

Article

« Une critique qui se fait »

Laurent Mailhot

Études françaises, vol. 2, n° 3, 1966, p. 328-347.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036242ar>

DOI: 10.7202/036242ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

UNE CRITIQUE QUI SE FAIT

... Pour tout dire, le sentiment ne vit en lui-même et de sa vie propre qu'en se risquant hors de lui-même. N'est-ce pas ce qui arrive lorsque le critique a recours au langage ? Le silence de la lecture se rompt, et le mutisme du sentiment. Parler, écrire, pour le critique, c'est conversion à l'autre, à l'œuvre telle qu'en elle-même toutes les interprétations ne la changent pas.

JACQUES BRAULT

Des conférences, des articles plus substantiels ou plus généraux, deux numéros spéciaux de revues et quelques études récentes dont nous rendrons compte, montrent qu'il existe au Canada français UNE CRITIQUE QUI SE FAIT en même temps que notre littérature. Une critique qui est elle-même, de plus en plus, littérature. Jamais la relève de Louis Dantin ne fut chez nous si diverse et si nombreuse, même si aucun nom comparable au sien ne se détache encore sans conteste. Nous n'avons plus seulement des livres qui s'écrivent et se lisent, mais des auteurs, des œuvres que l'on enseigne, dont on parle au-delà des lancements et autres cocktails, dont on écrit ailleurs que dans la page littéraire des grands quotidiens. Une critique que ne domine aucun pontife, que traversent plusieurs courants idéologiques, qu'animent des traditions et des tempéraments plus ou moins marqués. Une critique qui manifeste des insuffisances, qui rencontre ses échecs, mais qui témoigne d'une vie et d'un engagement littéraires renouvelés.

Serions-nous en train d'accorder une importance démesurée à notre propre littérature et de donner naissance à un nouveau mythe ? « Lecteurs d'aujourd'hui, secrètement humiliés d'être *un peuple sans littérature*, nous essayons de prouver, à coup d'analyses

méthodiques, de gloses, de commentaires, que ces œuvres existent, et qu'on a eu tort de ne pas les lire, de ne pas les aimer » soutient pour sa part G.-A. Vachon¹. Mais la plupart de ceux qui s'essaient ici à la critique littéraire ne tentent justement pas de « prouver » quoi que ce soit. Ils lisent ce qu'ils aiment, en explicitent le sens, exposent et confrontent leurs points de vue. S'ils « prouvent » le mouvement de notre littérature, c'est par leur démarche même, non en vertu d'objectifs extérieurs aux œuvres, qu'ils se seraient abusivement fixés. *Une littérature qui se fait*, sous peine de ne se faire qu'à demi et de se défaire bientôt, doit être *une littérature dont on parle*. Mais de quelle façon et dans quelles limites ?

La fonction du critique est bien, selon l'expression de Jacques Brault, de « nous rendre moins contradictoires aux œuvres » à travers et grâce à la dualité du sujet et de l'objet, du sentir et du connaître. Le sentiment a-t-il pouvoir de se rectifier et de se justifier lui-même ? Oui, car il est « lui-même dialectique, non pas uniquement et surtout par recours obligé à la connaissance, mais fondamentalement par la nécessité où il se trouve de ne pouvoir exister sans un autre »². Brault rejoignait déjà, avant la polémique Picard-Barthes, la conclusion du livre — médiateur ? — de Doubrovsky : si le critique juge l'œuvre (comme l'œuvre le juge), ce n'est pas de juge à partie, mais « d'homme à homme, dans la mesure où chaque homme est juge de tout homme »³.

Devrions-nous, dans ces conditions, nous retrancher dans une lecture silencieuse et individualiste, comme honteuse d'elle-même, ou assumer nos respon-

1. G.-A. Vachon, « Aux sources du mythe québécois, l'œuvre littéraire de l'abbé H.-R. Casgrain », conférence prononcée à l'Université de Montréal et citée d'après le compte rendu de R. Barberis, « Un peuple sans littérature ? », *le Cahier des arts et des lettres du Quartier latin*, 10 mars 1966, p. 7.

2. J. Brault, « Le cœur de la critique », *le Devoir*, 7 juin 1964. Sur les rapports que devraient entretenir les philosophes d'ici avec la littérature canadienne-française, voir un article du même auteur dans *Incidences*, n° 3, octobre 1963, pp. 5-8.

3. S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 245.

sabilités en tentant de dépasser dialectiquement (je ne dis pas de *dissiper*) l'ambiguïté de notre sentiment ? A-t-on le droit, par exemple, a-t-on même les moyens, dans le monde de la *francité*, d'inscrire au programme des universités et des collèges des œuvres si proches de nous dans le temps, des œuvres auxquelles nous tenons et qui nous tiennent par toutes sortes de liens concrets et affectifs ? Certains répondent négativement : « Il faut être diablement inculte pour croire que la littérature canadienne-française puisse être source de formation. »⁴ L'espace nous manque, dans cette note de lecture, pour examiner en profondeur les motifs et les conséquences d'une pareille attitude, qui nous semble relancer par le biais un débat que tout le monde croyait éteint depuis la querelle de la dernière guerre entre Robert Charbonneau et les frères Tharaud : la mise en question de l'*existence* même d'une littérature québécoise. Contentons-nous, pour le moment, de voir comment certains critiques ou professeurs *coexistent* chez nous avec les œuvres littéraires, comment ils opèrent leur « conversion à l'autre » et la transformation de leur subjectivité⁵.

