort, d'entrer au panthéon de la littérature avec aux lèvres un sourire frondeur à l'adresse d'Homère et de Shakespeare lorsqu'on frappa à ma porte. (NA : 11)

L'homme qui frappe à la porte est un être patibulaire venu saluer le narrateur-écrivain pour un motif absurde. Le plus important se trouve ailleurs : s'exprimant dansun langage fleuri – « j'estime de mon devoir de vous présenter mes condoléances » (NA : 12), etc. –, langage qui souligne sa distance d'avec l'énoncé d'incipit du texte écrit par l'auteur, l'homme s'invite à rester chez le narrateur, et il reviendra, toujours dans le but d'observer l'écrivain à la tâche. « C'est vrai que vous ne travaillez point de manière spectaculaire », dit-il avant de quitter la première séance d'écriture : « En fait, pour dire les choses rondement : vous voir écrire est l'un des spectacles les plus ennuyants auxquels j'ai assisté dans ma vie. » (NA : 35) Si l'écrivain se défend, généralisant sa situation scripturaire à celle de tout écrivain, le lecteur s'offusque, opposant un Kerouac au parchemin, un Hemingway à la Remington, et un Soljenitsyne en plein goulag.

Entre l'idéal – Homère, Shakespeare, etc. – et la réalité concrète, le roman insère un discours prosaïque, pragmatiste, de l'écriture. En témoigne la trame principale du roman – car cette rencontre entre un lecteur et un auteur ne constitue que le récit cadre –, qui raconte la vie des plus quelconques de Mitia et Arsène, perdus dans une maison en Mauricie, cherchant à regarder les *Gilmore Girls*, à jouer à des jeux vidéo, à boire, à parler aux esprits à l'aide d'une planche de Ouija. On pourrait donc dire que l'aristocratie est, dès l'amorce, ce que rejette le

réel. Le dédain du lecteur, son style ampoulé, sa manière de se choquer de chaque pratique commune, qu'il s'agisse d'un copier-coller qu'ose l'auteur ou encore de sa manie de consulter les statistiques du nombre de mots écrits, le placent au sein d'un mépris de classe. Le dédain du lecteur atteint son paroxysme vers la fin du roman :

> Aurez-vous l'audace de chercher à me faire croire que cet assemblage hétéroclite d'épisodes plats que vous couronnez [...] du mot « roman » présente une signification quelconque? Que ces blocs erratiques de banalité convergent vers un but commun? (NA : 175)

La banalité, l'impureté, le déficit de signification profonde érodent un idéal lettré juché sur les hauteurs. Aussi l'auteur expulsera aussitôt cette envahissante créature :

> Dans le roman, dit l'auteur, Mitia était en train de proposer à Arsène d'éliminer de leur vie toutes les créatures imaginaires et, allez savoir pourquoi, j'ai bien envie de prendre la même résolution. [...] Enfin... vous savez ce qu'il en est des créations de l'esprit : si on leur laisse la bride sur le cou, elles ont tendance à abuser de la situation. Il n'est pas mauvais, une fois de temps en temps, de leur rappeler qui est le patron. (NA : 176)

Le congédiement du lecteur a un statut inaugural dans l'œuvre de Blais. En rejetant les « créations de l'esprit », c'est aussi les conventions illusoires que rejette le pragmatisme de l'auteur, les abus d'un discours traditionnel et hautain, un discours sur la littérature trop lourd. Faire de l'auteur le patron consiste à redonner à la littérature son indépendance en regard du dogme qui la porte; une nouvelle fois, à cracher sur le capital symbolique.

Cette présentation de *Nous autres ça compte pas* pourra surprendre : rien ne semble moins représenter la littérature en « noblesse » que ce roman, qui précisément détricote une telle conception du discours lettré. Il faut voir, en fait, comment les romans de François Blais reprennent cette destitution en tant que garant de l'énonciation : dans *La nuit des morts-vivants*, les narrateurs fondent leur parole sur la reprise parodiée des discours du Marcel proustien et de la Molly de Joyce; dans *Document 1*, la narration de Tess et Jude fraude l'écrivain reconnu, Sébastien Daoust; le phénomène atteint sa pleine amplitude avec *Cataonie*, court recueil de nouvelles dans lequel un même narrateur, confusément « aristocratique » et auteur de son état, fait de sa vie une suite de conventions absurdes, de formules alambiquées et précieuses, de dédains surannés et étranges. En fait, avec *Cataonie*, on réalise de quoi l'œuvre de Blais est le produit : d'une négation répétée de la noblesse, d'une affirmation mince mais réitérée de la

négation, comme si la négation du *noble* devenait la véritable affirmation de son œuvre. Ce parti pris assure une position particulière à ce discours aristocratique.

Ainsi, dans la première nouvelle du recueil, le narrateur découvre, dans un journal attrapé sur la table d'un « débit à boisson », la petite annonce d'un « compteur de mots ». Comme son compagnon le lui fait remarquer, payer pour un tel service serait des plus absurdes. Le narrateur se laisse pourtant tenter, et appelle le compteur pour se faire servir une suite d'arguments imparables. Le narrateur-écrivain soutient qu'un compteur est inutile, étant entendu que le programme de Microsoft Word offre de compter en un seul clic. Le compteur opposera : « Votre fameux logiciel est sans doute également équipé d'un correcteur grammatical. [...] Ce correcteur grammatical, corrige-t-il effectivement la grammaire? [...] Possède-t-il aussi une fonction traduction? » (CAT : 10-11), etc. L'inaptitude du logiciel face à la langue, car effectivement la grammaire et la traduction proposent des résultats douteux, remet en doute son aptitude à compter. L'enjeu au cœur de cette nouvelle se trouve entre ce que prétend le logiciel et ce qu'il peut faire; le tout valorisant à terme le travail plus direct de l'être humain, qui sait compter les mots. On apprend toutefois que le narrateur se fait amèrement frauder, l'homme réussissant l'*exploit* de compter plutôt deux fois qu'une ses 100 709 mots en quelques heures seulement, alors que la chose est humainement impossible. Le narrateur entreprendra alors de compter lui-même les mots de son roman, oubliant qu'en tant qu'auteur « pas payé aux mots » (CAT : 11), cela s'avère inutile. Les derniers mots de la nouvelle, alors que le narrateur n'arrive pas à un nombre acceptable, paraissent à cet égard riches en idéologie :

> Maintenant que j'avais la tête froide, que cela [le nombre de mots] m'était égal, j'arriverais certainement au compte exact du premier coup. [...] Alors, le cœur serein, un sourire aux lèvres, j'ouvris le fichier de mon roman et je commençai à compter : « La duchesse sortit à cinq heures... » (CAT : 22-23)

Parce que l'opération n'a plus d'importance, qu'il ne vaut plus la peine de s'y attarder, elle peut être bien faite; un tel discours s'attache à une pensée de la littérature qui ne peut, pour proposer quelque intérêt, ne rien vouloir accomplir. Cette inutilité faite idéologie s'accompagne de la phrase typique et dénoncée de la littérature, qu'embrasse néanmoins, et naïvement, l'écrivain représenté de François Blais[32]. La valorisation qui s'opère paraît

[32] En fait, de façon étonnante, la « marquise » de Valéry devient la duchesse, correspondant ici à la « duchesse de Langeais » de Michel Tremblay, dans les *Nouvelles d'Édouard*.

symptomatique d'un système qui traverse l'œuvre de Blais : la fraude guette partout, mais elle frappe ceux qui, plus sûrement, sont prêts à croire aux boniments dont la Grande littérature constitue la productrice privilégiée[33]. Nous reviendrons bientôt sur la contradiction que ce discours a contrario de l'aristocratie produit.

Dans les romans de David Turgeon, on croise un nombre intrigant « d'héritiers » littéraires, élèves ou véritables descendants. Ancrés dans un monde suranné, du moins fort éloigné d'une réalité socioculturelle québécoise, les romans de Turgeon se construisent autour de prestiges immenses, que ce soit celui d'un éditeur (Charpelle fils, dans *Les Bases secrètes*), d'un écrivain avant-gardiste comme Raymond Loquès (sur lequel ergote la narration de *La revanche de l'écrivaine fantôme*, mettant même en scène un thésard lui ayant consacré ses études) ou encore d'un écrivain à succès sage et omnipotent (c'est le statut du « maître » dans *Le continent de plastique*). Ce prestige affecte évidemment jusqu'à l'écriture de Turgeon, volontiers ampoulée :

> On aurait pu croire que c'est la fortune familiale, l'aisance de sa jeunesse qui lui octroyèrent sa confiance insolente. Mais, il s'en rend compte aujourd'hui, c'est d'abord l'appréciation de son propre prénom qui lui apporta l'assise nécessaire, le solage qui protégeraient son âme aux moments difficiles. (BS : 11)

Ce passage, au-delà de la sophistication maniérée de l'image – et des termes : solage, âme –, révèle une tension qui traverse l'œuvre de Turgeon, celle du nombre contre la singularité, de l'authentique face au typique; si on poursuit cette présentation du personnage richissime des *Bases secrètes*, l'enjeu s'explicite :

> Non qu'il aimât particulièrement ce prénom peu commun; mais lorsqu'on le prononçait, sa rareté même assurait que seule sa personne fût convoquée : si quelque part on disait « Irénée », c'est une autre instance de lui-même qui apparaissait dans le discours, accaparant toute la place nécessaire, s'assurant que de partout on ne puisse faire autrement que le remarquer. (BS : 11)

Cette singularité du prénom joue alors contre la distinction du patronyme, accrochée à la « fortune familiale » et partant au capital symbolique construit de génération en génération. D'ailleurs, la description d'Irénée – cette « pause narrative » au sens où l'entend Genette – sert

---

[33] De cette « économie parallèle » basée sur la fraude peut se tirer cette phrase de François Blais lui-même, en entrevue au *Soleil* : « On a tendance à considérer l'économie de moyens comme une qualité. Pourquoi économiser des mots ? C'est gratis. » (dans Boisvert, 2014)

à « accompagner » le protagoniste durant la traversée de son imposante bibliothèque, la longueur de la description, de la singularisation du personnage, indiquant la longueur de la pièce : « Le lecteur peut calculer à la longueur de cette digression l'immensité de la bibliothèque d'Irénée et mesurer du même souffle combien pénible en était la traversée. Irénée n'en est pourtant qu'aux deux tiers. » (BS : 13) Une telle symétrie, structurée sur une inversion, la multiplicité des livres s'exprimant par la singularité du personnage, se redouble tout au long du roman. Ainsi, le libraire d'Irénée, Anatole, souffre de « maux de têtes, ces derniers temps, pour lui trouver le livre qu'il ne possède pas déjà » (BS : 13-14); le multiple se fait quête d'exception. De même, Irénée ne possède autant de livres que parce qu'il cherche *le* bon :

> On pourrait croire que notre protagoniste n'[a jamais vraiment lu les livres de sa bibliothèque]. C'est presque le cas : il les a commencés seulement, en a feuilleté les premières pages avec beaucoup de bonne volonté, [...] puis, quitté de toute envie d'en connaître la fin, en a marqué les abandons de signets innombrables. Irénée est pourtant certain que parmi tous ces ouvrages il y en a un qui lui parlera. (BS : 18-19)

On reconnaîtra un enjeu aristocratique dans cette structure, en ce qu'elle suppose, dans une réflexion confusément nietzschéenne, la prise en charge *négative du multiple*, le multiple étant frappé toujours d'une sorte de suspicion, le produit d'un manque plutôt que la plénitude du nombre. « Il se fait bien de nouveaux livres? Les auteurs ne chôment pas, tout de même? » s'inquiète Irénée face à l'embarras de son libraire, lequel répondra :

> Tout dépend de ce que l'on entend par nouveau. On publie certainement des livres présentant un arrangement de mots et d'illustrations que l'on pourrait qualifier d'inédit. Mais on y raconte grosso modo les mêmes choses qu'avant, qui plus est d'une manière assez similaire. La littérature est une créature qui se nourrit de sa propre chair. (BS : 16-17)

Sur un ton fort semblable à celui que l'on retrouve chez Patrick Nicol, un scepticisme devant la machine littéraire apparaît, maltraitant cette économie détachée de l'idéal lettré romantique. Comme on l'a constaté avec l'ouvrier, on rencontre chez Turgeon une aristocratie opposée au marché, à ceci près que la position de surplomb qu'admettent les divers romans ne crée pas une « économie parallèle », mais bien une méta-économie, détachée des réalités matérielles et financières, détachée du nombre, pour traquer l'exception[34].

---

[34] Le nombre, la productivité, est donné comme obscène dès les premiers moments des *Bases secrètes*. Le libraire mentionne à son apprenti qu'Irénée « est notre meilleur client. Ne lui dis jamais cela, évidemment. C'est une chose obscène à dire et à entendre. » (BS : 15)

Le nombre ahurissant de personnalités littéraires, éditeurs, réviseurs, écrivains, philosophes, lecteurs comme Irénée, sont frappés dans *Les bases secrètes* de cette valeur aristocratique. Ainsi, Jonathan, écrivain de circonstance – auquel on affecte, de façon ambiguë, de prêter les rênes du roman que nous lisons –, se met à l'écriture en raison de « petites phrases privées [...] qui lui venaient de plus en plus naturellement » (BS : 23). Ces phrases privées, semblables en cela à la « tempête privée » de *Pourquoi Bologne* qui marquait le passage du narrateur de l'avant-garde à professeur de l'institution, constituent des marques de singularité en regard du discours ambiant. De même pour Lucas Saminsky, auteur d'un unique opuscule philosophique pourvu d'une étonnante prospérité : « Je comprends votre mutisme, lance un collègue écrivain. Que pourriez-vous dire de plus? Quelle somme, vraiment. À s'étonner que des gens comme moi continuent à écrire. » (BS : 67) Même s'il s'agit d'un ouvrage « bien mince entre les briques de papier qui le jouxtaient » (BS : 165), l'unique livre de Saminsky a valeur de totalité – contre le vide que semble creuser la masse des autres livres. Charpelle fils s'étonnera d'ailleurs que Saminsky, se remettant à écrire vers la fin du roman, se lance dans une histoire d'amour :

> – Quoi? s'écria Charpelle fils, plus hilare qu'offusqué par cet aveu inattendu. Vous lisez des romans sentimentaux, vous?
> – Je lis toutes sortes de livres..., se défendit l'écrivain. Je lis ce que tout le monde lit. Je ne suis pas difficile. [...] Je ne suis pas différent de mes semblables.
> – Mais bien sûr que vous êtes différent, Lucas.
> – C'est bien malgré moi, assura Saminsky. (BS : 156)

La singularité s'attache à l'œuvre difficile de Saminsky que l'éditeur lui-même « se désolait quasiment de n'avoir jamais compris[e] » (BS : 151), alors que le roman sentimental dans sa facilité s'attache au commun et par là au multiple. Par le mode de valorisation à l'œuvre dans *Les bases secrètes*, on ne peut que constater à quel point le penchant « démocratique » de Saminsky nuit à l'image de lui-même qu'on lui oppose; la description de Jonathan et de ses phrases privées suppose la même indécision, alors qu'il constate sa physionomie « anonyme » : « Mais ça fait très écrivain d'être anonyme, se disait-il, puisque l'écrivain est quelqu'un qui se fond dans son époque, s'infiltre en parfait autiste parmi ses congénères pour en retirer un miel amer. » (BS : 23) Par le mot « congénère », au statut confusément zoologique, s'annonce la bassesse qui guette l'écrivain *du commun*, sur un mode qui rappelle les hauteurs dédaigneuses du Lecteur chez François Blais.

J'ai traité d'un mode de valorisation; il se constate dans le discours sur la fiction, abondant, qui édicte comme le fait le libraire dans les premières pages les dépréciations devant une machine littéraire condamnée à la stéréotypie. Anne-Claude, sorte de « réviseure » au sein du « Bureau central des embarras » juge sans cesse des manuscrits soumis à sa lecture; les mêmes griefs sont martelés, se portant même, par moments, sur le roman lu lui-même :

> Tous ces clichés surtout! pense Anne-Claude [...]. Clichés de cinéma, même! Anne-Claude fulmine de ce qu'on puisse colporter aujourd'hui dans la littérature pareils poncifs. Non que ces poncifs soient foncièrement faux, précise-t-elle, simplement leur accumulation ne saurait former une construction crédible. L'écrivain paresseux les emprunte au catalogue général des figures, les étale à gros coups de brosse en toile de fond de son récit, l'air de savoir de quoi il parle. Le lecteur comprendra mais ne s'y croira pas, bien évidemment. Autant ne rien dire! (BS : 70-71)

Il faut retenir cette phrase, « le lecteur comprendra mais ne s'y croira pas », plaçant la lisibilité, l'exprimable, sur le même pied que le commun, le banal, ce qui n'en vaut pas la peine. Ce nouement de la paresse et de la facilité à la lisibilité et au commun paraît efficace sous l'écriture de David Turgeon, dans une œuvre qui n'hésite pas, revenant à un personnage après une ellipse, à noter : « sans que l'accompagne en cette paralipse notre regard empathique. » (BS : 138)

Saminsky songe à brûler son roman sentimental à la fin des *Bases secrètes*. Jonathan peine à terminer son premier roman, unique roman, singulier roman[35]. Simone, fascinée par les histoires érotiques et riche d'une expérimentation épanouie de la sexualité,

> voulant rendre limpides les sensations dont elle avait été l'objet, se découvrit incapable de les partager en mots; contrainte dans ses mouvements elle abusait de synonymes et de lieux communs [...]. Le comble : elle s'appuyait sur les mêmes béquilles que les écrits érotiques qu'elle souhaitait tant dépasser (BS : 77).