*

* *

L'étude de la littérature n'est pas qu'un moyen élégant d'apprendre la grammaire et le « beau style ». La recherche du mieux pourrait ici devenir l'ennemie du bien. Assurément J. Éthier-Blais a raison, d'une façon absolue et dans l'abstrait, de préférer les *Essais* de Montaigne au *Journal* de Saint-Denys-Garneau. Mais ce *Journal* et les poèmes — ils ne sont pas tous médiocres — de Saint-Denys-Garneau amorcent chez nous une prise de conscience de notre aliénation religieuse et éclairent plusieurs œuvres littéraires des

4. J. Ethier-Blais, « La rentrée », *le Devoir*, 16 octobre 1965, p. 13.

5. « Si la subjectivité qui porte jugement est en droit universalisable, c'est-à-dire peut légitimement appeler l'adhésion d'autrui, c'est que le moi du critique, comme le moi de l'écrivain, est une subjectivité transformée par son propre travail, et c'est en cela que la critique est, avant tout, une praxis. » S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, p. 248-249.

vingt dernières années : Pierre de Grandpré⁶ le souligne à la suite de G. Marcotte, de J. Le Moyne, de M. Blain, de S. S. de Sacy. Le problème n'est pas de décider d'abord qui, de Hugo ou de Fréchette, de Tocqueville ou d'Edmond de Nevers, est le plus grand au panthéon universel des lettres. L'étude des classiques français ne peut nous dispenser de nous « former » aussi et autrement dans Nelligan et Grandbois. Même dans un cas de colonialisme intellectuel, note avec à-propos Pierre de Grandpré, « ce qui importe toujours beaucoup, c'est de connaître à fond la civilisation débitrice : en l'occurrence la nôtre » (p. 265). Or, cette « civilisation », ce sont les écrivains qui lui ont donné une voix, qui lui ont trouvé des traits et un visage. Sans eux, « nous serions encore dans la nuit la plus noire, il n'existerait aucune « légende », aucune représentation du « vécu » canadien-français, ni pour nous-mêmes ni pour le monde » (p. 265)⁷.

Nous sommes surpris, vu la juste place que Pierre de Grandpré vient d'accorder à nos écrivains, de lire ailleurs dans *Dix ans de vie littéraire au Canada français* : « Plus que jamais, la critique canadienne est sollicitée par l'étude morale, sociale, psychologique, voire ethnopsychologique de la production intellectuelle ... Cet âge « critique » est un âge de la critique. » (p. 256-257). La partie consacrée à l'essai dans *Dix ans de vie littéraire au Canada français* comporte de bonnes pages sur Le Moyne et surtout Trottier et Vadeboncoeur dont le style « bretteur, ferrailleux,

6. « Déjà l'essentiel est implicitement découvert, révélé, rassemblé, et tout ce qui s'écrira sur notre problème religieux, avant ou après la publication de ce *Journal*, aura l'air d'en recevoir des lueurs ... Aujourd'hui, les thèmes de l'impossibilité douloureuse de l'amour, de l'attrance de la mort, se retrouvent fréquemment et donnent une singulière unité d'inspiration à toute notre récente poésie canadienne-française. » P. de Grandpré, *Dix ans de vie littéraire au Canada français*, Montréal, Beauchemin, 1966, 294 p. (p. 255).

7. « Aussi bien est-ce à cause d'une identité qu'il importe de saisir, d'une âme collective qu'il faut à tout prix contraindre à se révéler, qu'un esprit bien fait peut se passionner pour notre littérature ... A défaut de génies, ou en attendant qu'ils paraissent, poètes et romanciers de moyenne carrure sont les hommes dont nous avons besoin. » P. de Grandpré, *ibid.*, p. 264.

mousquetaire », « proche du baroquisme frondeur de Retz », ne « fournit plus » de tension intérieure (p. 246). Mais ces essayistes ne sont pas des philosophes ou des critiques littéraires, sauf le poète Trottier⁸. N'est-il pas exagéré alors d'écrire qu'à partir d'eux « tout change, tout s'éclaire, tout devient possible » (p. 245) ? De Grandpré paraît ici sous-estimer, au profit des essayistes et des praticiens des sciences humaines, le rôle d'une critique proprement littéraire, qui pourtant « intègre la plus grande quantité de significations possible et, à la limite, la totalité »⁹. Les poètes, romanciers et dramaturges sont-ils condamnés à ne donner qu'un « commentaire vivant » à ce qu'écrivent les historiens ou les psychologues ? De Grandpré constate un « parallélisme entre la jeune génération de penseurs et de moralistes et celle des romanciers » (p. 260). Ce terme géométrique, et d'autres qu'emploie de Grandpré — il voudrait « qu'une équipe d'hommes éclairés appliquent les compas, les équerres et les règles d'une pensée bien mûrie aux réalités qui nous confrontent » (p. 219) — nous semblent inadaptés à la littérature et dangereux pour la critique.

Tout en reconnaissant que « les pronostics, les analyses, les prévisions portant sur les configurations d'ensemble de notre paysage littéraire risquent de changer du jour au lendemain » (p. 158), Pierre de Grandpré esquisse une première rédaction de la future histoire littéraire de notre décennie 1955-1965, à partir d'articles déjà parus mais « réarrangés, retouchés de façon à ce qu'ils se répondent les uns aux autres », comme il le déclarait dans une interview accordée

8. Voici quelques lignes de de Grandpré sur *Mon Babel*: « Le paradoxe qui résume tout: « Chercher la vie, c'est mourir » est, comme l'ensemble de cet essai, à double entente: là où une paresseuse lecture littérale vous a fait vous cabrer, la pénétration patiente, attentive et fervente des arcanes, vous inondera de lumière. C'est une éprouvante mais en définitive enrichissante « mors et vita » de la lecture. Elle fait écho au schème intuitif de « mort et résurrection », développé sur dix-sept chapitres d'un hymne réflexif aux rajeunissements sacrificiels. » P. de Grandpré, *ibid.*, p. 237.