Elle se lance par conséquent dans le dessin, passage qui s'accompagne d'une réflexion sur l'unicité, quasiment sur l'aura au sens où l'entend Walter Benjamin :

> Un dessin, de manière générale, n'exige pas d'être reproduit, il peut vivre solitairement, il prospère autant sur les murs que dans certains tiroirs bien entretenus. Mais le texte, afin d'exister, se doit d'être typographié, relié, fait livre, fût-ce en quantité minuscule. (BS : 88-89)

---

[35] Je note d'ailleurs que Jonathan semble prendre ses conseils de Thomas, écrivain prolifique de romans policiers — genre par excellence, avec le roman d'amour, de la stéréotypie. Or, Thomas s'avérera un de ses personnages, qu'il congédiera (BS : 104-105).

Irénée trouvera *le* livre destiné à lui parler; il s'agit d'une carte géographique, un livre d'une certaine manière capable de contenir tous les autres, mince, peu loquace, mais *total*[36].

Dans une réflexion alliant crainte écologiste face à la surconsommation, société hypermédiatique et gloutonnerie de la machine littéraire, le narrateur du *Continent de plastique* prend soudainement conscience, à un moment de son récit de lettré spécialisé,

> de ce que signifiait philosophiquement l'accumulation des livres, des manuscrits, de l'écrit en général; je voyais des convois de papier et de carton recouvrir insensiblement la surface de la planète, formant en certains points des vortex si denses qu'ils décimaient sous eux toute forme de vie. Et parmi ces amas, que de redondances, que d'idées banales, articulées à peine différemment chaque fois! [...] Je voyais tout ce papier réduit en pâte, déjà prêt – nouveau motif de vertige – à se transformer en rames vierges, traîtreusement accueillantes à tous les plumitifs en mal de désenchantement (CP : 229).

Homologue au « continent de plastique », cette île de plastique au cœur de l'Atlantique faite des rebus de la surconsommation, cette surproduction culturelle parle un peu d'une « masse démocratique » s'alliant à une économie insatiable, n'ayant plus ni idéal artistique, ni idéal de vérité, plus aucune profondeur. Un discours sur la littérature paraît alors aisément lisible, devant la dépréciation des accumulations et la valorisation du rare, de l'unique, du singulier, du nouveau. Mais comme cela opère chez François Blais, un tel discours s'accompagne de ce pas de côté de la forme, véritable rencontre avec un discours littéraire.

*

Les œuvres de Blais et de Turgeon revêtent une même particularité : leur discours sur la littérature s'accompagne d'une forme particulièrement métaleptique de la structure narrative. On peut définir cette forme en peu de mots. Dans les romans de Blais et de Turgeon, nous rencontrons un enjeu d'auctoralité lié à la position de l'énonciation en regard de la diégèse. Un personnage d'écrivain ou d'écrivaine apparaît, prend en charge un récit qui pourrait être le récit principal qui constitue le livre. Nous avons croisé de telles formes chez Alain Farah et Patrick Nicol; ici, toutefois, la métalepse comme structure agit un peu différemment. Chez Farah et Nicol la métalepse, en tant que transgression des niveaux ontologiques, rappelait le statut textuel de l'œuvre, et par-delà de la littérature. Chez Blais et Turgeon, s'il y a bien un enjeu de

[36] « Il est remarquable, constate Irénée, que la carte parvienne, sur une superficie comparativement limitée, à suggérer toute la complexité du monde représenté; un état de l'univers dépourvu de sens, de finalité, mais pourtant riche de formes et de potentiel; un espace de narration infini au sein duquel toutes les routes se valent. » (BS : 69-70)

« construction littéraire dévoilée », il y a aussi une sorte de coulisse sociale de toute parole littéraire. Gérard Genette écrivait dans « Discours du récit » que « le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit » (1972 : 245). En mettant en scène des acteurs de l'institution littéraire – de l'auteur au professeur d'université, pour parler largement –, et en faisant agir les métalepses sur l'ensemble de ce personnel, l'enjeu dépasse le diégétique – qui raconte? – pour atteindre plus généralement le statut matériel de la culture – qui fait le livre, sa valeur, sa présence entre mes mains? On pourrait presque parler, après la « métalepse rhétorique » et la « métalepse ontologique » d'une métalepse « institutionnelle ».

Au chapitre 5, j'ai terminé ma démonstration sur l'opposition entre « dans la classe » et « hors de la classe », en tant que rapport à la loi de la littérature. J'ai déjà mentionné en parlant de la représentation du lettré en ouvrier comment un regard « hors de la classe » était nécessaire pour que se révèle l'illusion idéaliste de la littérature. Si « dans la classe » et « hors de la classe » établissent un rapport à la loi, il faut préciser que l'ouvrier littéraire ne se place hors de la classe que pour pointer l'absurdité de la loi; il s'agit moins d'une exclusion qu'une prise de distance : Émile Duncan se distancie du « petit-bourgeois fils d'universitaires » et des étudiants en littérature, Tess et Jude ironisent sur les études de Sébastien Daoust, la classe échappe à l'enseignante d'Élise Turcotte ou les personnages lettrés sont assujettis aux règles pragmatistes de la vie chez Samson et Laverdure.

La représentation aristocratique de la littérature doit effectuer une gestion quelque peu différente de la classe : si les lettrés sont issus de la classe, et en respectent encore la loi, cette situation très vite se relativise, dévoilée dans sa facticité. Nous rencontrons en effet nombre de spécialistes dont la spécialité devient charge à porter. On peut dire toutefois que contrairement à ce qui s'observe dans une représentation *avant tout* ouvrière de la littérature, la représentation aristocratique ne se fait pas par un contrepoint, mais plutôt par une contradiction.

« Aussi suréduqué que sous-payé » (CP : 239) le narrateur du *Continent de plastique* subissait le « lot habituel des littérateurs désœuvrés » (CP : 240). On a vu poindre le mot « paralipse » dans les *Bases secrètes*; on parlera dans *Le continent de plastique* de la théorie de la mort de l'auteur et de sa conception lors de la mort véritable de l'auteur (CP : 255) ou, devant

une poursuite de la part des éditions Charpelle contre un auteur, laquelle manquait de doigté, on laissera tomber que « les avocats de Charpelle ne sont pas des narratologues » (CP : 235). Lorsque le narrateur accorde une entrevue à propos d'une soi-disant école littéraire à laquelle il appartiendrait, il se demande ce que le journaliste « retiendrait de [s]es propos, que le décalage horaire rendait plus confus que nécessaire. (Mais la théorie gagne parfois à se faire obscure, affirme-t-on dans les cercles qui m'ont formé; à ce compte, j'ai dû passer pour un penseur excessivement profond) » (CP : 295). Ayant rédigé une thèse de doctorat sur les romans métaleptiques de Raymond Loquès, le narrateur du *Continent de plastique* s'inscrit au sein d'un groupe d'amis, les « Chevaliers de l'Apocalypse » comme les aurait baptisés la doyenne de la Faculté. Munis de leur doctorat en littérature, les compagnons se confrontent à la vie, se détournant tous relativement de la littérature; Odette, issue de ce groupe d'amis, écrira un jour un livre sur ce « mouvement littéraire » qu'ils furent, mais qui « n'avait, au final, pas publié grand-chose » : « Une école sans œuvre, voilà qui serait, à proprement parler, révolutionnaire. » (CP : 290) Dans *Le Continent de plastique*, en fait, les seules prises de parole qui rencontrent le succès sont pétries d'autodidactisme, ne passent pas par les bancs d'école et encore moins par les Départements de littératures : ainsi de Denise Bruck, qui se met à écrire sur le coup d'un désir et rencontre la gloire littéraire, ainsi du Maître, un écrivain établi dès le début du récit, qui ne doit sa valeur qu'à une recette surtout institutionnelle :

> Je suis, exposa le maître, ce que dans le métier on appelle un bon plan : j'écris, on imprime, ça vend. Ça ne vend pas des tonnes, mais ça vend de manière régulière, fonds compris. Je suis lu dans les écoles, étudié dans les universités, je suis un habitué des tables rondes et des clubs de lecture, je suis un bon client de la radio publique. Encore faut-il que je ne déroge pas trop à ma recette, ajouta-t-il avec ce qui me sembla une réelle et rare amertume. (CP : 236)

C'est à ce point que se constitue, dans l'œuvre de Turgeon, cette impression d'une métalepse institutionnelle en ce que l'origine du texte, si touffue dans les deux premiers romans de l'auteur – *Les bases secrètes* et *La revanche de l'écrivaine fantôme* –, devient ici limpide : le narrateur écrit. Or, cette clarté révèle ce que problématisaient les autres romans. Au-delà de l'identité de l'auteur tel qu'autoreprésenté, les récits en chausse-trape de David Turgeon mettaient de l'avant les enjeux de discours – tout discours est reprise du même –, d'appareil – tout discours est fomenté en fonction d'un éditeur, d'un média, d'une attente –, de savoir – tout discours est condamné à un public d'initiés. Ainsi de Bilitis dans *Les bases secrètes* qui veut

pouvoir écrire à nouveau « ses petites phrases dures » (BS : 113) : « Et les thèses et les mémoires, c'était très beau, ça avançait sa carrière mais ça ne touchait pas beaucoup de gens hors de l'université. » (BS : 114) C'est pourquoi elle fondera une revue, pour devenir *lisible*. De même pour l'éditeur Charpelle, qui confie

> [qu']il était arrivé quelquefois que sorte de ses presses un essai dont il aimait le phrasé, mais dont il ne saisissait rien des tenants et aboutissants. Après tout, quelle importance? Les érudits se dépenseraient en colloques et débats; lui, Charpelle fils, n'était là que pour leur fournir la matière première. (BS : 151)

Cette division des tâches qui souligne les spécialisations a des effets dans le livre lui-même; des passages se compliquent, se théorisent et, en général, en commentant la situation du discours, le livre se refuse à la *matière première*, précisément. Il s'agit d'un enjeu de « classe » (universitaire), mais plus largement, en regard de ce que j'ai déjà montré plus haut, d'un enjeu qui se pense en classe sociale : cette division se fait hiérarchisation. Henri Coudrier, dans *La Revanche*, apparaît dans toute sa solitude car « il n'est pas du sérail [...], il a fait ses classes à l'abri des écoles » (REF : 24). Cet abri l'isole au sein du colloque universitaire auquel il assiste en tant qu'auteur; mais la narration bifurque aussitôt, comme pour le libérer de cet isolement :

> Le colloque, dont on eût pensé qu'il allait constituer une pièce majeure du dossier, ne se révèle en fin de compte qu'un leurre, de ceux qui font qu'une histoire bifurque, le prétexte qu'il fallait à chacun pour se découvrir loin de chez soi et à proximité de l'autre. Sa place dans le canevas est bien celle de décor, de mécanique, quasi d'astuce narrative. (REF : 26)

Ces effets répétés dans les romans de Turgeon montrent une bifurcation dans l'écriture, une manière d'affirmer l'aristocratie par un style, un discours de singularité, un rejet de la multiplicité et par-delà de la démocratie, mais d'en regretter aussitôt les impasses. Les premiers romans de Turgeon n'édifient des chausse-trapes que pour *leurrer*, en tant que *prétextes* de littérarité, pour échapper aux ordres de discours hiérarchisant qui sont représentés dans leur hiérarchie[37]. Jouer de la métalepse consiste beaucoup à fuir la métalepse, l'esprit de profondeur

---

[37] Impasse et contradiction organisent les premières pages des *Bases secrètes*, alors que le roman se présente en tant que « roman de romanciers », avec une problématisation de l'autorité narrative, la narration s'arrête pour rassurer le lecteur : « J'entends toutefois votre légitime indignation : un roman à propos d'un roman, encore ? Croyez-moi, je partage tout à fait de vos inquiétudes : on a déjà publié assez de ces exercices narcissiques pour nous occuper jusqu'à la prochaine ère géologique. La mise en abyme, c'est trop facile : y a qu'à creuser. L'autoréflexivité ? Soyons sérieux, il y a longtemps que les jeux de miroirs ne fascinent plus. Et tant qu'à parler de miroirs, de grâce épargnez-nous aussi les tiroirs et jetez-

métalinguistique, et arriver à une écriture libérée de la classe. Le narrateur du *Continent*, d'ailleurs, se prend d'une passion aussi soudaine que virtuose pour la danse, un soir, dans une fête. Il note alors, devant ce talent étonnant chez un docteur en littérature : « Certains, me voyant à l'œuvre, se disent persuadés que j'ai été formé à cette discipline, et pourtant non, je suis autodidacte en ce domaine dont je sais pourtant qu'il n'est pas typiquement de ceux dont on s'improvise expert, contrairement (par exemple) à la littérature. » (CP : 70) Ce passage se prête difficilement à l'analyse. Il suggère une inversion du naturel : la danse, discipline du corps et de la liberté, sans codes apparents – contrairement à la musique qui demande la maîtrise des notes, des instruments, par exemple – serait la discipline artistique par excellence de l'autodidactisme[38]. La littérature, au contraire, et chaque roman de Turgeon le souligne à grands traits, impose une capacité d'encodage et de décodage, un regard capable d'effrayer les obscurités du sens, d'en jouer, etc. Cette inversion s'avère capitale. Elle prend forme grâce à la métalepse institutionnelle, qui problématise sans cesse le dit littéraire, sa réception et sa production, pour à terme en révéler une sorte de simplicité affranchie – sous la forme assurément du désir –, une énonciation capable de « sortir du sérail ».

Le cas de David Turgeon éclaire celui de François Blais. Chez ce dernier, la dose d'ironie et de satire, plus manifeste que chez Turgeon, rend sa représentation de la littérature ambiguë. Assurément, on y représente des autodidactes, ce sont eux les narrateurs, toujours ou presque, qui organisent les récits. Ces autodidactes, par leur pas de côté, pointent du doigt le « sérail » et ses illusions : ils soulignent un monde sans aristocratie, alors même que s'y déploient des aristocrates. La métalepse institutionnelle agit donc inversement chez Blais que ce qu'on perçoit chez Turgeon. Alors qu'elle déboute un ordre littéraire chez ce dernier, elle montre les nécessaires adaptations à cet ordre littéraire, chez le premier.

On a vu comment, dans *Nous autres ça compte pas*, l'auteur établit son auctorialité sur deux oppositions : contre la théorie qui suppose la mort de l'auteur, et contre le Lecteur qui impose une conception stéréotypée et haute de la littérature. Dans *La nuit des morts-vivants*, nous sommes confrontés à des narrateurs, Pavel et Molie, payés à la semaine pour les narrations

---

en la clef au fond du premier volcan venu. Voilà, je voulais m'assurer que nous nous comprenions bien. » (BS : 24) Ici, bien se comprendre ne change rien au texte en place…

[38] Et on peut dire que cette idée est largement véhiculée par un certain cinéma, où on devient star de hip-hop ou danseur disco étoile en un coup de hanche.

que nous lisons; implicite dans le procès de l'œuvre agit donc un « écrivain en contre-jour » chargé d'organiser les narrations, de les mettre en forme, de les ordonner. Ce contre-jour engage diverses conséquences dans l'énonciation, produisant notamment une « image » légitime du lecteur tel que le conçoivent des prolétaires de Grand-Mère n'ayant aucune connaissance initiée de la littérature. Par exemple, ils infèrent tout naturellement que cet écrivain n'est pas un grand-mérois, qu'il doit forcément être issu d'un centre culturel, comme Montréal. La valeur du « centre culturel » se redistribue donc dans le roman. S'adjoignant à des descriptions géographiques exotisantes, nous croisons de telles remarques métadiscursives : « Ici, le lecteur dira : "Oh, mais elle n'a qu'à rentrer en taxi, cette gourde", ce qui prouve que le lecteur n'est pas sorti de Montréal souvent. » (NMV : 27) Or, très vite, Montréal sera à la fois le lieu du lecteur/auteur en contre-jour, le lieu de toutes les productions culturelles (les médias seront représentés dans leur *montréalitude*, pour ainsi dire) et, à la fois, le lieu de tout le capital symbolique. Ainsi, Pavel et son ami Henrik se rendent à des retrouvailles de camarades de l'école secondaire, convenant

> passe[r] pour une belle paire de ploucs aux yeux de pas mal tout le monde [...] surtout de ceux qui sont rendus à Montréal. On dirait que juste le fait d'être rendu à Montréal ça compte pour un gros achievement, même si c'est juste pour y vendre du linge dans une boutique (NMV : 161).