9. S. Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, p. 139.

10. *La Presse*, cahier « Arts et lettres », 12 février 1966, p. 5.

l'hiver dernier à J. O'Neil¹⁰. La centaine de pages consacrées au roman — dix-sept petits chapitres aux titres souvent ingénieux — constitue la partie la plus originale de cette provisoire somme critique.

Le Directeur général des Arts et des lettres à notre ministère des Affaires culturelles demeure attaché aux « délimitations fondamentales entre les genres » (p. 171). Il croit en la science, en l'objectivité, en « l'évidence de la vie », seules servantes fidèles du « bon goût ». Il s'entend à trier, classer, situer, hiérarchiser nos valeurs littéraires. Il tient là-dessus des comptes détaillés. Sur les vingt-sept récits d'*Avec ou sans amour*, un au moins, « Le visage clos », est d'une humanité rare, sept ou huit sont trouvés tout à fait remarquables et une vingtaine, seulement savoureux (p. 160). De Grandpré, qui a pratiqué plusieurs littératures occidentales en vue de ses recherches en anthropologie culturelle, ne manque jamais de rappeler aux écrivains les parentés, proches ou lointaines, qu'ils se reconnaissent ou ne se connaissent point. Le « lait de la tendresse humaine » que distille *Rue Deschambault* offre des saveurs européennes précises : « Le chapeau rose » fait songer aux « Vieux » de Daudet. Certains épisodes de « La tempête » ne sont pas sans évoquer *le Grand Meaulnes* ou *Sylvie* (p. 93). Claire Martin est une « Madame de Merteuil du cru », « une sorte d'anti-Montherlant femme », et son recueil de nouvelles évoque *Morte la bête* de Duvernois (pp. 158-161).

Dix ans de vie littéraire au Canada français épingle aussi consciencieusement les parisianismes de mauvais goût de Claire Martin que les barbarismes de Jean-Jules Richard et les libertés syntaxiques de Jacques Godbout. De Grandpré prodigue discrètement mais fermement les conseils polis aux écrivains. À l'un il suggère de penser au théâtre ; à un autre, de n'y plus penser. À tous il propose de dépasser l'inspection critique, de renoncer au pessimisme généralisé, à ce qu'il appelle « une littérature de l'impasse », pour donner des œuvres saines, mûres, viriles, cons-

tructives¹¹. En somme, il veut « hâter au forceps le processus d'acquisition de la maturité » (p. 14). Car Pierre de Grandpré entretient des idées bien arrêtées sur l'avenir de nos lettres. Il détermine la position des bouées et des phares en vue de la prochaine navigation. Il a noté l'heure des marées. Il suppute, souvent avec beaucoup de vraisemblance, la nature, le poids et le port des principales cargaisons. Dans certains cas cependant sa boussole hésite à retrouver le nord. Par exemple, lorsqu'il « ne doute pas » des dons de romancier d'un Jean Pellerin, qu'il décrit en des termes qui conviendraient mieux au reporter de grand quotidien : « l'œil est aigu, l'observation est directe, intelligente, sensible surtout, et l'expression est généralement naturelle, vertu rare et précieuse dans notre littérature d'imagination. L'auteur a du sens commun et du cœur ... » (p. 119).

Dans le domaine de la poésie, de Grandpré aurait peut-être dû se contenter de deux ou trois chapitres de synthèse. Ceux qu'il intitule « Thèmes poétiques en France et au Canada » et « Rapatriement d'une poésie » sont, en tout cas, les mieux étoffés de la première partie de *Dix ans de vie littéraire au Canada français*. À propos de deux « classiques canadiens », de Grandpré dégage certaines « constantes, de Crémazie à Saint-Denys-Garneau », une continuité de réflexion aussi bien que de destin (p. 31). De même, s'il y a loin des figures de style d'Albert Ferland et de Nérée Beauchemin à la litanie, au cri propitiatoire de Paul-Marie Lapointe dans *Arbres*, s'il y a loin de Fréchette et Desaulniers à l'*Ode au Saint-Laurent* de Gatien Lapointe, « dès le premier vers, le poète nouveau, bien qu'il renonce à restaurer la rime, ne craint pas de proclamer sa connaissance et son amour des anciens rythmes : « Et je situerai l'homme où naît mon har-

11. « La poésie de tout un peuple ne saurait obéir en bloc à une même dérive. » P. de Grandpré, *Dix ans de vie littéraire au Canada français*, p. 69. Sur le roman, voir p. 169. De Grandpré invite en particulier Jean Simard à sortir du scepticisme et de la nonchalance pour produire une « œuvre virile » (p. 113-114). Nous pensons, au contraire, que Simard devrait, sans sortir de ses limites, exploiter la veine satirique découverte dans *Félix et Hôtel de la reine*.