L'écrivain-institution hante ainsi son texte sous la forme d'un centre culturel, construit par attente et idéologie par les narrateurs non-initiés; il le hante derechef en multipliant les « hasards tronqués » visant à faire en sorte que les deux narrateurs du récit ne se rencontrent jamais, alors que leurs similitudes de caractère, leurs goûts respectifs, leur sensibilité culturelle pour le moins paratopique, ne devraient qu'encourager leur réunion[39]. Cela s'inscrit, comme on le devine dans le roman, au sein du « dilemme du hérisson » théorisé par Schopenhauer : les hérissons veulent se coller pour se réchauffer, mais doivent rester à distance pour ne pas se

---

[39] Deux objets culturels accentuent l'effet de « hasards tronqués » : *Middlemarch* de George Elliot que Pavel lit dans un bar au début du roman, s'en débarrassant après sa lecture, et que Molie lit dans un Tim Hortons un peu plus tard. Cet objet constitue un véritable objet de prestige pour Pavel, en ce qu'il méprise la barmaid qui demande « c'est qui lui », parlant d'Elliot – qui, évidemment, est une femme – et qu'il utilise George Elliot pour mépriser Elizabeth George, auteure de romans populaires. Pavel et Molie sont les deux seuls personnages de Grand-Mère ayant quelque intérêt pour ce texte « canonique ». Le deuxième objet, ancré dans la culture geek, est *La nuit des morts-vivants* de George Romero. Ce film « culte », un soir que Pavel veut l'emprunter au Videotron, n'est pas disponible; qui à Grand-Mère peut bien vouloir visionner ce film, se demande le personnage. Molie, évidemment.

piquer; cette proximité à distance est ce qui organise la relation entre Pavel et Molie, si proches et si éloignés, âmes sœurs d'une histoire d'amour que le métadiscours du hérisson rend inconsommable.

L'auctorialité appartient dans ce roman à un personnage auquel on greffe tous les traits de la légitimité culturelle : par la géographie, par le code (Pavel et Molie multiplient les références clinquantes à la littérature, prêtant par conséquent cette attente à l'auteur) et enfin par le savoir (Schopenhauer devient le vecteur organisant le récit). Dans *Document 1*, la fraude littéraire fait en sorte que l'auteur « officiel » est dévoilé : Sébastien Daoust appartient au sérail universitaire. « Il connaissait les buzzwords qui allument les littéraires et savait créer cette profondeur factice à laquelle se laissent prendre même ceux qui ont vu neiger » (D : 103), note la narratrice. Cette « profondeur factice » prend toutefois racine dans l'énonciation de la narratrice elle-même, qui, si elle concède que son film préféré est *Texas Chainsaw Massacre*, ne manque pas d'ajouter que sur son mur trône une photo de Virginia Woolf et que son roman préféré est *À la recherche du temps perdu*. À cette gestion de la légitimité, liée à ce monopole univore littéraire qui traverse l'œuvre de Blais, s'ajoute une métadiscursivité ironique à propos des *Lettres au jeune romancier* de Mark Fisher dont on révèle la superficialité en le mettant aux côtés de *L'esthétique du roman* de Mikhaïl Bakhtine[40]. Dernier exemple : à la fin de *Sam*, roman dans lequel un garçon découvre un manuscrit dans un Village des valeurs, tombe en amour avec sa narratrice, le roman se constituant à la fois du manuscrit trouvé et de la quête du garçon pour en retracer l'énonciatrice, on apprend que le manuscrit n'était qu'une première version de roman abandonnée par l'auteur François Blais. Dans cette rencontre métaleptique à Trois-Rivières entre le narrateur extradiégétique et l'auteur « réel », s'élabore la stratégie pour faire du manuscrit et de la quête de son auteure le roman que nous lisons. François Blais-personnage se met alors à échafauder des plans de demande de bourse au Conseil des arts, rejouant la fraude littéraire de son *Document 1* :

> Il faudrait que je pense à citer Coleridge et son histoire de suspension de l'incrédulité. Et Derrida. Je sais pas pourquoi Derrida, mais en cherchant un peu

[40] Ou encore, on applique le jugement de Fisher à des œuvres canoniques, histoire d'en démontrer l'inanité : « À lire ses deux traités, on comprend vite que le style est la bête noire de monsieur Fisher. Il se retient – de peine et de misère – de conseiller à ses disciples d'écrire comme des cochons, mais il ne perd pas une occasion de persifler les stylistes. [...] Quel plouc, ce Gustave [Flaubert], de s'être donné tant de mal ! À quoi bon se forcer si c'est pour passer sous le radar des Américains? » (D : 97)

> je pense que je trouverais un lien. J'ai l'impression qu'ils me trouveraient fin si je citais Derrida… (SA : 189)

Ainsi, si les métalepses chez Blais révèlent de plus en plus « l'auteur » pragmatique, elles révèlent également de plus en plus la profitabilité du jeu aristocrate, du jeu universitaire. Chez Turgeon, l'université devient vite prétexte, décor d'où bifurquer. Chez Blais, il s'agit d'un espace à exploiter. La dernière nouvelle de *Cataonie* révèle l'identité du narrateur-écrivain qui du recueil : François Blais. Dans cette nouvelle, au gré de ses rêves, François Blais modifie *Angéline de Montbrun*; l'ennui, c'est que ses rêves changent dans la réalité l'œuvre de Laure Conan, donnant de plus en plus d'importance à l'écrivain rêveur dans la trame d'Angéline. Le roman changera même de titre – devenant *Angéline et François*, puis *François Blais*. Cette métalepse complète, faisant de l'auteur un personnage, s'accompagne cependant d'une remise en cause de la littérature. Les modifications s'opèrent au sein d'une œuvre canonique, lue seulement par des proto-spécialistes, comme le mentionne la mère du narrateur : « Voyons, cher fils, hors des universités, plus personne ne trouve le courage d'avaler ce fade brouet. » (CAT : 115) Le problème, c'est que ce fade brouet n'est pas lu davantage par les universitaires; à la recherche d'un lecteur d'*Angéline de Montbrun* pour confirmer cette impression du roman qui se métamorphose, le narrateur converse avec un professeur, auteur d'une thèse intitulée *Essai de sociocritique : pour une lecture marxiste d'*Angéline de Montbrun. Mais le professeur ne lui est d'aucune aide : il n'a jamais lu *Angéline de Montbrun*. Ni Marx, a fortiori. D'ailleurs, rien de moins marxiste que le roman de Laure Conan, tout de gentilhommerie, d'une désuétude nobiliaire qui se colle – et l'explique un peu – au style ampoulé du narrateur de *Cataonie*.

Chez Turgeon comme chez Blais, la désuétude occupe une place de choix. En vérité, leur représentation aristocratique s'attache d'abord à cette désuétude dans l'écriture et dans les valeurs. Le mouvement des romans de Turgeon consiste cependant à *s'en sortir*, à refuser ou à penser le refus de l'élévation de la chose littéraire. À la fin du *Continent*, Denise Bruck est lauréate d'une importante bourse d'écriture, faisant d'elle une rare élue; le narrateur l'accompagne lors d'un congrès de la Fondation internationale dispensant cette bourse. Sur le toit de l'hôtel luxueux où ils résident, là où ils pouvaient jouir d'une piscine, le roman atteint ses dernières lignes, Denise est « tétanisée », on comprend bientôt que c'est par l'action qui se passe tout en bas, dans la rue. Une manifestation dont on percevait plus tôt les balbutiements, s'emballe :

> J'entendis comme elle le hurlement des sirènes de police, les semonces au porte-voix, les récris des manifestants paniqués. Une grenade assourdissante détonna. Puis une autre. Et nous vîmes monter dans le ciel frais des colonnes de fumée grise, qu'escortait la puanteur des lacrymogènes. (CP : 308)

Cet explicit trouble par la clarté de sa mise en scène : l'élévation sociale de Denise et du narrateur les mène au sommet d'un hôtel luxueux d'où ils perçoivent néanmoins la manifestation du peuple, de la masse, prenant alors conscience de cette hauteur. Cette prise de conscience finale, dont il est difficile de mesurer les effets précisément parce qu'il s'agit de l'explicit, engage néanmoins une relecture structurelle de l'œuvre : une position de surplomb, un syntagme comme *tour d'ivoire* qui flotte dans la scène, l'impression, en bref, d'une faute commise par cette hauteur. Une valeur agit alors, pointant du doigt l'élite culturelle dans ce qu'elle professe d'élitisme, un geste que se gardent bien d'accomplir les œuvres de François Blais. Au contraire, les romans de Blais se développent depuis l'énonciation « ouvrière » des gens modestes, sur le détournement des voix humbles mais geek, c'est-à-dire cultivées *de biais*, assurément autodidactes. Mais cette condition, transférée dans une œuvre littéraire ayant pour sujet, principalement, l'appareil littéraire, se modifie quelque peu. Une scène de *La nuit des morts-vivants* lors d'un « party de Noël » d'employés d'entretiens me semble symptomatique. Pavel peine à se fondre complètement au groupe. Il énonce la situation ainsi, parlant de lui à la troisième personne : « Chaque fois qu'il se retrouvait entouré d'imbéciles, Pavel aimait bien, par coquetterie, les coiffer au poteau sur leur propre terrain. » (NMV : 138) Le protagoniste décoche alors un mot d'esprit qui, par sa subtilité – moquerie ironique que ses confrères ne savent décoder –, « lui valut un franc succès » (NMV : 138). Pavel juge sans cesse les hommes qui l'entourent. Ses jugements, son mépris, sa hauteur, restent cependant sous cape, le plus souvent il ne partage ses sentiments culturels qu'avec le lecteur ou encore, comme ici, se terrant derrière quelques fleurs rhétoriques. En vérité, il faut noter que, maîtrisant la loi littéraire, Pavel ne peut la faire agir dans sa communauté; Montréal, la scène culturelle, le savoir lettré, le livre seuls en permettent l'expression. Sans cette scénographie narrative, sans la complicité avec une *communauté interprétative* reconnaissant une valeur à son énoncé, Pavel ne peut exprimer son mépris, car dans son univers le lettré ne peut qu'avoir tort – ainsi en est-il du jeune employé de Maintenance des Chutes, J-F, étudiant à la maîtrise en littérature, qui est un « désastre comme employé d'entretien » (NMV : 18). Lorsque Pavel choisit de se retirer *dans* la fête, de trouver un lieu paisible où lire dans le bar, il marque bien que « si on

surprenait quelqu'un en train de bouquiner dans un party de Maintenance des Chutes, on érigerait sans doute un bûcher » (NMV : 141). Grand-Mère et sa communauté ont leurs propres règles, mais celles-ci ne trouvent une forme qu'ironisée, ces règles prennent l'apparence d'une ignorance et d'une indifférence, donnant à la norme du narrateur tout son lustre : sa force de lucidité et de conscience prennent valeur d'évidence. Pavel se retire effectivement dans la fête, il grimpe à la mezzanine du bar où, en surplomb des fêtards, il boit doucement une bière en se plongeant dans un livre. On peut dire que s'opère chez Turgeon et Blais une gestion différente du *surplomb.*

6.3. L'impossible synthèse : le conflit

Entre l'aristocratie et la classe ouvrière s'étend, immense, la classe moyenne. Les dominations, comprend-on, ne travaillent plus vraiment en classes. À partir du moment où l'individualisme s'institutionnalise, la classe ne constitue plus le sujet en lutte. L'individu se place contre le monde, c'est du moins le récit qu'une sémiologie générale induit.

Alors, pourquoi la littérature se représente-t-elle en classe sociale? Elle tire certes, par cette représentation, une position sociale – dépassée, arriérée – d'un ordre ancien, sur le mode résiduel, ce qui constitue une sorte d'entêtement discursif, une survivance d'un concept s'attachant à son âge d'or. Cet aspect, j'ai tenté de le mettre en lumière dans mes analyses. Ce qui a résisté jusqu'ici, c'est plutôt l'aspect collectif de la classe. Les chapitres précédents ont souligné de diverses manières le rejet du groupe, au profit du corps – du plus petit atome. Si l'enjeu de classe traverse *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis, ou encore l'œuvre de Patrick Nicol, il s'incarne dans *l'absence de la classe*, dans son désir ou son rejet. L'institution littéraire, la communauté lettrée ne génèrent que peu, c'est le moins qu'on puisse dire, de sentiment d'appartenance. On peut toutefois lire cette solitude relative à l'aune de cette phrase de Philippe Lacoue-Labarthe : « La solitude de l'écrivain est toujours à terme la promesse d'une communauté de lecteurs. » (cité par Heinich, 2000 : 125) Car évidemment, gênante évidence, cette solitude mise en scène, soulignée – Pavel sur sa mezzanine, Denise et le narrateur sur le toit de l'hôtel – nous révèle à nous-mêmes notre présence. Pour mieux dire : la communauté des lecteurs performe beaucoup, idéologiquement, cet effet de classe sociale. Les valeurs attachées à la littérature, les codes chargés ou déchargés de performant idéologique, modulent une communauté, une appartenance extradiégétique. L'aristocrate

impossible devient soudainement possible, moins dans le texte que dans *la cour* que forme l'activité de la lecture. Cela s'accompagne d'un certain sentiment de *résistance*, de *survivance*, de *nous* contre *eux*; la classe sociale devient alors un véritable effet du texte.

Philippe Hamon termine *Texte et idéologie* en parlant de la « ruse suprême » qui consiste, dans un texte idéologisé, à présenter

> au lecteur un univers normatif contradictoire, sans sujet, à mettre ce dernier en position de juge ultime, donc en position même de « sujet », c'est-à-dire dans la position d'un juge au tribunal qui, après avoir écouté les interventions contradictoires de la défense et de l'accusation, va « trancher ». Par là, par cette mise en scène des univers de valeurs, le texte littéraire affiche bien son hérédité rhétorique, sa naissance dans le prétoire, donc son respect de la loi. (1984 : 226-227)

En rejetant de diverses manières l'institution et ses garanties, l'université et sa hiérarchie, le texte de la figuration littéraire joue à ce jeu rusé. Il enlève le procès des mains de juges extérieurs, pour ne comparaître, lui et la littérature, que devant le lecteur. Nathalie Heinich dans *Être écrivain* montrait qu'une injonction de Kafka organise la position de divers écrivains : « Ne pas se présenter "devant un tribunal dont on ne reconnaît pas le verdict" ». Il s'agit, en littérature, « de ne pas reconnaître le verdict du marché éditorial et du milieu littéraire, pour se dérober à leurs sanctions en se retirant moralement d'un jeu dont [l'écrivain] dénonce la validité » (2000 : 79). Le corpus qui a constitué le socle de cette thèse n'affirme guère cette recherche individuelle de validation, il me semble. L'effet classe sociale a cette conséquence qu'il donne au procès un statut métadiscursif, celui de toute la littérature; ouvriers dans la domination ou aristocrates dans le don peu reconnu et la hauteur ironisée, les lettrés se présentent dans leur marginalité. On entend alors, comme contrecoup de cet effet de prétoire : « littérateur de toutes les origines, unissez-vous ». Ce serait là une joyeuse conclusion. Qu'il faut encore retenir un peu.

CONCLUSION
CONFLITS

> J'ai choisi ma mort. Ce n'est pas la sienne. Pas celle d'Hubert le Magnifique. C'est celle qu'il a écrite. Ce n'en est que la répétition imparfaite et ratée. Il n'y aura pas d'épiphanie, il n'y aura rien. Pas de souvenir, pas d'avenir. Rien. Je vais rater ma mort. Je vais tout gâcher. Tout foutre en l'air. Et assassiner mes idéaux.
>
> Catherine Mavrikakis,
> *Ça va aller.*

> La modernisation n'apparaît jamais comme une guerre à laquelle il conviendrait de mettre fin. Quel est donc le conflit qui a tellement épuisé les parties qu'on songe maintenant à tenir des pourparlers de paix? Étrange conflit qui ne sait définir aucun des protagonistes.
>
> Bruno Latour
> *Enquête sur les modes d'existence.*

Georg Simmel affirme dans le fameux chapitre IV de sa *Sociologie*[1] que le conflit « doit absolument être considéré comme une socialisation » :

> Une fois que le conflit a éclaté pour [quelque raison], il est en fait un mouvement de protection contre l'autre dualisme qui sépare, et une voie qui mènera à une sorte d'unité, quelle qu'elle soit, même si elle passe par la destruction de l'une des parties – un peu comme les symptômes les plus violents de la maladie, qui bien souvent représentent justement l'effort de l'organisme pour se délivrer de ces troubles et de ces maux. (2003 [1908] : 19-20)

« En lui-même, ajoute Simmel, le conflit est déjà la résolution des tensions entre les contraires. » (20) Lorsque Michel Biron remarque en ouverture de sa *Conscience du désert* que c'est la disparition du sentiment de rupture qui caractérise la littérature d'aujourd'hui; lorsque Jacques Rancière chante les vertus du dissensus contre la démocratie contemporaine du consensus[2]; lorsque des penseurs tels Jameson, Eagleton, Freitag et Anderson font de la postmodernité la disparition des conflits de la modernité – disparition d'une bourgeoisie constituée et par conséquent d'une opposition de prolétariat, d'un conflit entre la nature et la culture ou encore entre un véritable système de la gauche et un système de la droite; lorsque Richard Peterson substitue à la binarité culture digne/culture indigne une mesure de possession

---

[1] En français ce chapitre est édité séparément, avec une préface de Julien Freund faisant de la position de Simmel sur le « conflit » l'un des aspects les plus révolutionnaires de sa première sociologie.

[2] Voir à ce propos le numéro 220 (mai-juin 2008) de la revue *Spirale* dirigé par Martin Jalbert : « Jacques Rancière : le dissensus à l'œuvre. »

culturelle; lorsque Yves Baudelle et Luc Lang traitent de l'hégémonie du réel dans la littérature contemporaine, laquelle tend à nier ou à mettre en réserve l'imagination et par conséquent à lui refuser un rôle dans la société; lorsqu'on affirme – ainsi va une doxa – la fin des avant-gardes et par-delà la fin des positions esthétiques revendicatrices[3]; lorsque des écrivains comme Patrick Nicol, Alain Farah ou David Turgeon récusent la position qu'ils occupent au sein d'une dualité entre dominants et dominés; lorsque l'œuvre de Catherine Mavrikakis affirme une noblesse *contre* la culture; François Blais, une culture sans noblesse; lorsque les œuvres de Nicolas Tremblay ou d'Éric Dupont appellent une troisième voie qui s'extirperait d'entre les deux pôles en place; enfin, lorsqu'on constate que l'*affirmation* de la culture et de la littérature doit s'exprimer hors du conflit qui en constituait, structurellement et traditionnellement, le mode de socialisation privilégié, on a sur les bras un véritable problème définitionnel. Cette thèse a tenté de le formuler.

Ce sont effectivement les dualités plus ou moins conflictuelles de la modernité que nous avons vu s'étioler au fil des constats et analyses. À cet égard, on parle difficilement de *crise*[4], mais, disons, d'un *épuisement*. Si Marc Gontard établit la postmodernité sur un « horizon de turbulence sous lequel quelque chose est en cours d'achèvement » (2013 : 42), soutenant que la littérature consiste alors, suivant le titre de son ouvrage, à *Écrire la crise*, il ne définit la crise elle-même qu'en usant des vieilles catégories spiritualistes. « D'un divorce d'avec les lumières » naîtrait un art désengagé, même dans sa forme : « L'artiste postmoderne, ne croyant plus au mythe du progrès, se trouve libéré de l'impératif d'innover et peut renouer avec les formes du passé. Il échappe à la contrainte collective et au dogmatisme des avant-gardes. » (2013 : 25) Encore se lit dans cette conception, en sous-texte, la disparition de l'avant-garde et de l'esprit de rupture, mais plus encore de ce que Weber nommait la rationalisation – ce grand désir de spécialisation. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, cette rationalisation progressait avec son antinomie, la démocratisation, assurant ainsi un conflit structurel entre les

---

[3] Comme l'écrit Dominique Maingueneau : « Aujourd'hui, avec le déclin de la Littérature, chaque écrivain revendique son esthétique personnelle, et reconnaît aux autres le même droit. Cette tolérance, qui pourrait passer pour un signe de maturité, est en réalité l'indice d'une nouvelle hiérarchie des discours. » (2006 : 154)

[4] Comme celle du concept de Jacques Rivière, comme celle que décrivait à la même époque Ortega y Gasset dans sa *déshumanisation de l'art* (1925) — qu'on retrouve, en partie, dans le structuralisme, qui paraîtra mettre en crise les arts et la culture par « son aspect déshumanisant, voire son antihumanisme radical » (Dion, 1991 : 90).

avant-gardes (vomies par Lukács au nom d'un réalisme archétypique, par exemple) et les réalistes (sur le dos desquels le Nouveau Roman s'édifia), entre un art accessible et un art d'élite, entre un engagement et un désengagement. Inutile de faire comme si ces oppositions n'agissaient plus aujourd'hui : elles hantent encore nos débats critiques, mais comme empoussiérées par des catégories qui peinent à s'actualiser. Nous marchons dans des décombres.

Gontard termine son essai en traitant – autre topos… – de la modernité comme *ordre* et de la postmodernité comme *désordre*. L'image ainsi conçue, malgré son caractère éculé, éclaire. De sa modernité et de ses batailles rangées, nous passons au Vietnam et aux voitures piégées, aux tireurs fous et autres ennemis de l'intérieur. Le paradigme organisant notre rapport au monde change, et la littérature comme loi régissant l'attitude de sujets conformément à toute loi, en reflète la structure. Le conflit résorbé, qui assurait en modernité la socialisation des arts, laisse place au désordre des oppositions[5]. Les premiers théoriciens de la postmodernité ont témoigné d'une certaine manière de ce que Simmel nomme « le processus tout à fait irrationnel et turbulent [qui survient] quand l'objet du conflit disparaît brusquement » (2003 : 139) :

> Il arrive souvent que la querelle se poursuive encore vainement, qu'on se lance des accusations stériles, qu'on voie resurgir des différends anciens, depuis longtemps enterrés; c'est l'ultime sursaut des mouvements conflictuels, qui doivent d'abord dépenser toutes leurs forces d'une manière quelconque, tout à fait absurdes et désordonnées dans ces circonstances-là, avant de s'apaiser. (2003 : 139-140)

Le sociologue met des mots sur un phénomène au cœur de ce que j'ai présenté dans cette thèse. La littérature est vécue comme un rebut au sein de conflits (de classes, de catégories discursives) encore irrésolus, mais dépassés, réorganisés à l'extérieur de ce mode de socialisation, dont acte : d'une dépense désordonnée contre une adversité absente à

---

[5] L'article de Robert Dion et Andrée Mercier ouvrant *Que devient la littérature québécoise ?* (2017) revient d'ailleurs sur ce lieu commun critique pointant l'insondable, l'hétérogène, le poreux de la pratique littéraire contemporaine. « La porosité dans les pratiques narratives des deux dernières décennies, écrivent-ils, nous semble donc occuper une place plus nette au sein des œuvres et ne plus opérer essentiellement sur fond de crise ou d'opposition. Elle incarne un acquis et peut-être un constat de la multiplicité et de la dissolution des frontières. » (2017 : 25) Dans ce passage se lit la porosité comme étape suivant une structure oppositionnelle : est poreux ce qui ne s'oppose pas. L'indécision, une forme de négociation pragmatique des enjeux, constitue le trait définitionnel de cette production poreuse.

l'apaisement cynique ou serein, nous avons le parcours que nous avons suivi à travers les œuvres.

C'est à la lumière de ce constat que j'aimerais terminer cette thèse. Et peut-être d'un sous-constat : le fantasme de la totalité acquise, carnavalesque ou démocratique, une fois résolues les antinomies entre codes, culture et nature, spécialisation et démocratisation, bourgeoisie et prolétariat, n'est pas advenu.

Comment se terminent les conflits

En introduction de son *Façons de lire, manière d'être*, un livre qui non sans lyrisme traite de l'emprise réelle que la littérature peut exercer sur les sujets – les exemples privilégiés sont à trouver chez Proust et Sartre, *lecteurs* –, Marielle Macé écrit :

> Il n'y a pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie, dans un face-à-face brutal et sans échanges qui rendrait incompréhensible la croyance aux livres [...]. Il y a plutôt, à l'intérieur de la vie elle-même, des formes, des élans, des images et des manières d'être qui circulent entre les sujets et les œuvres, qui les exposent, les arriment, les affectent. La lecture n'est pas une activité séparée, qui serait uniquement en concurrence avec la vie; c'est l'une de ces conduites par lesquelles, quotidiennement, nous donnons une forme, une saveur et même un style à notre existence. (2011 : 9-10)

On sait quelle importance revêt cette binarité entre littérature et vie. D'un côté, l'institution autoritaire et abstraite, de l'autre côté l'écriture libre et incarnée. Si ce schème oppositionnel m'a paru si productif, cela concerne au premier chef son attache anthropologique, car se lit en effet, en structure, tout ce qui semble opposer la culture et la nature. Mais en regardant de près l'affirmation de Macé, l'opposition entre deux regards critiques se profile également, qui se distinguent dans leur rapport à l'appareillage de la modernité comme organisation et division des modes d'existence. On saisit la teneur de cette opposition dans ce qu'écrit le sociologue Bruno Latour, différenciant les peuples qu'on peut observer anthropologiquement, dont on peut raconter, dans un même récit *lié*, « les mythes, les ethnosciences, les généalogies, les formes politiques, les techniques, les religions, les épopées, et les rites » (1997 [1991] : 15), de ceux devant lesquels, convient-on chez les anthropologues, ce liant n'agit plus; ceux-là, ce sont les Occidentaux.

> Mais nous ne sommes pas des sauvages, nul anthropologue ne nous étudie de cette façon, et il est justement impossible de faire sur nos natures-cultures ce qu'il

> est possible de faire ailleurs, chez les autres. Pourquoi? Parce que nous sommes modernes. Notre tissu n'est plus sans couture. (Latour, 1997 : 16)

Son ouvrage s'intitulant *Nous n'avons jamais été modernes*, Latour travaillera précisément à reconnaître dans le tissu occidental l'arbitraire des coutures séparant nature et culture, pour percevoir la surface première, les fibres préservées des découpes et sutures qui hiérarchisent. Dans son affirmation, Macé marche sur les mêmes sentiers : refuser dans sa lecture de la littérature les mises à distance structurelles qui la placèrent à l'extérieur des usages courants, dans un sacerdoce, entre les parenthèses de l'autotélisme. Cette idée n'est certes pas neuve, et elle jouit de surcroît d'une fortune particulière à l'époque contemporaine; ainsi, Antoine Compagnon offre pour unique réponse affirmative à la question de sa conférence inaugurale au Collège de France – *La littérature, pour quoi faire?* – que

> la littérature doit donc être lue et étudiée parce qu'elle offre un moyen – certains diront même le seul – de préserver et de transmettre l'expérience des autres, ceux qui sont éloignés de nous dans l'espace et le temps, ou qui diffèrent de nous par les conditions de leur vie (2013 : 63)[6].

Cette hypothèse, je ne peux encore que le souligner, résonne avec une recherche de David Comer Kidd et Emanuele Castano parue la même année dans le magazine *Science* et bien intitulée : « Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind » (2013).

Qu'est-ce à dire, qu'est-ce que cette ambiance révèle sur l'ordre de la littérature aujourd'hui? Peu de choses, sans doute, sinon ce que contenait déjà, en présupposé, la question de Compagnon; s'il faut aujourd'hui demander à quoi sert la littérature, postule-t-il, c'est précisément parce qu'elle n'est plus en position de prétexter son *impouvoir*[7]. On accepte l'inutilité des courbettes, apparats, rituels dans la mesure où on reconnait que cela sert une sorte de transcendance – un *essentiel* tapi ailleurs. Gilles Marcotte, on s'en souvient, affichait sa

---

[6] Variation moins heureuse : « On est meilleur ouvrier si on a lu Montaigne ou Proust », trouve-t-on en guise de titre de l'entrevue que Compagnon accorde à Alexandre Devecchio au *Figaro*, en 2014. Dans cette entrevue, le théoricien affirme notamment, déployant le syntagme du titre : « La littérature permet de vivre mieux, mais aussi d'être plus efficace dans son métier, quel que soit ce métier. On est un meilleur architecte, plombier ou ouvrier si on a un peu de culture littéraire. » L'absence de justification appuyant cette affirmation ne peut que la faire ressembler à une trace idéologique.

[7] Situation bien décrite par Florent Coste : « À rebours d'une tendance historique jusque-là attestée, selon laquelle l'affirmation de l'autonomie de la littérature s'accompagnait de la détermination de pouvoirs qui lui étaient propres, ce sont aujourd'hui les propensions à l'autonomisation qui relativisent la responsabilité éthique et politique de l'auteur, amoindrissent les marges d'action littéraire et siphonnent l'éventuelle force subversive des œuvres. » (2017 : 10)

mauvaise humeur devant le discours d'utilité de l'art et de la littérature, et cette mauvaise humeur justifiait le titre de son dernier essai, affirmation qu'il savait devoir lancer dans une époque où elle aurait une apparence déphasée : *La littérature est inutile*, mais elle est *nécessaire* nuançait-il. A contrario, lorsque Marielle Macé soutient que la place de la littérature se trouve au cœur de la vie quotidienne, on entend une suite d'affirmations qui ont traversé cette thèse, des critiques aux œuvres, tentant d'incarner toujours davantage un projet qui s'est au contraire institué dans la *distance*.

Mais autre chose, peut-on postuler, se tient derrière ce discours, une anthropologie de la littérature juchée sur de nouveaux présupposés. De ses manières d'être, Macé passera aux formes de vie qu'elle reconceptualisera à l'aide d'une « stylistique de l'existence » dans un ouvrage de 2016 : « Viser une stylistique de l'existence suppose de s'intéresser sans préjugé à tout ce qu'engagent les variations formelles de la vie sur elle-même. Styles, manières, façons : voilà pourtant des mots aujourd'hui très simplifiés, et largement fétichisés. » (2016 : 12) Devant une sorte de lieu commun marketing, bien trempé dans tout un construit philosophique – on connaît la place d'Agamben dans la remise au jour des formes de vie de Wittgenstein, notamment, mais aussi le travail anthropologique de Latour et Descola, sur le même fond –, Macé pensera une éthique du style, tirant de la littérature les outils d'une nouvelle anthropologie[8]. Comme l'ont fait avant elle Compagnon ou même Todorov, comme l'a proposé Rancière dans son travail sur le *partage du sensible*, concept pivot permettant de penser les modalités du passage de la littérarité spécifique à la littérarité démocratique; comme Martha Nussbaum et son éthique de la lecture (ces deux derniers postulant, comme l'écrit bien Simon Brousseau, que la littérature permet de « cultive[r] l'attention délicate qui incombe à ceux qui souhaitent vivre ensemble[9] »), comme tous ces penseurs desquels émerge la voix encore plus *typique* de Macé, cette dernière doit *ouvrir* la littérature pour la défendre. Elle écrira ainsi que « par la lecture, par la manière dont on se conduit dans un livre, on s'individue au sens le plus

[8] Elle écrit : « À partir d'une notion littéraire, faire émerger un concept anthropologique, moral, politique – jusqu'à en reconnaître les impasses ou en accuser les risques de confiscation. » (2016 : 20)

[9] Brousseau, en fait, déploie dans sa comparaison de la lecture politique de Rancière et éthique de Nussbaum, leur interrogation commune d'une forme « d'empathie » démocratique au cœur de la littérature : « Il s'agit pour eux d'interroger la façon dont la littérature intervient dans la vie humaine en confrontant le sujet à la réalité d'autrui [...] et constitue ainsi un rouage important de la vie démocratique, en ce sens que la démocratie requiert des citoyens capables de reconnaître et d'entendre des points de vue qui leur sont a priori étrangers et qui risquent de leur échapper s'ils ne cultivent pas l'attention délicate qui incombe à ceux qui souhaitent vivre ensemble. » (Brousseau, 2015 : 74)

simple : on s'écarte, afin d'occuper un nouveau milieu et d'être occupé à lui » (2011 : 35). Le geste de définition de son être que comporte la lecture – elle parlera même « d'institution esthétique de soi » – inscrit alors la littérature dans la vie, plutôt qu'à côté ou, pire, au-dessus. En ce sens, Macé spécifiera que le style, notion maîtresse de son ouvrage, « ne s'oppose ni au banal, ni au commun, mais à l'indifférence. C'est d'ailleurs la leçon de la littérature, dans son immanence : toute singularité compte, car elle peut être l'amorce d'un possible de la vie » (2016 : 20). Notons bien comment une nouvelle hiérarchie agit, sorte d'aboutissement de la lecture d'Auerbach plus de cinquante ans plus tard : de *l'héroïque* au *quelconque*, nous passons à un singulier-général, la littérature devenant le lieu même de l'expression de tout, de « la multiplicité des langues et des modes de subjectivation » (Rancière, 1991 : 164). C'est pourquoi Macé répétera l'a-conflictuel de ces modes, formes, styles : il faut des camps, des classes, pour que subsistent les luttes. « Les affaires de style ne constituent pas un domaine de savoir pacifiable sur lequel nous aurions à nous mettre d'accord » (2016 : 34), écrit-elle, ou encore, plus explicitement : « Il ne s'agit pas d'une guerre pour la valeur, donc, mais d'une dispute beaucoup plus ouverte et dispersée entre les valeurs, entre toutes nos raisons d'être et de faire, tous nos motifs à vivre, dans leur pluralité indocile et rétive, dans leur difficulté. » (2016 : 37) Cette conception du monde que Macé tire de la littérature, sur une base d'empathie, de partage, de mise en contexte exemplaire, pointe alors le multiple comme valeur suprême. Loin, comme le faisait Belleau notamment, de voir dans la littérature le lieu d'une domination conflictuelle, Macé représente l'idéal nouveau qui rampe dans le discours sur la littérature dans les dernières décennies : gommant toute domination de code, de culture, gommant toute factualité sociologique attentant à la démocratie du mot[10], elle fait plutôt de la littérature un lieu purement sensible, capable de dire la sensibilité du pluriel dans un monde qui ne souffre plus de frontière entre classes, entre nature et culture.