monie » (p. 87-88). De Grandpré peut, comme plusieurs sans doute, sans connaître la dernière plaquette des éditions de l'Hexagone, en décrire d'avance « à grands traits le contenu : révolte, hermétisme, poésie dont il est difficile de discerner si elle est grêle ou condensée. Cela dépend du degré d'enthousiasme qu'on met à la lire. » (p. 52). De Grandpré, pour sa part, en met assez peu. S'il célèbre comme « vertus cardinales en poésie » la chaleur humaine et le courage à vivre qu'annonce le seul titre du recueil de Jean-Guy Pilon, *l'Homme et le jour*, et redoute curieusement d'avoir « trop explicité le message d'un poète » (p. 73), il n'énonce guère que des lieux communs au sujet de nos jeunes poètes du « chiffre noir » et même de nos poètes aux « accents nouveaux » qui pourtant, tel Fernand Ouellette, ont « fait le saut hors d'une littérature limitée au lamento et à la plainte intimes » (p. 61). L'ingéniosité des images de Réginald Boisvert lui suggère « une foule d'idées », mais il les passe pudiquement sous silence. Il ne donne que « quelques schèmes d'interprétation » pour aider le lecteur à goûter les poèmes de Roland Giguère et, en premier lieu, « *Miror* », ce « petit Maldoror canadien-français » (p. 42). De Grandpré énumère les titres d'une douzaine de poèmes de *Présence de l'absence*, en cite vingt-deux vers, mais n'écrit pas une ligne à retenir sur le monde de Rina Lasnier.

Lorsqu'il ne retient pas trop son souffle et sa plume, qu'il se laisse aller à savourer les « détails », qu'il met à jour « les harmoniques, les filiations, les parentés entre les thèmes rencontrés » (p. 242), de Grandpré offre de riches débuts d'exégèse, comme dans son chapitre sur *les Chambres de bois*. Il analyse brièvement, mais avec bonheur, le « rythme lancinant de mélodie triste » d'*Aaron*, roman fait du même tissu que la Thorah (pp. 136-138). Il signale à juste titre « la chatte ronronnante de son foyer trop bien protégé » que la Genitrix de « Chaîne de feu » de Filia-trault égorge de ses doigts, dans la scène finale de la nouvelle, en méditant « les destructions nouvelles par lesquelles elle conservera son emprise sur son fils » (p. 96). C'était aussi par amour, selon la logique de

l'amour, que le jeune aliéné de « Chaîne de sang », qui devait assassiner sa mère, avait commencé par sacrifier Noiraud, « un vieux chat souffrant » (p. 97).

Pierre de Grandpré se méfie trop, à notre avis, des investigations de la nouvelle critique. Au sujet de *l'Aquarium* de Godbout, il note : « Je ne chercherai pas à cerner davantage la multiplicité des interprétations que l'on est libre de voir s'esquisser derrière l'ample allégorie : il en est de montréalaises, m'a-t-il semblé. C'est un récit ambigu comme un poème. Toutes les lectures seraient à la fois vraies et fausses. » (p. 171). Le risque vaudrait d'être couru, même si tel était l'enjeu. Toutefois ne serait-il pas plus juste d'écrire que les lectures ainsi faites ne seraient « ni vraies ni fausses » ? Elles seraient pénétrantes ou superficielles, cohérentes ou pleines de failles, utiles ou inefficaces, mais elles *seraient*. Il n'est pas vrai, quoi qu'on dise, que les œuvres de la nouvelle critique, cheminements personnels qui ouvrent une perspective ou soulignent un tracé, soient des « créations sans risque », toutes « également plausibles »¹². Toutes plausibles — ce serait déjà étonnant — elles ne le seraient certes pas « également », pas plus que l'interprétation des comédiens ou des chefs d'orchestre. Les analyses thématiques d'un Richard ou d'un Starobinski sont plus « plausibles » que celles d'un Weber. Pourquoi ne pas choisir ses critiques littéraires comme on choisit ses enregistrements et ses mises en scène ? « La question n'est pas de savoir laquelle est la bonne, mais laquelle est la meilleure. »¹³

*
* *
*

Les principes esthétiques qui fondent les analyses de R. Robidoux et A. Renaud¹⁴ sont surtout ceux de

12. G.-A. Vachon, « Le conflit des méthodes », *ÉTUDES FRANÇAISES*, vol. 2, n° 2, juin 1966, p. 215.

13. C. S. Lewis, *Expérience de critique littéraire*, traduit de l'anglais par J. Autret, Paris, Gallimard, 1965, p. 143. Voir aussi p. 173-174.

14. R. Robidoux et A. Renaud, *le Roman canadien-français du vingtième siècle*, collection « Visage des lettres canadiennes III », Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1966, 214 p.

Jacques Rivière, de Gaëtan Picon et de R.-M. Albérès. Ce ne sont point eux qui diraient, comme Pierre de Grandpré, qu'aux dramaturges Languirand et Ferron « c'est le fond qui manque le plus ». Pour les auteurs du *Roman canadien-français du vingtième siècle*, qui publient, refondues, vingt-six leçons universitaires télévisées durant l'année académique 1964-1965, la « matière » d'une œuvre est indissociable de sa « manière ». Chaque « matière » comme chaque « manière » nouvelles doivent être inventées ensemble pour s'accoupler une seule fois et produire une œuvre. Voilà pourquoi les techniques romanesques traditionnelles, réutilisées indistinctement, sont si souvent « in-signifiantes » (p. 164). Voilà aussi pourquoi Robidoux et Renaud se montrent si ouverts, si libres de préjugés (sinon de préjugés favorables) envers les tentatives récentes chez nous du roman-interrogation ou du roman-poème.