---

[10] Comme Rancière, à cet égard, Macé s'en prend à quelques moments à Bourdieu. Elle dénonce notamment la « sévérité décourageante de [l']approche de la lecture » de Bourdieu (2011 : 166). Dans *Styles*, elle déploie la généalogie de son concept, le faisant remonter à Durkheim, mais surtout à Marcel Mauss, montrant que pour ce dernier, les « formes de vie » qu'on pourrait penser par le biais de l'habitus ne sont pas des traits de conflits et de hiérarchie : « Il ne dit pas seulement que les gestes et les savoir-faire sont sociaux (plutôt qu'individuels) ; il qualifie cette socialité : social, ici, ne signifie pas classant, classé, mais augmenté d'une dextérité collective. » (2016 : 81) Alors que, ironise Macé, pour que sa « sociologie soit vraiment un sport de combat », il fallait à Bourdieu penser hors de cet apport des dextérités et « organiser autrement sa logique de la pratique » (2016 : 86). Toute la partie intitulée « Distinction » (119-198) travaille d'ailleurs à penser le monde hors de la distinction bourdieusienne.

La fin du conflit est patente. Les notions plurielles – dont le pluriel constitue l'essence – de *formes* de vie, *modes* d'existences, *styles* de même permettent de penser anthropologiquement le réel[11]. Ce réel n'est pas antimoderne ou postmoderne, écrit Bruno Latour, car ceux-là « ont accepté le terrain de leur adversaire [moderne]. Un autre terrain, beaucoup plus vaste, beaucoup moins polémique s'est ouvert à nous, celui des mondes non modernes. » (1997 : 70) Ces mondes, pour ainsi dire, qui échappent aux conflits, aux coutures de la modernité.

Sans doute aurais-je pu émettre l'hypothèse de la *littérature comme forme de vie*. Évidemment, un tel postulat n'aurait su se marier à l'idéalisme des Compagnon et Rancière, en ce que pour eux, la littérature constitue un liant totalisant, réceptacle et moteur des démocraties et autres *vivre ensemble*; ainsi, Macé écrit que

> la littérature est, au regard des sciences humaines et de la philosophie, plus et mieux qu'une réserve d'exemples; c'est une entrée en lutte contre toutes les façons, y compris savantes, d'être inattentif au « comment ». Dans le projet d'une stylistique de l'existence, la littérature est un moteur, une chance : la chance d'une vie vraiment attentive (2016 : 50-51).

On le voit bien, parler de littérature comme forme de vie contreviendrait au grand projet confusément messianique qu'on veut bien, *encore*, lui prêter. L'intérêt eut été pourtant, en se bricolant cette hypothèse, de pouvoir penser la littérature aux côtés d'autres formes, d'analyser ce que Jacques Fontanille nomme des « régimes de croyance » s'attachant à une identité littéraire; tout le problème, en fait, viendrait de l'oblitération proprement anthropologique que cette hypothèse supposerait. La littérature comme loi, norme, ordre de discours, s'est auto-conçue sur le mode de la modernité, comme auto-conceptualisation auto-conceptualisante. Dès lors, elle s'est opposée à ce qu'elle ne pouvait pas trouver en elle-même, sur l'air de l'autonomisation, de l'idéologie romantique, de cette vieille rengaine dont on trouve encore la trace dans la littérature contemporaine. Poser l'hypothèse d'une littérature comme forme de vie aurait consisté à projeter vers l'avenir, et n'eut pas réussi à lire l'archaïsme constitutif de

---

[11] Je pense ici à ce qu'écrit Jacques Fontanille dans ses *Formes de vie* : « Croire en la vie que nous menons, croire que ce qui fonde notre existence, c'est adhérer et s'identifier, parmi toutes les options disponibles dans la société à laquelle nous appartenons, à celles qui nous semblent le plus à même de garantir à la fois la continuation de notre cours d'existence, ainsi que, tout particulièrement celui des groupes auxquels nous pensons appartenir. » (2015 : 17) On voit bien comment la notion prend pour centre le sujet qui adhère, s'identifie, sous la forme du choix, de la croyance, etc.

sa loi. La classe sociale *est* le rebut. Car la classe sociale s'inscrit dans un ordre moderne et se pense dans le conflit, dans la résistance, dans la hiérarchie; tout le problème, évidemment, tient à ce que ces structurations n'agissent plus aujourd'hui comme aux premiers temps de la modernité. Les activer consiste, un peu comme le fait Alain Farah dans *Pourquoi Bologne*, à vivre aujourd'hui un demi-siècle plus tôt. Il fallait un concept gardant la trace des luttes, signifiant encore la lutte, même si tout dans ma lecture montre bien ce que cette lutte a d'émoussé, de fatigué, de vain. Encore une fois, survient l'image des ruines.

Cette modernité encore-là, présente et vétuste, a fédéré deux pensées sur l'ordre de la littérature contemporaine. De plus sombre en plus clair, pour ainsi dire.

La première pensée s'est déployée de chapitres en chapitres et confinait la littérature à son impuissance, elle signifiait souvent la *reddition*. Conforme aux multiples deuils et fins qui inspirent le discours postmoderne, elle conçoit un épuisement de la modernité, un achèvement de ses antagonismes fondateurs mais sans victoire : l'émancipation n'a pas mis fin à l'aliénation, le prolétariat n'a pas renversé la bourgeoisie, la nature ne s'est pas transcendée dans la culture ou encore la démocratie n'a pas mis au pas la science. Ce dernier énoncé amène à regarder du côté du discours rationalisant de la science; on y lit un mouvement paradoxal qu'on peut fort aisément transposer à la littérature. Ainsi, chez Jürgen Habermas, on rencontre une telle lecture de la science dans son mouvement négatif que d'aucuns associeront aux dérives postmodernes[12] :

> Ce que cette idéologie [dominante de la technique scientifique] a de particulier, c'est qu'elle détache la conception que la société se fait d'elle-même du système de références de l'activité communicationnelle et la soustrait aux concepts de l'interaction médiatisée par des symboles pour la remplacer par un modèle qui est d'ordre scientifique. Dans cette même mesure, une certaine conception de soi du monde vécu social, culturellement déterminée, fait place à une autoréification des hommes, qui se trouvent ainsi soumis aux catégories de l'activité rationnelle par rapport à une fin et du comportement adaptatif. (1968 : 46)

Le philosophe ajoutera, explicite, que « non seulement l'homme [...] peut s'objectiver pour la première fois totalement et se trouver confronté à ses actes, devenus indépendants en ayant

[12] D'ailleurs, Bruno Latour note que la défense de la modernité qu'« Habermas et ses disciples » maintiennent ne résiste qu'à condition de s'abstenir « de toute étude empirique » (1997 : 82). La modernité absolue d'Habermas (sans postmodernité possible) n'est encore que théorique.

pris la forme de produit, mais il peut aussi [...] être lui-même intégré à son appareil technique » (47). Ce que signifie cette affirmation d'Habermas, en regard de la littérature notamment, c'est bien que l'antagonisme entre communication – dans laquelle s'inscrit la culture – et science – issue du vecteur rationaliste – s'épuise à l'heure du capitalisme tardif. Cet épuisement a des racines tout à fait modernes, et Habermas évoque la pensée d'Husserl et sa *Crise des sciences européennes* (1938) lorsqu'il convient que « le progrès quasi autonome de la science et de la technique [...] fait alors figure de variable indépendante » (45). La science se développe *en soi*, moins pour satisfaire les besoins de la société et de la démocratie que pour répondre aux injonctions de sa propre force de rationalisation; la conséquence, pour Habermas, c'est l'autoréification des hommes. Sous l'outil de son émancipation – car la science en tant que découverte et maîtrise de la nature, intégration de celle-ci dans la culture, devait permettre cette émancipation – se découvre une nouvelle forme d'aliénation; l'inversion des termes du conflit, leur ambiguïté qui ne sait plus dès lors où placer le progrès dans l'équation, lance le discours du deuil. Lyotard, Freitag, même Jameson inscrivent la postmodernité et la perte générale de croyance sur ce fond-là.

De façon structurelle, le constat d'Habermas se déploie dans le discours sur la littérature. Le rejet de « l'homme-système » littéraire, celui en qui toutes les forces du savoir théorique et de l'institution se concentrent, en constitue l'exemple patent; mais il rampe ailleurs, dans l'ironie qu'on oppose aux thésards qui ne peuvent plus écrire (chez Blais, chez Turgeon), aux conventions qui agissent difficilement sur le réel (chez Nicol, d'une autre manière chez Farah) ou encore dans le désir d'une littérature libérée de la littérature, comme l'évoquent Dupont, Tremblay, Mavrikakis. La fin de *Ça va aller* qui est citée en exergue à cette conclusion dévoile ce deuil ambigu, où la littérature devenue invivable, invite au suicide, mais un suicide gâché d'avance; dans la dialectique vie-mort que déploie le roman, la mort ne constitue que la fin d'un idéal, celui d'Hubert Aquin poursuivi depuis les premières pages. « Sans souvenir, sans avenir » lit-on[13], sans Aquin sans Ducharme, sans conflit aussi bien; mais cette libération du conflit peine à porter un autre projet, elle ne ressemble qu'à cette

[13] Phrase qu'on ne peut que rattacher à l'une des définitions que Latour offre de la pensée postmoderne : « Toujours coupée du passé, [la postmodernité] coupe maintenant du futur. » (1997 : 180) Cette *impuissance* est pour lui difficilement acceptable.

dépense qu'évoquait Simmel, une colère, des coups lancés sans plus guère d'adversaire à portée de main.

La seconde pensée se fait plus diffuse, elle s'incarne moins dans le discours sur la littérature que dans le discours littéraire. En tant qu'*incarnation* de la littérature, ce discours littéraire dit le corps vivant des lettres, leur possible appropriation *dans et hors* de ses lois et contraintes. Par fraude, par simple refus de la normativité de ce discours, les œuvres *utilisent* la littérature pour être, pour vivre. Utiliser : le terme évoque une tradition philosophique bien précise. Marielle Macé soutient que « la force pragmatique de la littérature réside justement dans sa capacité à instituer du "comme"; le possible, authentique puissance, n'y est pas sans rapport, il *est* le rapport » (2011 : 123). La littérature *pragmatique* agit alors hors des catégories de domination, hors des projets de perfectionnement, hors de toute pensée de progrès. Pour ne pas se penser dans la perte, elle se pense hors du conflit qui l'instituait perdante.

De tels discours sur la littérature, appelant « l'empathie », la « forme de vie », le « partage », constituent d'importants symptômes d'un état du discours littéraire. L'attention que j'ai portée à *L'impudeur* d'Alain Roy réside peut-être dans l'évidence de ce phénomène qui s'y jouait : alors que s'ébroue tout au long du roman ce qui oppose, en modernité, la culture et la nature, survient dans les dernières pages un pragmatisme – mais est-ce seulement réductible à cette tradition critique? –, une pensée qui refuse de voir les coutures arbitraires sur le tissu moderne. Chez Patrice Lessard ou plus explicitement encore chez Patrick Nicol et chez David Turgeon, se lit certes l'impuissance postmoderne de la littérature, mais aussi sa lisibilité nouvelle, au sein d'ensembles qui ne sont plus conflictuels : la littérature comme forme d'expression empathique, qu'on doit libérer des dominations qui la grèvent, qu'on doit détacher du protocole voulant que la culture domestique la nature; qui doit, d'une certaine manière, prendre acte malgré toutes les contradictions auxquelles cela confine, que ces deux états ne sont guère séparés, mais imbriqués au sein de formes de vie.

Ces deux pensées se conjuguent dans le corpus. Sans tracer deux histoires, elles en forment les deux faces : une *essence* qui se serait éventée, une *utilisation* toujours nouvelle et euphorisante. Les essentialistes – qu'on pourrait nommer les romantiques – répéteront qu'utiliser la littérature participera à ce geste de rabaissement dans les eaux troubles de la doxa,

reviendra à l'édulcorer dans l'idéologie, à ne plus la distinguer du discours social[14]. Même en l'énonçant sans volonté ironique, il est difficile de ne pas sentir le *vieux temps* qui émane de cette prise de position. De l'autre côté, parmi les pragmatistes – ou qui se maquillent tels –, on voudra abolir les conventions – ces barbelés! – pour lire la littérature dans la vie, pour fêter son apport au discours social, sa participation à la lisibilité générale du monde. Dans l'opposition entre la théorie et la vie que nous avons vu se déployer, se jouait ce pendule des idéaux : la théorie comme pureté de la chose en soi, la vie comme pureté de l'expérience de la chose. Ouverte ou fermée, la littérature ne peut exister hors de l'idéal.

Tout ceci confine à une fragilité méthodologique sur laquelle j'ai marché au fil des pages. Dès l'introduction, j'évoquais un problème qui guettait l'analyse, sous-tendu par mes questions : comment analyser avec des outils critiques supposant un discours sur la littérature des œuvres desquelles je prétends tirer un discours sur la littérature? La manière de poser mes questions ne déterminait-elle pas les réponses? En usant de la binarité et du conflit comme grille de lecture, nœuds conflictuels, isotopies, j'ai conçu des définitions en contrastes ou en écarts; cette méthodologie appelait cependant une vigilance et une suspicion. Après tout, une question qui revenait au gré des analyses, c'était bien celle de l'attitude dominatrice de l'herméneute, du critique, du théoricien, une domination que, par structure, j'ai exercée tout au long de cette thèse. La crise de la littérature après le structuralisme, écrivait Terry Eagleton, consiste peut-être surtout en une crise des *études littéraires*. Mon corpus tend à confirmer cette proposition : le *qu'est-ce que la littérature?* constitue un souci théorique que les problèmes de croyance de Sébastien Daoust exemplifient parfaitement[15]; devant ce docteur en littérature et

---

[14] Florent Coste riposte à ce discours des essentialistes en opposant que « reconnaître » les formes de vie multiples ne signifie pas leur accorder les mêmes valeurs; cette « espèce délétère de relativisme philosophique » dans lequel « toutes les conduites, une fois rapportées à leur forme de vie respective, ne seraient ni bonnes, ni mauvaises, elles se vaudraient toutes et échapperaient à toute forme de critique » peut être évité : « Il est loisible d'appeler de ses vœux une politique fondée sur la reconnaissance de la pluralité des formes de vie et de leur valeur respective. » (2017 : 263)

[15] Florent Coste, encore une fois, pose la « fin des avant-gardes » ou quelque autre impasse de la modernité comme embrayeur de nouveaux usages, en art : « Notre rapport à l'art est passé d'une évaluation (est-ce beau ou non ?) à une forme d'homologation (est-ce de l'art, oui ou non ?) ». Sébastien Daoust et les théoriciens désenchantés sont confrontés à ce doute en « l'essence de la chose » alors qu'ils pourraient se contenter de la constater – « est-ce beau ? ». « Une telle situation, précise Coste, a simultanément effrité toute certitude d'une définition essentielle de l'art (ou de la littérature) et avivé l'exigence essentialiste. La persistance et l'urgence avec lesquelles résonne ce "Qu'est-ce que ?" suffisent à montrer l'impossible unanimité qu'il espère pourtant. Ce que révèle l'agitation entêtée des

sa crise de foi, se tiennent les narrateurs de François Blais qui ne peuvent se permettre ce luxe théorique. Pour eux, les livres existent, des institutions de même, et de surcroît ils écrivent – cela suffit sans doute à ce que la littérature soit. Dans son ouvrage, Florent Coste part de ce postulat :

> Le concept de littérature est donc une construction provisoire et située à l'intersection (mobile et dynamique) de théories littéraires en évolution et d'objets littéraires en voie incessante de requalification. Un enseignement à en tirer : plutôt que de nous crisper de manière conservatrice sur un concept normatif et qu'on voudrait pérenne [...] de littérature, nous avons tout à gagner à nous lancer dans des campagnes aventureuses d'exploration de ces nouveaux objets qu'une épistémologie vivante de la littérature pourrait effectivement libérer. (2017 : 22)

On lit une mission *libératrice* des études littéraires dans cette proposition de Coste; pour lui, en fait, théorie et pratique s'inscrivent sur « un même plan », l'espace public, et par conséquent « nos théories sont inséparables de la façon dont elles font vivre ou mourir les institutions qui portent les littératures, et nos conceptions de la littérature inclinent à des manières de les pratiquer et de les animer » (2017 : 14-15). Cette sorte de synergie qui donne à la théorie une puissance performative relance de surcroît la question de la littérature comme affaire des études littéraires. Et par voie de conséquence, des dérives de la méthode.

Quid de la méthode

Dès lors qu'on se détache des vulgates et méthodes d'analyse clairement balisées, une crainte apparaît; cette crainte, je tiens à le préciser, n'est la mienne que dans la mesure où elle doit aussi être celle de toute la critique littéraire contemporaine, qui a vu le tapis de ses méthodes tiré de sous ses pieds.

Dans la tradition critique se sont opposés – en structure encore une fois – les tenants de l'universalisme, grands défenseurs d'une sorte de vérité généralisable, et les relativistes, qui concevaient plusieurs vérités équivalentes, distribuables selon le contexte. On accuse généralement les pragmatistes, en littérature, d'appartenir à ce relativisme, cette position cynique et outrageusement postmoderne qui ne peut admettre de vérité en ce qu'elle est prête à en créer autant que des situations l'exigent. En ce sens, ma frilosité méthodologique, volontiers adaptative aux exigences de mon corpus, me place structurellement en drôle de

---

essentialistes ? L'absence criante de ce qu'ils recherchent éperdument. Le déni de leur impuissance, aussi. » (2017 : 296-297)

compagnie. Or, nous apprend Latour, cette opposition est le fait d'une conception moderne du monde et saurait fort bien se dépasser :

> Les universalistes définissaient une seule hiérarchie. Les relativistes absolus les égalisaient toutes. Les relativistes relativistes, plus modestes mais plus empiristes, montrent à l'aide de quels instruments et de quelles chaînes l'on crée des asymétries et des égalités, des hiérarchies et des différences. Les mondes n'apparaissent commensurables ou incommensurables qu'à ceux qui s'attachent aux mesures mesurées. Or, toutes les mesures, en science dure comme en science souple, sont aussi des mesures mesurantes et celles-là construisent une commensurabilité qui n'existait pas avant leur mise au point. (1997 : 153)

Ces relativistes relativistes, que le sociologue nommera les « relationnistes », sont ceux capables de prendre acte de leurs *mesures mesurantes*; cette position signifie, en littérature, la prise de conscience que toute lecture interprétative se fait au sein de préconceptions limitées par un concevable. Latour voit dans ce geste « l'une des ressources essentielles afin de mettre en relation les collectifs qu'il ne s'agira plus de moderniser » (1997 : 154); « Il faut rendre le langage capable d'absorber le pluralisme des valeurs, écrira-t-il dans son *Enquête sur les modes d'existence*. Et de le faire pour de bon et pas simplement dans les mots. » (2012 : 32)

On a déjà rencontré le souhait de Deleuze et Guattari en ouverture de leur *Kafka* : lire sans interpréter, sans appareil, faire de leur geste une pure mécanique. L'utopie de cette lecture étonne, elle témoigne néanmoins de ce souci qui donne à l'expérience la seule valeur de vérité, d'autant qu'elle est multiple et plurielle. On s'en souvient : dans cet essai, on en a contre le *savant qui domine*.

« Voyez dans l'évolution d'un peuple les époques où le savant passe au premier plan, ce sont des époques de fatigue, souvent de crépuscule, de déclin » (cité dans Deleuze, 2014 : 114), écrit Nietzsche dans *Le Gai savoir*. On sait que le philosophe, dès ses premiers écrits, s'en prenait au savant – le philologue –, qu'il cristallisera sous la forme de « l'homme théorique » dans sa *Naissance de la tragédie* :

> Si l'artiste, à chaque dévoilement de la vérité, continue de s'attacher avec des regards transportés de ravissement à ce qui demeure voile, même après ce dévoilement, l'homme théorique trouve plaisir et satisfaction dans le rejet du voile, et c'est le processus de dévoilement toujours couronné de succès, obtenu par ses propres forces, qui constitue son but et son plaisir suprêmes. (2013 [1872] : 186-187)

Ce passage très connu généra des filiations multiples à travers la modernité, répétant, et contre le mouvement même de la modernité, que *la vie de la chose* importe davantage que le

dévoilement, que le geste de l'artiste compte peut-être plus que la jouissance du théoricien. Georg Simmel redéployera cette étrange opposition dans un texte fascinant, bien intitulé *La tragédie de la culture*; il y fait état des structures du savoir qui, comme fatalement, doivent éloigner la connaissance de la vie :

> Tel est bien le paradoxe de la culture : la vie subjective, que nous éprouvons dans son flux continu et qui, d'elle-même, tend vers son propre accomplissement interne, est cependant incapable d'atteindre d'elle-même cet accomplissement du point de vue de l'idée de culture; il lui faut passer par ces créations dont la forme lui est désormais tout à fait étrangère, cristallisées en une unité close et se suffisant à soi. La culture naît – et c'est ce qui est finalement tout à fait essentiel pour la comprendre – de la rencontre de deux éléments, qui ne la contiennent ni l'un ni l'autre : l'âme subjective et les créations de l'esprit objectif. (1988 [1914] : 184)

Dans l'esprit nietzschéen, Simmel développera une sorte de généalogie dans laquelle la force vitale se voit contrainte par une force négative, réactionnaire, très près en cela de ce qu'écrira plus tard Husserl sur l'idéalisation objectivante de la science dont il faudra se libérer grâce à l'*époché* capable de décrire la subjectivité avec la subjectivité.

> Dans beaucoup de domaines scientifiques, écrit donc Simmel, s'engendre ainsi ce que l'on peut appeler le savoir superflu – une somme de connaissances méthodologiquement impeccables, inattaquables sous l'angle de la notion abstraite de savoir, et cependant étrangères en leur esprit à la finalité propre à toute recherche. (1988 : 208-209)

Cette situation engendre alors des « fleurs stériles » (210), image tout à fait conforme à l'idée de la poésie décadente du tournant du siècle; ces fleurs sont le produit d'un

> même motif formel qui opère, dans l'évolution artistique, lorsque le savoir technique grossit assez pour ne plus vouloir rester au service de la finalité culturelle globale de l'art. N'obéissant plus qu'à sa propre logique objective, la technique déploie raffinement sur raffinement, mais ce sont seulement ses perfectionnements à elle, et non plus ceux du sens culturel de l'art (210).

Cette « spécialisation abusive » « impitoyable » et « démoniaque », poursuit Simmel,

> n'est qu'une forme spécifique de cette fatalité universelle qui pèse sur les éléments culturels : le développement des objets est soumis à sa propre logique [...] et dans la conséquence de cette logique, ils s'écartent de la direction dans laquelle ils pourraient s'intégrer à l'évolution psychique individuelle des êtres humains (210).

Nous retrouvons ici l'essence d'un principe critique que je voulais éclairer, ne serait-ce parce qu'il constitue le cœur d'un problème moderne de la littérature. La spécialisation, en effet, sa

jouissance théorique de même, qui impose à la vie ses dévoilements si loin de son évolution psychique, n'éclaire rien : elle se fait discours de science, au service d'un discours de science. En tant que mesure mesurante, le discours que décrit Simmel, que mettent à distance Deleuze et Guattari, que Jacques Rancière dénonce dès son *Maître ignorant* (1987)[16], que Florent Coste place au cœur du problème de la littérature[17] ou que – pour nous rapprocher – tente d'éviter Pierre Popovic (2013)[18], ne sait saisir le particulier, il ne peut que mesurer ce que son objet de mesure est habilité à mesurer. Vieille crainte, vieux danger, donc, qui trouve dans une mise en garde que Lucien Goldmann adressait à Claude Duchet une forme amusante : « Vos clés sont adaptées, mais vous ne choisissez que des œuvres en forme de serrure… » (cité par Duchet, 2011 : 30)

*

Tous les appels à la prudence, ou aux expérimentations et autres explorations, prescrivent, en définitive, une seule attitude critique valable car accessible à tous : faire acte de *création* par la critique. Cette note, en fin de parcours, étonnera peut-être. Mon geste aura été de mettre à distance les savoirs comme *pur conçu*, de tenter de toujours voir ce qu'ils présupposaient; de même pour les œuvres. En ce sens, malgré les invitations qu'offrent les diverses sociologies, sociocritiques, poétiques, herméneutiques, j'ai tenté de ne pas ajouter au *raffinement sur raffinement*, en biaisant, en dialoguant. Il s'agissait moins de jouer le

---

[16] Ce mouvement est généralisé dans l'ouvrage de Rancière, en ce qu'il témoigne d'une méthode d'enseignement « sans domination », où le maître ignore ce qu'il enseigne, ne pouvant plus utiliser la férule de son savoir pour « consentir » à l'apprentissage de l'élève. Dans divers passages est répétée la nécessaire transparence des connaissances (qui ne peut donc contenir d'autorité de savoir, cachée derrière) : « Il faut justement découvrir qu'il n'est rien de caché, pas de mots sous les mots, de langue qui dise la vérité de la langue. On apprend des signes et encore des signes, des phrases et encore des phrases. » (2004 [1987] : 43)

[17] Formule imparable : « Un écueil se présente, dès que l'on commence à croire un peu trop en la consistance de ce que nous découpons, analysons et catégorisons, à surestimer la netteté des contours de notre champ, à exagérer la fermeté ontologique de l'œuvre d'art. Ces moments arrivent quand ce pouvoir d'institution de la littérature est remis en cause par ses spécialistes mêmes, qui se prennent à espérer toucher du doigt un objet commun pouvant tout à fait se passer d'eux et attendant passivement qu'on le saisisse. Bref, quand le littéraire est dupe des ombres qu'il projette lui-même. » (2017 : 20)

[18] Devant « cette manie [en critique moderne] qui veut que ce soit toujours quelque chose, le démon, l'idéologie dominante, la classe sociale, une institution, un champ (etc.), qui parle à travers quelqu'un que ce quelque chose agit et manipule », Popovic propose de « penser le texte et la semiosis environnante dans l'énergie double de leur continuité et de leur discordance, comme des objets réellement interactifs et productifs d'une novation résultant de leur entrechoc même » (2013 : 24-25). Cet aller-retour, en forme de partage, s'inscrit d'emblée dans le mouvement critique a-moderne que j'ai tenté de saisir dans cette conclusion.

littératurologue que le réécrivain[19] : reprendre, remettre en contexte, penser. L'un et l'autre ne sont pas dispensés de la rigueur. Seulement, le premier croit en son objet, le second le cherche sans cesse.

Le premier conflit

Pierre Popovic, pour établir sa littérarité généralisée – la littérarité n'est pas un trait spécifique à certains textes, mais une caractéristique présente dans toutes les sphères de l'existence –, a une formule inspirée du *Bourgeois gentilhomme* : « Les êtres humains sont un animal littéraire, toujours déjà en puissance, des Monsieur et Madame Jourdain qui font de la (proto)littérature sans le savoir, façon de redire que la littérarité est anthropologique. » (2013 : 39)

Il ne s'agit pas de discuter de l'intérêt de cette théorie; je veux simplement m'arrêter sur ce que sa formule de présentation sous-tend. On le sait, dans la pièce de Molière, le Maître de Philosophie ridiculise Monsieur Jourdain, dans la mesure où il énonce une suite d'évidences qui s'avèrent pourtant capables de faire s'extasier le pauvre bourgeois – aussi s'étonne-t-il de parler couramment la prose, de la prononciation des voyelles, etc. Pour que Monsieur Jourdain parle la prose sans le savoir, donc – ou comme dans l'adaptation de Popovic, pour que tout le monde fasse de la littérature sans le savoir –, il faut reconnaître une certaine autorité à ce qu'affirme ce Maître de Philosophie; accepter, en fait, que c'est de la littérature qu'on fait alors qu'on pensait simplement vivre.

Lorsqu'André Belleau traite d'un conflit quasi anthropologique entre la nature et la culture, il pointe précisément dans cette direction : il existerait dans les origines du *Canada* cette chose que Bourdieu nomme un « bouc-cerf », une véritable culture populaire qui ne s'aviserait pas qu'on la ridiculise avec des catégories comme *prose* ou *littérature*. Le jésuite Pierre Potier, dans sa description du « caractère des Français canadiens » en 1752 notait que les Canadiens « aiment, à l'exemple des sauvages, la liberté et l'indépendance » avant d'ajouter : « Sont mauvais valets, mais bons maîtres. » Je ne veux pas trop indûment faire résonner ce trait à ce qu'écrivait Michel Biron à propos de la littérature québécoise « carnavalesque par défaut »; n'empêche, une sorte de certitude affleure à la lumière de ce que

[19] Le littératurologue sur lequel ironisait Belleau dans « Portrait du prof en jeune littératurologue », et le réécrivain qu'il mettait au cœur de l'écriture de l'essai dans sa « Petite essayistique ».

cette thèse a permis d'exposer. La littérature québécoise contemporaine vit mal sa situation de caste, son intrication dans la chaire. C'est un trait sans doute de toute littérature d'aujourd'hui, sauf qu'ici, on la vit mal à notre manière : on se souvient d'une époque où on pouvait devenir poète en étant cook dans un camp de bûcheron, où nos poètes, en vérité, étaient de dignes analphabètes[20] qui ne se laisseraient pas intimider, à l'instar du bourgeois ridicule de Joseph Quesnel[21], par une histoire de rimes, de règles poétiques, de vraisemblance. Une époque où toutes les conventions n'étaient guère audibles alors, car éventées en tant que conventions. Cette époque est évidemment un « rêve éveillé » que s'invente notre discours culturel pour se donner de l'idéal.