Même si, pour justifier littéralement son titre, *le Roman canadien-français du vingtième siècle* exigeait l'addition de plusieurs études, les auteurs ont raison de prétendre, dans leur avant-propos, que les considérations générales qui préparent et présentent leurs études particulières dégagent « un horizon assez large ». Nous jugeons cependant plus « littéraires » et plus « critiques » les méthodes actuelles qui, au lieu d'esquisser des « panoramas » et de tenter ainsi une sorte de compromis entre l'histoire littéraire et l'analyse thématique ou structurale, s'appliquent d'emblée à étudier la production d'un écrivain dans son ensemble, dans sa *totalité*. « Il n'y a qu'un semblant d'hiatus » (p. 208) entre *l'Incubation* et les trois premiers romans de Bessette. C'est cet « hiatus » que nous aimerions voir résoudre ici, comme Robidoux a d'ailleurs brillamment commencé de le faire dans *Livres et auteurs canadiens 1965*. Le parti pris « esthétique » de Robidoux et Renaud ne va pas sans limiter parfois dangereusement le sens global des œuvres d'un écrivain. Plusieurs de leurs études — il y a des exceptions : *Doux-amer, les Chambres de bois* — se referment trop tôt sur le roman analysé, plus souvent mis en relation

avec l'œuvre d'autres auteurs qu'avec les autres œuvres du même auteur.

Le premier chapitre du *Roman canadien-français du vingtième siècle* s'intitule « Les thèmes traditionnels ». Les deux auteurs proposent pourtant, à la suite de H. Tuchmaier, de grouper sous la catégorie du « roman de la fidélité » (p. 23) une certaine technique de composition, une situation particulière du romancier vis-à-vis de son œuvre, une fonction précise remplie par nos romans de mœurs paysannes et nos romans historiques. *Menaud, maître-draveur*, non pas simple prolongement ou transposition, mais « transformation poétique » et, pourrait-on ajouter, véritable « critique de créateur » de *Maria Chapdelaine*¹⁵, constitue sans doute le type le plus achevé de « roman de la fidélité », avec *Trente Arpents* qui occupe une position antithétique. L'intrigue amoureuse se fonde dans la trame nationaliste quand Menaud intervient dans la vie intime de sa fille et que Marie choisit « son parti sentimental dans le sens patriotique » (p. 37). Mais les hommes d'aventure, coureurs de bois et révolutionnaires, y luttent sans cesse contre les sédentaires conservateurs au niveau même des images concrètes et des descriptions mythiques. Nous sommes surpris que Robidoux et Renaud voient dans *Menaud* les métaphores, les mouvements lyriques et épiques transformer « en allégorie l'aventure réaliste des personnages » (p. 41. Nous soulignons). Il n'y a pas plus de « réalisme » que d'« allégorie » dans ce roman poétique. Les images qui « se précipitent nerveusement, s'entrelacent, se croisent » à profusion dans le texte de 1937 ne détruisent pas « l'allure romanesque » (p. 43), ils la qualifient et la spécifient. Nous croyons que Savard fut bien inspiré de revenir, en 1964, à la substance de sa version originale; celle de 1944, trop sage et trop sobre, décharnait *Menaud*.

15. « Pour les personnages de Félix-Antoine Savard, les héros de *Maria Chapdelaine* sont sortis de la littérature pour appartenir, d'une appartenance réelle et physique, à la race canadienne-française. » R. Robidoux et A. Renaud, *le Roman canadien-français du vingtième siècle*, p. 34.

Pour certains romans canadiens-français — *Cotnoir*, *les Engagés du Grand Portage* . . . — l'interprétation qu'élaborent Robidoux et Renaud est la meilleure que nous connaissions. La lecture nouvelle, l'examen fouillé auxquels les auteurs du *Roman canadien-français du vingtième siècle* soumettent le roman méconnu de Jacques Ferron permettent à *Cotnoir* d'accéder à sa pleine existence littéraire. L'humour grinçant, le style heurté, les caractères disparates, la chronologie chambardée font de *Cotnoir* une œuvre « touffue dans sa brièveté, toute en raccourci, rude et un peu fruste » (p. 194). Comment s'y retrouver ? Un tableau synoptique à l'aspect rébarbatif met en rapport détaillé l'ordre réel des faits et la chronologie romanesque par laquelle le narrateur, dix ans après les événements, leur donne un sens précis : « toute l'aventure, du point de vue de la forme et de sa signification, tient en fait dans le cadre strict de la cérémonie funèbre, qui ouvre le récit (ch. I, 1) et qui le conclut (ch. IX, 5), mettant en relief la figure de madame Cotnoir. Du reste, le thème principal — le salut d'Emmanuel — et le rôle éminent qu'y joue madame Cotnoir, la façon dont l'œuvre est amorcée, dans les deux premiers chapitres, les éclaire comme jamais une narration selon la chronologie matérielle commençant par l'histoire d'Aubertin ne pourrait y réussir. » (p. 190-191).

« *Les Engagés du Grand Portage* donnent l'impression d'une description ou d'un long dessin par pointillé ou par touches de couleurs, plutôt que par lignes ; cela, dans la psychologie même. » (p. 68). Notre plus solide roman historique est minutieux, rigoureux, dépouillé de son érudition même. Son intrigue unique, chronologiquement ordonnée, coïncide avec l'évolution de Nicolas Montour, sorte d'Ulysse des Territoires du Nord-Ouest. Elle intègre mal Louison Turenne, le rival honnête et conventionnel qu'une Pénélope, à peine plus effacée que lui, attend patiemment durant cinq ans. Jamais de mouvements de masses ou de groupes. « Ainsi dans le voyage de Montréal au Grand Portage, la flottille de plusieurs embarcations est toujours vue et rendue vivante dans la représentation attentive et