*

On aurait tort de croire que cet idéal s'est flétri, il existe plus que jamais. Tout le monde écrit, tout le monde peut le faire; écrire n'est pas gage d'ascension sociale, mais ça peut faire inviter à *Tout le monde en parle*. Le problème se trouve ailleurs, on l'aura compris. Chez un petit nombre de lettrés qui s'entêtent à parler de paralipses, à tresser des métaphores, à entretenir l'idée d'un conflit entre eux et le *langage ordinaire*. Ils ont été mon corpus. Marginaux – mais pas nécessairement dominés –, ils ont signifié la perte que j'ai tenté de raconter : de leur place, de leur prestige, de leur justification. S'activent toutefois, dès cette perte constatée, dès cette rengaine entendue, vieille personne qui ne sait que parler d'elle-même, les nouveaux rouages pour se remettre en mouvement. C'est en attendant que la littérature « nous rende, sur-le-champ, des comptes ou des services » qu'on la stérilise. « Nous attendons que le charme opère, et nous nous démobilisons » (2017 : 220), écrit Florent Coste. Je ne crois pas que les lettrés qui peuplaient les œuvres du corpus se démobilisent. Ils n'attendent plus rien de la littérature, en vérité. De *prophète*, à *paria*, à *spécialiste*, selon la tripartition de Sartre (cité par Ferguson, 1991 : 230), les lettrés réalisent simplement dans quel bocal ils sont plongés, et se mettent à espérer les conditions nouvelles de leur intégration à la

[20] C'est le cas de M. José, le serviteur des d'Haberville dans *Les Anciens Canadiens* (1863). Devant tous les personnages finement lettrés, c'est lui qu'on désigne comme le poète de la seigneurie : « Mais il ne sait pas écrire ! », s'étonnera Archibald. Jules conviendra : « Mais ceux qui viennent le chercher ne savent pas lire que je sache. » (130)

[21] Je réfère ici à *l'Anglomanie ou le souper à l'angloise* (1801). Dans cette pièce, entre autres péripéties, le bourgeois, en sorte de Monsieur Jourdain, est sourd à tout ce que veut lui apprendre M. François, le poète typique. Il n'y a pas de maître de philosophie capable de ridiculiser le bourgeois dans la prime culture canadienne.

foule. « Le savoir que je détenais n'était précieux que tant qu'il n'était pas dispensé; ensuite, il devenait banal. J'étais pour eux à la fois une clef et un obstacle » (CP : 240), écrit David Turgeon. Apprenant qu'elle ne supporte qu'un savoir banal, la littérature cesse d'être son propre obstacle. Les clefs cessent d'appeler à elles les bonnes serrures, on peut les utiliser pour n'importe quoi; et pourquoi pas, la littérature est plus généralement un apprentissage à crocheter. Détroussée de sa magie, elle enseigne les vertus de l'effraction. C'est une énième charge idéologique – manière de ne jamais finir de se justifier, de se penser en résistance, *on ne s'en sortira jamais*.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

ARBOUR, Marie-Christine (2016), *PsychoZe*, Montréal, Annika Parance Éditeur.

ARCAN, Nelly (2001), *Putain*, Paris, Seuil.
(2004), *Folle*, Paris, Seuil.

ARCHIBALD, Samuel (2011), *Arvida*, Montréal, Quartanier (coll. Polygraphe).

BISMUTH, Nadine (2004), *Scrapbook*, Montréal, Boréal.

BLAIS, François (2007), *Nous autre ça compte pas*, Québec, L'instant même.
(2011), *La nuit des morts-vivants*, Québec, L'instant même.
(2012), *Document 1*, Québec, L'instant même.
(2014), *Sam*, Québec, L'instant même.
(2015), *Cataonie*, Québec, L'instant même.

BOCK, (Maxime) Raymond (2011), *Atavismes*, Montréal, Quartanier (coll. Polygraphe).
(2015), *Des lames de pierre*, Montréal, Cheval d'août.

DUPONT, Éric ([2013]2006), *La logeuse*, Montréal, Marchand de feuilles.

FARAH, Alain (2010 [2008]), *Matamore n° 29*, Montréal, Quartanier (Ovni).
(2013), *Pourquoi Bologne*, Montréal, Quartanier.

GRENIER, Daniel ([2012] 2013), *Malgré tout on rit à Saint-Henri*, Montréal, Boréal (coll. Compact).

LABRÈCHE, Marie-Sissi ([2002] 2012), *La brèche*, Montréal, Boréal (coll. Compact).

LAMOTHE, Serge (2007), *Tarquimpol*, Québec, Alto.

LAVERDURE, Bertrand (2009), *Lectodôme*, Montréal, Quartanier.

LESSARD, Patrick (2009), *Je suis Sébastien Chevalier*, Montréal, Rodrigol.
(2012), « Comme des Hell's », dans *Printemps spécial*, Montréal, Héliotrope, 2012, p. 88-96.

MARTEL, Jean-Philippe (2012), *Comme des sentinelles*, Montréal, La mèche.

MAVRIKAKIS, Catherine (2000), *Deuils cannibales et mélancoliques*, Laval, Trois.
([2002] 2013), *Ça va aller*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
(2005), *Fleurs de crachat*, Montréal, Leméac.

MCCOMBER, Éric (2011), *La solde*, Montréal, La mèche.

NICOL, Patrick (2005), *La blonde de Patrick Nicol*, Montréal, Triptyque.
(2015), *La nageuse au milieu du lac*, Montréal, Quartanier.
(2016), « Ceux de 94 », *L'inconvénient*, n° 64 (printemps), p. 57-59.

ROY, Alain (2008), *L'impudeur*, Montréal, Boréal.

SAMSON, Pierre (2007), *Catastrophes*, Montréal, Les Herbes rouges.

TREMBLAY, Nicolas (2011), *Une estafette chez Artaud*, Montréal, Lévesque éditeur.

TURCOTTE, Élise (2015), *Le parfum de la Tubéreuse*, Québec, Alto.

TURGEON, David (2012), *Les bases secrètes*, Montréal, Quartanier.
(2014), *La revanche de l'écrivaine fantôme*, Montréal, Quartanier.
(2016), *Le continent de plastique*, Montréal, Quartanier.

CORPUS SECONDAIRE
(ŒUVRES ET TEXTES CITÉS)

AUBERT DE GASPÉ, Philippe ([1863] 1999), *Les Anciens Canadiens*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

BALZAC, Honoré de ([1843]1974), *Les illusions perdues*, Paris, Gallimard (coll. Folio).

BARNES, Julian ([1984] 1987), *Le perroquet de Flaubert*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau, Paris, Librairie générale française (coll. Le livre de poche).

BERGERON, Carl (2016), *Voir le monde avec un chapeau*, Montréal, Boréal.

BESSETTE, Gérard ([1960] 1983), *Le libraire*, Montréal, Pierre Tisseyre.

BRÉBEUF, Jean de ([1637] 1996), *Écrits en Huronie*, édition par Gilles Thérien, Montréal, BQ.

CRÉMAZIE, Octave ([1882] 2006), *Poèmes et proses*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

DUPONT, Éric (2008), *Bestiaire*, Montréal, Marchand de feuilles.

FLAUBERT, Gustave ([1869] 1965), *L'éducation sentimentale*, Paris, Gallimard (coll. Folio).

GODBOUT, Jacques ([1972] 1991), *D'amour, P.Q.*, Paris, Seuil (coll. Points).

GRANDBOIS, Alain, ([1945] 2001), *Avant de chaos*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

HAMEL, Charles (1962), *Prix David*, Montréal, Les éditions de l'Homme.

HARVEY, Jean-Charles, ([1934] 1996), *Les demi-civilisés*, Montréal, Typo.

HERTEL, François, ([1936] 1956), *Le Beau risque*, Montréal, Fides.

HOUELLEBECQ, Michel (2015), *Soumission*, Paris, Flammarion.

KAFKA, Franz ([1917] 1955), « Le souci du père de famille » dans *La métamorphose*, Paris, Gallimard (coll. Folio), p. 154-156.

MAVRIKAKIS, Catherine (2005), « Prophétiquement, victorieusement », dans Catherine Morency [dir.], *La littérature par elle-même*, Québec, Nota Bene, p. 55-63.

(2015), « Ingestion et digestion. Toxicités de la création », *Post-Scriptum*, n° 18, [en ligne] http://post-scriptum.org/ingestion-et-digestion-toxicites-de-la (page consultée le 12 mai 2016)

MOLIÈRE ([1670] 1998), *Le bourgeois gentilhomme*, Paris, Gallimard (coll. Folio).

TOUPIN, Robert ([1744-1781] 1996), *Les écrits de Pierre Potier*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa (coll. Amérique française).

QUESNEL, Joseph, ([1802] 2001), « L'Anglomanie ou Le dîner à l'Anglaise » dans *L'Anglomanie suivi de Les Républicains français*, édition préparée par Mario Brassard et Marilène Gill, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles (coll. La Saberdache), p. 26-86.

RÉFÉRENCES

ADORNO, Theodor W. ([1958] 1984), *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion.

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER ([1947] 2012), *Kulturindustrie*, Paris, Alia.

ANDERSON, Perry ([1998] 2010), *Les origines de la postmodernité*, traduit de l'anglais par Natacha Filippi et Nicolas Vieillescazes, Paris, Les prairies ordinaires (coll. Penser/Croiser).

ANDRÈS, Bernard (2001), *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété*, Montréal, XYZ (coll. Documents).

ANGENOT, Marc (1992), « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social » dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars [dir.] *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 9-27.

(2001), « On ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments et autres essais », *Discours social /Social Discourse*, Volume V.

(2006), « Théorie du discours social. Notions de topographie des discours et de coupures cognitives », *Contextes*, n° 1, [en ligne] http://contextes.revues.org/51.

ARCHIBALD, Samuel (2013), *Le sel de la terre. Confession d'un enfant de la classe moyenne*, Montréal, Atelier 10.

ARENDT, Hanna ([1972]1989) *La crise de la culture*, Paris, Gallimard (coll. Folio).

ARSENAULT, Mathieu (2016), « À toi, pour toujours, ton algorithme », *Liberté*, n° 310 (hiver), p. 15-16.

AUERBACH, Erich ([1946] 1968), *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'Allemand par Cornélius Heim, Paris, Gallimard (coll. Tel).

BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (coll. Tel).

BARTHES, Roland ([1953] 1972), *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil (coll. Points).

(1982), « L'effet de réel » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov [dir.] *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. Points), p. 81-90.

(1984), *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil (coll. Points).

BAUDELLE, Yves (2003), « Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, p. 7-26.

BEAUDET, Marie-Andrée (1991), *Langue et littérature au Québec. 1895-1914*, Montréal, L'Hexagone (coll. Essais littéraires).

BÉLANGER, David et Cassie BÉRARD (2014), « Ces récits autogénérés : stratégies paratextuelles pour un brouillage de l'origine », *Tangence*, n° 105, p. 121-141.

BELLEAU, André ([1980] 1999), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene (coll. Visées critiques).

(1983), « La démarche sociocritique au Québec », *Voix et images*, vol. 8, n° 2, p. 299-310.

(1984), *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?*, Montréal, Les éditions Primeur (coll. L'échiquier).

(1986), *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal (coll. Papiers collés).

(1990), *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal.

BÉNICHOU, Paul ([1973] 1985), *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti.

BÉRARD, Cassie (2015), « Du cynisme à l'audace : portrait variable d'une pratique intellectuelle contemporaine. Réflexion sur le roman étudiant », dans David Bélanger, Cassie Bérard et Benoit Doyon-Gosselin [dir.] *Portrait d'artiste en intellectuel. Enjeux, dangers, questionnements*, Québec, Nota Bene, p. 49-72.

BIRON, Michel (2000), *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. Socius).

(2010), *La conscience du désert*, Montréal, Boréal (coll. Papiers collés).

(2011), « Il est permis de rire : note sur le roman québécois des années 1960 », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, p. 109-120.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE ([2007] 2010), *Histoire de la littérature québécoise,* Montréal, Boréal (coll. Compact).

BLANCHOT, Maurice (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.

([1981] 1985), *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.

BOISVERT, Richard (2014), « *Sam* de François Blais : mine de rien », *Le Soleil* (9 mars) [en ligne] https://www.lesoleil.com/archives/sam-de-francois-blais-mine-de-rien-fab7f22855d3c187a6b07b5d567c1a1a.

BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.

([1979] 2010), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit (coll. Le Sens commun).

(1989), *La noblesse d'état. Grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit (coll. Le sens commun).

([1992] 1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (coll. Points).

(2015), *Sociologie générale, Vol. 1 : Cours au collège de France 1981-1983*, Paris, Seuil (coll. Raison d'agir).

BRISSETTE, Pascal et Michel LACROIX (2011), « Un "couple" sous tension : le romancier et le livre dans les romans de la vie littéraire », *Mémoire du livre / Studies in book culture*, vol. 2, n° 2 (printemps), [en ligne] http://www.erudit.org/revue/memoires/2011/v2/n2/1001761ar.html

BROCHU, André et Gilles MARCOTTE (1980), *La littérature et le reste*, Montréal, Quinze.

BROD, Max ([1945]1962), *Franz Kafka*, traduit de l'allemand par Hélène Zylberberg, Paris, Gallimard (coll. Idées nrf).

BROUSSEAU, Simon (2015), « Penser les liens entre éthique et politique de la littérature : un dialogue entre Martha Nussbaum et Jacques Rancière », *Tangence*, n° 107, p. 73-88.

CASANOVA, Pascale ([1999] 2008), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil (coll. Points).

CAVILLAC, Cécile (1995), « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, p. 23-46.

CHASSAY, Jean-François (2010), « Spectres de la filiation. Postface », dans Alain Farah, *Matamore n° 29*, Montréal, Quartanier (coll. Ovni), p. 189-220.

(2017), « D'après Montréal : le réel et au-delà. *Malgré tout on rit à Saint-Henri* de Daniel Grenier » dans Gilles Dupuis et Klaus-Dieter Ertler [dir.] *À la carte. Le roman québécois (2010-2015)*, Francfort, Peter Lang.

CHAUVEL, Louis (2001), « Le retour des classes sociales? », *Revue de l'OFCE*, vol. 4, n° 79, p. 315-359.

COHN, Dorrit (2001), *Le propre de la fiction*, traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil (coll. Poétique).

COLLIN, Stefan [dir.] (1996), *Interprétation et surinterprétation*, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, avec des interventions d'Umberto Eco, Richard Rorty et Jonathan Culler, Paris, Presses universitaires de France.

COMPAGNON, Antoine (2013), *La littérature, pour quoi faire?*, Paris, Collège de France/Fayard (coll. Leçons inaugurales du Collège de France).

COSTE, Florent (2017), *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques (coll. Forbidden beach).

CÔTÉ-FOURNIER, Laurence (2016), « Les éditions Rodrigol : un formalisme du commun », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, p. 29-46.

COULANGEON, Philippe (2005), « Classes sociales, pratiques culturelles et styles de vie : le modèle de la distinction est-il (vraiment) obsolète? », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n° 1 (printemps), p. 59-85.

COUTURIER, Maurice (1995), *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil (coll. Poétique).

CROS, Edmond (1983), *Théorie et pratique sociocritiques*, Paris, Éditions sociales (coll. Problèmes).

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil (coll. Poétique).

DELEUZE, Gilles ([1962] 2014), *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF (coll. Quaridge).

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit (coll. Critique).

DENIS, Benoit (2000), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil (coll. Points).

DESCOLA, Philippe ([2005] 2015), *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais).

DEVECCHIO, Alexandre (2014), « On est un meilleur ouvrier si on a lu Montaigne. Entretien avec Antoine Compagnon), *Le Figaro*, 10 août 2014 [en ligne] http://www.lefigaro.fr/vox/culture/2014/08/08/31006-20140808ARTFIG00333-antoine-compagnon-on-est-un-meilleur-ouvrier-si-on-a-lu-montaigne-ou-proust.php

DEWERPE, Alain (1996), « La "stratégie" chez Pierre Bourdieu », *Enquête*, n° 3 [en ligne] http://journals.openedition.org/enquete/533#citedby

DIAZ, José-Luis (2007), *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion.

(2011), *L'homme et l'œuvre. Contribution à une histoire critique*, Paris, PUF (coll. Littéraires).

DIDI-HUBERMAN, Georges (2001), *Génie du non-lieu*, Paris, Minuit.

DION, Robert (1991), « Littérarité et métatexte littéraire : l'exemple d'*Agonie* de Jacques Brault » dans Louise Milot et Fernand Roy [dir.], *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 179-194.

(1993), *Le structuralisme littéraire en France*, Candiac, Éditions Balzac (coll. L'Univers du discours).

([1997] 2009), *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines,* Québec, Nota Bene (coll. Visée critique).

DION, Robert et Frances FORTIER (2012), « Institutions en péril : de la satire dévastatrice à la disqualification parodique » dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix [dir.], *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Interférences), p. 313-328.

DION, Robert et Andrée MERCIER (2017), « La littérature québécoise du présent est-elle une insondable nébuleuse ? », dans Robert Dion et Andrée Mercier [dir.] *Ce que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Noa Bene.

DOSSE, François (1991), *Histoire du structuralisme. Tome 1 : le champ du signe, 1945-1966*, Paris, La découverte.

(1992), *Histoire du structuralisme. Tome 2 : le chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris, La Découverte.

DUBOIS, Jacques (1992), « L'institution du texte », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars [dir.] *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 125-144.

(2000), *Les romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil (coll. Points essais).

DUCHET, Claude (1971), « Pour une socio-critique, ou Variations sur un incipit », *Littérature*, vol.1, n° 1, p. 5-14.

DUCHET, Claude [dir.] (1979), *Sociocritique*, Paris, Nathan (coll. Littérature française).

DUCHET, Claude et Patrick MAURUS (2011), *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*, Paris, Honoré Champion (coll. Poétiques et esthétique du XXe-XXIe siècle).

EAGLETON, Terry ([1983] 1994), *Critique et théories littéraires. Une introduction*, traduit de l'anglais par Maryse Souchard, Paris, PUF (coll. Formes sémiotiques).

(1996), *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers.

FALARDEAU, Jean-Charles (1967), *Notre société et son roman*, Montréal, HMH (coll. Sciences de l'homme & humanisme).

(1974), *Imaginaire social et littérature,* Montréal, Hurtubise/HMH (coll. Reconnaissances).

FARAH, Alain (2009), « La possibilité du choc. Invention littéraire et résistance politique dans les œuvres d'Olivier Cadiot et de Nathalie Quintane », Thèse de doctorat, Montréal / Lyon, UQAM, École Normale supérieure.

FERGUSON, Priscilla Parkhurst ([1987] 1991), *La France, nation littéraire,* traduit de l'anglais par Rossano Rosi, Bruxelles, Labor (coll. Média).

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. 41, n° 1, p. 123-142.

FISH, Stanley (2007), *Quand lire, c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduit de l'anglais par Étienne Dobenesque, Paris, Les prairies ordinaires (coll. Penser/Croiser).

FOGLIA, Pierre (2012), « Bonheurs », *La Presse*, 12 octobre.

FONTANILLE, Jacques (2015), *Formes de vie*, Liège, Presses universitaires de Liège (coll. Sigilla).

FORTIER, Frances (2010), « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise. Modalités et perspectives », *Voix et images*, vol. 36, n° 1, p. 97-112.

FORTIN, Nicole (1994), *Une littérature inventée. Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval (coll. Vie des lettres québécoises).

FOUCAULT, Michel (1983), *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

FREITAG, Michel (2002), *L'oubli de la société : pour une théorie critique de la postmodernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

FREUD, Sigmund ([1913] 2001), *Totem et tabou*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Payot-Rivages (coll. Petite bibliothèque Payot).

GASPARINI, Philippe (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil (coll. Poétique).

(2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil (coll. Poétique).

GEFEN, Alexandre (2011), « "La Muse est morte, ou la faveur pour elle. " Brève histoire des discours sur la mort de la littérature », dans Dominique Viart et Laurent Demanze [dir.] *Fins de la littérature. Esthétiques et discours de la fin, Tome 1*, Paris, Armand Colin (coll. Recherches), p. 37-49.

GENETTE, Gérard (1972), « Discours du récit » dans *Figure III*, Paris, Seuil (coll. Poétique), p. 67-273.

([1991] 2004), *Fiction et diction précédé d'Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil (coll. Points essais).

(2004), *Métalepse*, Paris, Seuil (coll. Poétique).

GLOWINSKI, Michal (1987), « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, p. 497-506.

GODARD, Henri (2001), « La Crise de la fiction. Chroniques, roman-autobiographie, autofiction », dans Marc Dambre et Monique Gosselin Noat [dir.], *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 81-91.

GONTARD, Marc (2013), *Écrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Interférences).

GREMLIN (2010), « Fictions, figurations, configurations : Introduction à un projet », *Discours social*, vol. XXXIV, p. 3-36.

HABERMAS, Jürgen ([1968] 1973), *La technique et la science comme « idéologie »*, traduit de l'allemand par Jean-René Ladmiral, Paris, Gallimard (coll. Tel).

(1988), *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de Philosophie).

HADJINICOLAOU, Nicos (1978), *Histoire de l'art et lutte des classes* (deuxième édition), Paris, François Maspéro.

HAMEL, Jean-François (2006), *Revenances de l'histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe).

(2014), *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe).

HAMON, Philippe (1984), *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF (coll. Écriture).

HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil (coll. La librairie du XXIe siècle).

HEINICH, Nathalie (1998), *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe).

(2000), *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.

(2001), *La sociologie de l'art*, Paris, La découverte (coll. Repères).

HONNETH, Axel (2006), *La société du mépris. Vers une nouvelle théorie critique*, textes traduits de l'allemand par Olivier Voirol, Pierre Rusch et Alexandre Dupeyrix, Paris, La Découverte.

HOTTE, Lucie (2001), *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Nota Bene.

HUSSERL, Edmund ([1954] 1976), *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, traduit de l'allemand par Gérard Granel, Paris, Gallimard (coll. Tel).

INKEL, Stéphane (2011), « Filliations rompues. Usages de la mémoire dans la littérature contemporaine », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe [dir] *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 227-244.

JAMESON, Fredric ([1991] 2007), *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, traduit de l'anglais par Florence Nevoltry, Paris, Les éditions beaux-arts de Paris (coll. D'arts en question).

JAQUET, Chantal (2014), *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1982), « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, n° 1, p. 27-49.

KIDD, David Comer et Emanuele CASTANO (2013), « Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind », *Science*, vol. 342, n° 6156 (octobre), p. 377-380.

KLINKENBERG, Jean-Marie (1991), « La définition linguistique de la littérarité : un leurre? » dans Louise Milot et Fernand Roy [dir.], *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 11-30.

KWATERKO, Jósef (1998), *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, Québec, Nota Bene (coll. Littérature(s)).

LACROIX, Michel (2012), « Introduction. "Un texte comme les autres": auteurs, figurations, configurations » dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix [dir.], *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Interférences), p. 7-22.

LAMONTAGNE, André (1994), « Du modernisme au postmodernisme : le sort de l'intertexte français dans le roman québécois contemporain », *Voix et images*, vol. 20, n° 1, p. 162-175.

LANG, Luc (2011), *Délit de fiction. La littérature, pourquoi ?* Paris, Gallimard (coll. Folio essais).

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (2008) *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides (coll. Nouvelles études québécoises).

(2012), « Figures de l'engagement politique dans trois romans québécois contemporains » dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix [dir.], *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Interférences), p. 63-74.

(2014), « Des nouvelles du printemps », *Voix et images*, vol. 39, n° 2 (hiver), p. 138-144.

LATOUR, Bruno ([1991] 1997), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte (coll. Poche).

(2012), *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

LEBEL, Pierre-Mathieu (2012), *Montréal et la métropolisation. Une géographie romanesque*, Montréal, Triptyque.

LEBRUN, Valérie (2012), « Je (ne) suis (pas) Antigone : les filles et le tragique dans *Ça va aller* et *Fleurs de crachat* de Catherine Mavrikakis », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

LEFEBVRE, Pierre (2009), « L'âge de l'institution », *Liberté*, vol. 50, n° 4, p. 7-14.

LEFORT-FAVREAU, Julien (2014), « La vérité de soi. Alain Farah, *Pourquoi Bologne* », *Liberté*, n° 303 (printemps), p. 50-51.

(2017), « Portrait de l'intellectuel "intermédiaire". Engagement de la parole et du geste chez André Belleau », *Voix et images*, vol. 42, n° 2 (hiver), p. 13-23.

LEJEUNE, Philippe ([1975] 1996), *Le pacte autobiographie*, Paris, Seuil (coll. Points Essais).

LETENDRE, Daniel (2012), « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise et le roman québécois récent », *Tangence*, n° 98, p. 101-121.

LOEHR, Joël et Jacques POIRIER (2015), « Avant-propos », dans Joël Loehr et Jacques Poirier [dir.] *Retour à l'auteur*, Reims, Épure, p. 5-11.

LUKÁCS, Georg ([1920] 1968), *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Claire Voye, Paris, Denoël (coll. Tel).

([1923] 1960), *Histoire et conscience de classe. Essais de dialectique marxiste*, traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Minuit.

([1953] 1998), *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, La découverte (coll. Sciences humaines et sociales).

([1971] 1975) *Problèmes du réalisme*, traduit par Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche éditeur.

LUNEAU, Marie-Pier (2012), « Talons aiguilles, best-sellers et milieu de l'édition : figurations du personnel littéraire en chick lit » dans Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoer et Michel Lacroix [dir.], *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Interférences), p. 75-89.

MACÉ, Marielle (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard (coll. NRF essais).

(2016), *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard (coll. NRF essais).

MAILHOT, Laurent (1997), *La littérature québécoise*, Montréal, Typo.

MAINGUENEAU, Dominique (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.

(2006), *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin.

MARCOTTE, Gilles ([1962] 1994), *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, Bibliothèque québécoise.

(1976), *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La presse (coll. Échanges).

(1989), *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone (coll. essais littéraires).

(2009), *La littérature est inutile*, Montréal, Boréal (coll. Papiers collés).

MARCOTTE, Gilles et Pierre NEPVEU (1992) [dir.] *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides.

MARCOTTE, Gilles et Pierre POPOVIC (1996), *De la littérature avant toute chose. Entretiens*, Montréal, Liber (coll. De vive voix).

MARX, William (2005), *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation : XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe).

(2015), *La haine de la littérature*, Paris, Minuit (coll. Paradoxe).

MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition.

MELANÇON, Joseph (1991), « La problématique de la littérarité » dans Louise Milot et Fernand Roy [dir.], *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 209-218.

MENDRAS, Henri (1988), *La Seconde Révolution française (1965-1984)*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des Sciences humaines).

MERCIER, Andrée (2009), « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps zéro*, n° 2, [en ligne] http://tempszero.contemporain.info /document383.

MESCHONNIC, Henri (2009), *Pour sortir du postmoderne*, Paris, Klincksieck (coll. Hourvari).

MEYER, Michel ([1992] 2001), *Langage et littérature*, Paris, Quadrige/PUF.

MONTALBETTI, Christina (2001), « Fiction, réel, référence », *Littérature*, n° 123 (septembre), p. 44-55.

MURAY, Philippe (1999), *Après l'Histoire I*, Paris, Les Belles-lettres.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2005), « Le personnage Réjean-Ducharme dans trois romans contemporains », *Voix et images*, vol. 30, n° 2, p. 51-66.

NEPVEU, Pierre ([1988] 1999), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal (coll. Compact).

(2017), « Rabelais au pluriel. André Belleau et l'unité perdue », *Voix et images*, vol. 42, n° 2 (hiver), p. 95-102.

NIETZSCHE, Friedrich ([1872] 2013) *La naissance de la tragédie*, traduit de l'allemand par Patrick Wotling, Paris, Livre de poche (coll. Classiques de la philosophie).

PAQUET, Amélie (2009), « Littérature d'après l'Histoire et temps d'arrêt dans *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis » dans Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, Cahier Figura, vol. 29, p. 133-144.

PAQUETTE, Caroline (2011), « De l'"homme qui triche" à l'artiste sacrifié : scénarios éditoriaux dans le roman québécois contemporaine (2000-2008) », Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.

PARENT, Marie (2017), « Trahir Belleau ou Y a-t-il une intellectuelle dans la salle ? », *Voix et images*, vol. 42, n° 2 (hiver), p. 25-34.

PATERSON, Janet M. (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

PAVEL, Thomas (1988), *Le mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris Minuit (coll. Critique).

(2015), « L'Auteur : génie ou artisan? » dans Joël Loehr et Jacques Poirier [dir.] *Retour à l'auteur*, Reims, Épure, p. 345-353.

PIER, John et Jean-Marie SCHAEFFER (2005), « La métalepse, aujourd'hui », dans John Pier et Jean-Marie Schaeffer [dir.], *Métalepses. Entorse au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'EHESS, p. 7-15.

PLUVINET, Charline (2012), *Fiction en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. Interférences).

POPOVIC, Pierre (1995), « Le festivalesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n° 48, p. 116-128.

(2013) *La mélancolie des* Misérables. *Essai de sociocritique*, Montréal, Quartanier (coll. Erres essais).

RACZYMOW, Henri (1994), *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock.

RANCIÈRE, Jacques ([1987] 2004), *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard (coll. 10/18).

([1992] 2014), *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil (coll. Points essais).

(1998a), *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littérature.

(1998b), *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée.

(2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique.

(2004), *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

(2007), *Politique de la littérature*, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet).

RANDALL, Marilyn (2006), « La disparition élocutoire du romancier : du "roman de la lecture" au "roman fictif" au Québec », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, p. 87-104.

RICŒUR, Paul (1967), *Histoire et vérité*, Paris, Seuil (coll. Point).

(1975), *La métaphore vive*, Paris, Seuil (coll. L'ordre philosophique).

RIVIÈRE, Jacques ([1924] 2009), « La crise du concept de littérature », *LHT* n° 8 [en ligne] http://www.fabula.org/lht/6/riviere.html.

ROBERT, Lucie (1989), *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval (coll. Vie des lettres québécoises).

(2011), « La littérature québécoise. "Québécoise", avez-vous dit ? Notes sur un adjectif. », dans Karine Cellard et Martine-Emmanuelle Lapointe [dir.] *Transmission et héritages de la littérature québécoise*, Montréal, Les presse de l'Université de Montréal (coll. Espace littéraire), p. 17-31.

ROBERT, Marthe ([1969] 1979), *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Calman-Lévy (coll. Livre de poche).

(1984), *La tyrannie de l'imprimé* (*Livre de lectures III*), Paris, Grasset.

ROUTHIER, Élisabeth et Jean-François THÉRIAULT, « Performance auctoriale et dispositif littéraire. Autour de *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah » dans *Internet est un cheval de Troie*, dossier *Fabula* [en ligne] https://www.fabula.org/colloques/document4167.php

ROY, Camille ([1904] S.D.), *Propos sur nos écrivains*, Bibliothèque électronique du Québec [en ligne] https://beq.ebooksgratuits.com/pdf/Roy-propos.pdf

(1930), *Histoire de la littérature canadienne*, Nouvelle édition revue et mise à jour, Québec, L'Action sociale.

SADKOWSKI, Piotr (2006), « La représentation de l'écrivain réel et/ou imaginaire dans *Le cœur est un muscle involontaire* de Monique Proulx et *Ça va aller* de Catherine Mavrikakis », dans Petr Kylousek, Max Roy et Jósef Kwaterko [dir.] *Imaginaire du roman québécois contemporain. Actes du colloque, Université Masaryk de Brno, 11-15 mai 2005*, Montréal Figura, p. 179-187.

SAINT-JACQUES, Denis (1991), « La reconnaissance du littéraire dans le texte » dans Louise Milot et Fernand Roy [dir.], *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 59-70.

SCHMITT, Arnaud (2010), *Je réel/Je fictif. Au-delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

SEARLE, John (1982), « Le statut logique du discours de la fiction », *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, traduit de l'anglais par Joëlle Proust, Paris, Minuit (coll. Sens commun), p. 101-119.

SIMMEL, Georg ([1908] 2003), *Le conflit*, traduit de l'allemand par Sybille Muller, Paris, Circé (coll. Poche).

([1914] 1988) *La tragédie de la culture*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages (coll. Petite Bibliothèque).

([1918] 2004), *La forme de l'histoire et autres essais*, traduit de l'allemand par Karine Winkelvoss, Paris, Gallimard (coll. Le Promeneur).

SPITZER, Leo ([1970] 1980), *Études de style*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Alain Coulon, Michel Foucault et Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard (coll. Tel).

TILLARD, Patrick (2011), *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Quartanier (coll. Erres essais).

TODOROV, Tzvetan (1984), *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil (coll. Poétique).

(2007), *La littérature en péril*, Paris, Flammarion (coll. Café Voltaire).

TREMBLAY-CLÉROUX, Marie-Ève (2017), « Représentation de Rosa Luxemburg dans la littérature : Revenance, répétition historique et réflexions sur la révolution », Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal.

TREMBLAY-DÉVIRIEUX, Julie (2012), « L'abjection dans les récits de Nelly Arcan », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

TREMBLAY, Roseline (2004), *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois, 1960-1995*, Montréal, HMH/Cahiers du Québec.

(2010), « La tribune et le tribunal : de l'écrivain juge à l'écrivain accusé » dans Marie-Pier Luneau et Josée Vincent [dir.] *La fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, p. 493-507.

VADEBONCŒUR, Pierre (2003), *Le pas de l'aventurier – À propos de Rimbaud*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal,

VAUTIER, Marie (1994), « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec. Un point de vue de la "marge"», *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, p. 43-61.

WATT, Ian (1982), « Réalisme et forme romanesque » dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov [dir.] *Littérature et réalité*, Paris, Seuil (coll. Points), p. 11-46.

WILLIAMS, Raymond ([1980] 2009), *Culture & matérialisme*, traduction de l'anglais par Nicolas Calvé et Étienne Dobenesque, Paris, Les prairies ordinaires.

ZIMA, Pierre V. (1978), *Pour une société du texte littéraire*, Paris, U.G.E.

(1985), *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard (coll. Connaissance des langues).

(2009), « La sociologie du texte comme théorie de la littérature et métathéorie scientifique », *Textes. Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 45/46, p. 27-45.