détaillée d'un seul canot ... Une telle façon de décrire, concrètement et par contraction, les luttes démesurées des Compagnies de traite constitue un procédé de technique littéraire : il s'agit de faire voir un tout dans la représentation vive de l'une de ses parties, ce procédé jouant non sur une seule phrase mais dans la structure même de phrases entières. » (p. 61). Toutefois la technique fondamentale, celle qui commande toutes les autres et apporte aux *Engagés du Grand Portage* sa signification formelle, c'est l'emploi systématique de l'indicatif présent. Ce procédé stylistique morcelle la durée, juxtapose les temps, isole les actions, les immobilise pour mieux les encadrer et les décrire : « il nous fait coïncider avec l'instant de chaque acte, mais ne nous autorise ni à le dépasser ni non plus à en saisir toutes les dimensions relatives » (p. 63). Là où il faut assouplir cette rigidité, communiquer un certain élan — mesuré — à ce statisme, Léo-Paul Desrosiers fait appel aux conjonctions et aux adverbes de liaison qui ne jouent plus alors un rôle de simple lien mais donnent une impression de continuité dans le temps et une espèce d'incantation monotone à ce roman épique plutôt que géographique et historique.

*

* * *

La thèse de M^{me} Paulette Collet, *l'Hiver dans le roman canadien-français*¹⁶, ne constitue pas un ouvrage d'histoire ou de critique littéraires, ni un travail de « lecture » au sens technique que certains donnent actuellement à ce mot. On n'y retrouve pas cette « aventure de deux consciences inextricablement liées l'une à l'autre »¹⁷. Cette étude de l'hiver n'est pas créatrice ; ce n'est pas une étude « thématique ». La part de l'intuition y est nulle. Et surtout, aucun effort d'interprétation n'est tenté : les détails (chauffage, sports, etc.) ne sont rattachés à aucun ensemble cohé-

16. P. Collet, *l'Hiver dans le roman canadien-français*, collection « Vie des lettres canadiennes », Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1965, 282 p.

17. G.-A. Vachon, « Le conflit des méthodes », *loc. cit.*, p. 200.

rent. Pourquoi nos meilleurs romanciers s'intéressent-ils plutôt aux « rigueurs » de l'hiver alors que les médiocres s'attardent à ses « joies » (pp. 254-257)? Pourquoi l'importance de l'hiver décroît-elle (mais est-ce bien le cas ?) dans notre production romanesque récente ? Ici, M^{me} Collet donne pour « évidente » une explication qui n'en est pas une. « Les dernières œuvres tentent d'étudier les problèmes de l'homme dans ses rapports avec d'autres êtres humains et avec Dieu. Il est évident, dit-elle, que, dans de telles questions, l'hiver ne peut jouer qu'un rôle secondaire, même s'il peut parfois influencer le tempérament. » (p. 257-258). Paix aux mânes de Taine et de Renan ! Les images subtiles et multiples de l'hiver ne peuvent-elles pas jouer un rôle de premier plan dans l'expression, par exemple, de la solitude de l'homme ou du silence de Dieu ? Pierre Trottier a montré qu'on pouvait « non seulement rêver ou se bercer de nostalgie coupable » devant les neiges et sous le ciel très pur de nos hivers, mais « penser », comme Borduas l'a fait « dans ses toiles en noir et blanc et ensuite, à la fin de sa vie, dans ses monochromies dont le désert n'est pas celui d'un manque ou d'une absence, mais celui, voulu et organisé, d'une discipline et d'une pauvreté acceptées »¹⁸.

La conception que M^{me} Collet se fait de la littérature nous est livrée dans les dernières lignes de son Introduction à *l'Hiver dans le roman canadien-français*: « Si quelque spécialiste trouve des inexactitudes en ce qui concerne les coutumes dont il est fait mention dans ce livre, qu'il s'en prenne d'abord aux auteurs des romans, et non à nous. » (p. 14). On ne peut plus clairement se récuser, refuser son rôle de lecteur et de critique pour se contenter d'un patient travail de dépouillement et de mise en fiches. Pourtant il ne s'agit pas ici d'une thèse de bibliothéconomie ! Aux yeux de M^{me} Collet « tout écrivain évoque des scènes ou des objets familiers pour expliquer sa pensée » (p.

18. P. Trottier, « Retour à l'hiver », *Mon Babel*, collection « Constantes », Montréal, HMM, 1963, p. 141-142.

257. Nous soulignons). Partant d'un tel pied, elle ne saurait évidemment aller nulle part. Elle divise platement sa table des matières entre les « joies » et les « rigueurs » de l'hiver, se coupant ainsi du dynamisme polyvalent de l'image et s'obligeant à des redites, car l'hiver peut être *à la fois* sévère et beau, évoquer la chaleur et l'intimité par contraste avec le gel et l'isolement. La plus décevante demeure la troisième partie de la thèse : « Description et fonction des paysages hivernaux ». M^{me} Collet ne trouve à notre saison froide que la « fonction » de refléter des sentiments (tristes) et de servir de décor à des événements (tragiques). Il faudrait, au contraire, démystifier l'hiver, le libérer de « son double rôle de justicier et de justificateur »¹⁹. Plusieurs romans, dépouillés plutôt qu'analysés par M^{me} Collet, s'y emploient efficacement.

Au sujet du vent, M^{me} Collet ne fait même pas mention des crises d'hystérie arctique d'Agaguk qui sent sa puissance vitale et spirituelle menacée par la force mystérieuse des blizzards. Parlant de la débâcle, M^{me} Collet renvoie évidemment au très beau chapitre cinquième des *Anciens Canadiens*, mais, encore ici, sans l'interpréter, sans le replacer dans le contexte du roman, sans le relier au chapitre quatorzième, à la « débâcle » de tout un peuple. M^{me} Collet, à la suite d'Adolphe Nantel, a une vue optimiste de la vie dans les « chantiers » forestiers. Elle hume les fèves au lard et suit la « tracée des chemins » mais ne cite même pas *Pierre le magnifique, les Vivants, les morts et les autres* et *le Temps des hommes* où « le camp de bûcherons n'est pas choisi pour ses aspects pittoresques. Il est proprement un champ de bataille. »²⁰ Même sur le plan ethnographique, *l'Hiver dans le roman canadien-français* n'apporte guère que de sura-

19. P. Trottier, *ibid.*, p. 140-141. Trottier ajoute : « En réalité, ne serait-ce pas soi-même qu'il faudrait dépouiller de ces relents de paganisme primitif et superstitieux qui poussent à voir quelque démiurge vengeur dans le travail des éléments de la nature ? ».

20. J.-C. Falardeau, « Les milieux sociaux dans le roman canadien-français contemporain », dans *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, p. 124.

bondantes illustrations au livre du géographe Deffontaines²¹.

*

* * *

Au sortir de la thèse de M^{me} Collet, on trouve neuf et nécessaire l'article de R. Bérubé, « L'hiver dans *le Temps des hommes* d'André Langevin »²², qui n'est pourtant pas le meilleur du premier numéro des *Cahiers de Sainte-Marie*, consacré exclusivement à la littérature canadienne, et qui publie un faux inédit de Nelligan (éliminé du second tirage des *Cahiers*) en même temps qu'*Un cri qui vient de loin* de Françoise Loranger.

Le meilleur article de la livraison, à notre avis, c'est « Le chemin qui mène à *la Petite Poule d'eau* ». J. Allard y fournit une convaincante démonstration de l'efficacité des méthodes de la nouvelle critique. Attentif au temps des verbes, aux déterminatifs et aux superlatifs, Allard cherche la convergence des signes vers un sens. Il dégage clairement le drame essentiel au roman de Gabrielle Roy: la dualité, au cœur même de Luzina Tousignant, des valeurs de la droite (le Nord, la virilité, l'action, le voyage...) et du cercle (le Sud, la chaleur maternelle, l'intimité du foyer...). Contrairement à *Bonheur d'occasion*, *la Petite Poule d'eau* permet un affrontement et une médiation à ces deux valeurs symboliques: Luzina, « qui prend la route, la ramène avec elle dans son île par le moyen de ces représentations mythiques du monde extérieur » (p. 59)²³. Le capucin de Toutes-Aides, fils mythique ou double de Luzina, sera « l'hom-

21. P. Deffontaines, *l'Homme et l'hiver au Canada*, Paris, Gallimard, 1957.

22. « L'espace blanc » (p. 9) du début se transforme fatalement: « La mort était ce grand espace blanc ... » (p. 229). La pureté exigée par la neige ne devient possible que dans deux états: la mort et la prénaissance. » R. Bérubé, « L'hiver dans *le Temps des hommes* d'André Langevin », *Cahiers de Sainte-Marie*, vol. 1, n° 1, mai 1966: « Littérature canadienne », p. 15.

23. Comparer la description critique de J. Allard à la description exclamative et au simple résumé de *la Petite Poule d'eau* que fait Sœur Sainte-Marie-Éleuthère, *la Mère dans le roman canadien-français*, collection « Vie des lettres canadiennes », Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1964, pp. 180-186.

me de la réconciliation universelle » (p. 64) dans « l'intemporel espace propre à une Petite Poule d'eau mythique » (p. 67).

M^{lle} R. Legris signe, dans le même numéro des *Cahiers de Sainte-Marie*, une solide étude structurale de *Prochain Épisode*. Elle signale comment le roman, qui se termine sur une « ouverture », le désir de revenir à la révolution, ramène à l'auteur — le personnage écrivant le roman, pas nécessairement l'homme Hubert Aquin, malgré les coïncidences anecdotiques —, « l'auteur, qui entre en lui et se dit par l'écriture, cherchant dans les profondeurs de son moi, ce « cadavre », le sien » (p. 25). Le passage constant de l'action objective à l'évocation d'impressions et de souvenirs, loin de nuire à l'unité du roman, l'assure, la défend. M^{lle} Legris intègre à son interprétation le symbolisme des trois autos et la difficulté des personnages, surtout du personnage masculin, le narrateur-héros, à se trouver une identité. « Ces doubles identités laissent perplexes et amènent à se demander si chacun de ces hommes ne serait pas un représentant des formes diverses de la virilité inaccessible, qu'elle soit financière, intellectuelle ou politique. Chacun d'eux pouvant se transformer en une image paternelle qui menace les projets de Révolution. » (p. 29).

Un peu déconcertée par *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, M^{lle} M. Greffard y trouve beaucoup d'ironie, une ironie aux ressources « subtiles ou grossières » (p. 17). Elle pose quand même des questions fort pertinentes. « Pourquoi le roman s'ouvre-t-il sur l'image du nouveau-né que l'auteur semble oublier ensuite pour ne la retrouver qu'à la fin ? Pourquoi l'auteur lui prête-t-elle une conscience prématurée qui n'est pas sans créer chez le lecteur un sentiment de fausseté ? La réponse est sans doute dans les données de la psychanalyse. » (p. 21-22). Peut-être. Mais la réponse est aussi dans une note de lecture de M^{lle} M.-L. Ollier²⁴. Celle-ci, à l'inverse de M^{lle} Greffard, voit dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* un roman « optimiste,

24. M.-L. Ollier, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », *ÉTUDES FRANÇAISES*, vol. 2, n° 2, juin 1966, p. 226.

à la gloire de l'homme, en dépit, ou justement à cause de la noirceur du trait » parce que, chez l'extraordinaire et inquiétant Jean-le-Maigre, « sous la forme privilégiée de la poésie, la conscience de l'être libre s'est affirmée, permettant toutes les distances et toutes les libérations »²⁵.

Deux articles des *Cahiers de Sainte-Marie* réfèrent au concept de « société » et l'un au moins se situe dans la perspective, trop étroite, du roman-témoignage sociologique (p. 32). L'« Étude sur les classes sociales dans *Au pied de la pente douce* et *Au milieu, la montagne* » n'est qu'un résumé prolix de ces deux romans, agrémenté de rapprochements faciles entre la basse-ville de Québec et l'Est montréalais et d'oppositions factices, par exemple entre les pétards à dix sous de Tit-Blanc Colin et les bombes du F.L.Q. L'auteur de « La critique sociale dans *Ashini* » conclut, à tort, que le héros d'Yves Thériault est « le symbole d'une contestation globale de la société » (p. 54). Le vieil Indien rêve vaguement de « refaire la création », mais il se situe en dehors de l'histoire. *Ashini* n'est ni un homme politique ni un vrai poète; c'est un faux prophète, un malade ou un dieu. Sa « critique » des Blancs et de la civilisation industrielle est puérile et remplie de mauvaise foi. *Ashini* est l'homme du ressentiment. Il ne s'attaque à aucun projet réalisable ou seulement cohérent; il ne poursuit pas le succès, mais l'échec. *Ashini* ne veut pas « contester » mais « protester » éternellement²⁶.

*

* *

Le professeur et critique anglais C. S. Lewis²⁷ propose une méthode pragmatique, peu orthodoxe dans sa simplicité et son bon sens, mais comportant des

25. M.-L. Ollier, « Une saison dans la vie d'Emmanuel », *loc. cit.*, p. 227.

26. « J'aurais voulu courir à l'aveuglette, frapper à grands coups sur les arbres, piétiner les plantes, hurler comme une bête enragée, me vider de la colère immense qui me rendait fou (*Ashini*, p. 155) », cité textuellement par l'auteur de l'article, C. Racine, dans les *Cahiers de Sainte-Marie*, p. 54.

27. C. S. Lewis, *Expérience de critique littéraire*, pp. 46-48, 154-155.

critères précis, pour juger les genres de lecture et de littérature d'après l'attitude concrète des lecteurs. Il est impossible selon lui, et l'expérience semble lui donner raison, de lire *de la même façon* un mauvais roman ou un magazine et une œuvre littéraire authentique. La critique situe l'œuvre à tel ou tel niveau d'existence littéraire moins par les jugements de valeur qu'elle formule que par la façon dont elle en parle. « L'œuvre est comme un mur sur lequel vient rebondir la balle du critique; lorsqu'elle est forte, lorsque le mur est solide, la balle rebondit au loin, sans laisser de trace, mais en décrivant dans l'air une ravissante parabole. Lorsque l'œuvre est faible et molle, la balle retombe comme un vieux gant qu'on jette dans la rue, au ruisseau. »

Les « balles » de nos critiques rencontrent sûrement des murs fermes et solides puisqu'elles rebondissent assez loin pour décrire dans l'air des paraboles et laisser sur le sol où elles retombent des traces significatives. Des critiques pourraient-ils écrire intelligemment, ou même intelligiblement, sur des œuvres qui n'existeraient pas littérairement ? La critique de la littérature québécoise (ou canadienne d'expression française, si l'on préfère ce terme bâtard) n'est pas une entreprise d'enfantement forcé ou une impossible résurrection des morts — vieux cadavres décomposés ou embryons mort-nés. Nous relisons d'un œil toujours « actuel » *l'Histoire du Canada* de Garneau, *Angéline de Montbrun* ou *la Scouine*. Nous nous entendons sur la valeur littéraire — sinon sur le « sens », toujours ouvert — d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* et de *Prochain Épisode*²⁸. Cette fameuse « tradition de lecture », tradition de subjectivité mais finalement « seul critère objectif de la valeur littéraire »²⁹, nous la continuons, nous l'intensifions, en certains cas nous l'inaugurons.

28. Voir, entre autres, les témoignages parus dans *Liberté*, vol. 7, n° 6, nov.-déc. 1965, pp. 474, 520, 536, 539 et pp. 497, 552, 557-563.

29. G.-A. Vachon, « Le conflit des méthodes », *loc. cit.*, p. 206.

Pour paraphraser le mot de Brunetière, aimer Savard et aimer Ferron, c'est aimer soi-même. Nos lectures de Nelligan, de Miron, de *Menaud*, de *Cotnoir* nous permettent de goûter les analyses de Bessette, Brault, Brochu, Robidoux, c'est-à-dire de reconnaître, de rectifier et de doubler notre plaisir. « Les critiques ne sont pas nécessaires pour goûter les œuvres, mais ce sont les œuvres qui nous permettent d'apprécier les critiques. »³⁰ Si nous apprécions les critiques — tout en les critiquant à leur tour —, c'est que nous apprécions les œuvres. Si les critiques existent, les œuvres existent, et toujours davantage. Il n'y a pas de CRITIQUE QUI SE FAIT sans littérature.

LAURENT MAILHOT

30. C. S. Lewis, *Expérience de critique littéraire*, p. 179.