

Article

« Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin »

Jacques Michon

Études françaises, vol. 19, n° 1, 1983, p. 17-26.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036781ar>

DOI: 10.7202/036781ar

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

Projet littéraire et réalité romanesque d'Abel Beauchemin

JACQUES MICHON

La série des romans psychologiques des années quarante et cinquante posait une question importante concernant la problématique de la culture au Québec. Victor-Lévy Beaulieu la reprendra et y répondra à sa façon en en faisant l'objet même de son univers romanesque. Comme nous le dit la théorie de la réception de Jauss, une œuvre littéraire peut résoudre des problèmes — éthiques et formels — laissés pendants par les œuvres précédentes. André Belleau a montré dans *le Romancier fictif* comment les récits des années cinquante ont mis en place un conflit entre le vécu esthétique du personnage et l'institution littéraire représentée. Dans cette fiction romanesque, ou bien la littérature demeure «en quelque sorte extérieure à l'écrivain, son salut personnel n'y [étant] pas engagé» (p. 58) ou bien, au contraire, elle est une «pure subjectivité», une «pure parole» qui n'arrive pas à s'extérioriser, à se traduire en discours. D'un côté des mots sans valeur, de l'autre des valeurs sans mots. Cette dichotomie traverse tous les récits de la série où le héros, un écrivain le plus souvent, est partagé, divisé en lui-même entre l'être et le paraître, l'authenticité et le mensonge.

Cette disjonction prend l'aspect d'une crise, d'un conflit entre l'individu et son milieu, entre l'intellectuel et sa société. Le sujet qui a intériorisé une certaine conception de l'homme universel, qui s'identifie à la grande culture humaniste qui constitue son héritage de classe (du collègue classique), n'arrive pas à retrouver dans la réalité qui l'entoure, les valeurs qu'il considère comme fondamentales. Il ne voit pas à l'extérieur de sa conscience la possibilité d'une réalisation, d'une extériorisation des valeurs considérées comme authentiques. Il se

trouve le plus souvent face à l'autre, une femme, qui représente la tradition ou la culture dégradée, aliénée des milieux populaires à laquelle il ne peut participer. Dans *Ils posséderont la terre* de Robert Charbonneau, Edward Wilding n'aime Ly Laroudan qu'absente : «Quand elle est là, elle rebute son amour par le récit de ses conversations avec le coiffeur, les livreurs et d'autres vulgarités» (p. 161). Dans *Poussière sur la ville* d'André Langevin, Alain Dubois fasciné par la passion de sa femme, Madeleine, n'arrive pas à comprendre le goût de celle-ci pour la chansonnette et la littérature sentimentale. Le rejet de l'autre (une femme issue des milieux populaires) va jusqu'au meurtre dans *Au-delà des visages* d'André Giroux. C'est encore le sentimentalisme et la «fausse» culture des milieux ouvriers (le bingo, la lutte, la littérature sentimentale) qui fait l'objet de la critique et des sarcasmes de Denis Boucher dans *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin. La conscience objective, rationnelle et critique du narrateur ou du héros d'identification ne voit dans l'autre qu'une réalité dégradée, souvent assimilée à l'animalité (voir Lyone et Madeleine), à la sensualité et à la sous-culture des milieux populaires, qu'il s'agit de dépasser, de transcender.

Le roman des années soixante va renverser cette perspective en adoptant le point de vue de cette culture refoulée. À «la tentation du vide idéologique» (F. Dumont) le roman nouveau va opposer la nécessité d'un engagement qui prendra l'aspect d'une appropriation, d'une expropriation de la culture et de la tradition populaire. Les séries sociales réprimées vont désormais traverser les séries littéraires. La quête des valeurs authentiques se fera sur le mode du discours vernaculaire ou traditionnel. Au discours humaniste des aînés on opposera un humanisme du discours où un sujet aliéné dans son histoire et son langage viendra témoigner de la condition de sa petite culture. Les valeurs de la tradition classique ne seront plus des *a priori* de la narration, mais seront projetées à l'extérieur comme un horizon illusoire et inaccessible (voir *Prochain épisode* d'Hubert Aquin). Ce qui était une énigme pour Alain Dubois — vivre des valeurs authentiques sur un mode dégradé — deviendra la vérité du nouveau roman québécois.

Victor-Lévy Beaulieu fait partie de ceux qui ont contribué avec le plus de vigueur et d'éclat à consacrer cette transformation culturelle et idéologique de la littérature québécoise, à la représenter et à en faire la matière même de son œuvre. La reconnaissance de la culture autochtone, populaire, sera assimilée désormais à l'impossibilité d'une conscience omnisciente et neutre, qui sera dénoncée comme fausse, illusoire et totalitaire. Ainsi, l'apparente modernité des récits de

Beaulieu, le règne de l'indétermination, l'équivoque sémantique, le jeu de mots, le refus de la clôture narrative, les errements du récit seront attribués à une conscience défaillante, imparfaite, non synthétique (voir *les Grands-pères*). Les procédés de déstabilisation du roman traditionnel ne visent pas tant à détruire la fonction mimétique du récit qu'à remettre en cause la représentation classique, l'illusion de la totalité ontologique créée, entre autres, par le roman psychologique dont Beaulieu fait le procès dans *Pour saluer Victor Hugo* (p. 59, 193-194) et *Monsieur Melville* (III, p. 116-117). Il s'agirait de représenter la réalité telle qu'elle est, c'est-à-dire sérieuse, multiple et contradictoire; l'obscurité, l'imprévu, l'entropie dans le récit correspondraient à l'indétermination du réel; la diversité et la bigarrure des mots coïncideraient avec la diversité des langages et des discours qui traversent le sujet et le structurent. Le thème de l'œuvre ouverte ou de l'impossible fermeture du récit sera homologué à un défaut dans l'ordre des choses. Ainsi, à l'ancienne conscience totalitaire, Beaulieu oppose une nouvelle totalité ouverte qui ferait l'amalgame de tous les discours sociaux, de tous les langages, et dont il entrevoit la possibilité dans ce qui serait une épopée québécoise : «c'est l'épopée que j'appelle, la création mythologique des pays québécois, ce qui n'a pas encore été écrit, mais qui ne demande qu'à l'être, qui est comme une furie au-dessus de Montréal-Nord et de tout ce qui fait que j'existe» (*MM*, II, 153).

Face à ce projet romantique, à cette quête du sens et de l'œuvre, face au devoir de créer un mythe collectif, les écrits de Beaulieu seront toujours en retrait, en défaut, et se structureront en deux séries complémentaires : d'un côté, les essais sur Hugo et Melville où Beaulieu et son double Abel font le récit de leur apprentissage littéraire et disent la nécessité d'un projet grandiose à la mesure des grandes œuvres; de l'autre, la saga des Beauchemin qui met en scène l'échec de cette entreprise où le récit familial n'arrive jamais à prendre la dimension mythique ou épique souhaitée par son narrateur. Dans les deux cas, la réalisation du projet est sans cesse différée, située à l'extérieur, au-delà du récit en cours, le narrateur étant constamment menacé de sombrer dans le non-sens et le désœuvrement. Si la position idéologique et le point de vue culturel et social du narrateur romanesque ont changé avec la Révolution tranquille, le conflit entre la grande et la petite culture, le sujet et son milieu, la parole authentique et le mensonge littéraire, demeure. Si la conscience populaire fait maintenant partie de la positivité du texte, l'ancienne dichotomie entre les deux cultures subsiste. Le rêve romantique du grand Œuvre, le désir de dépassement et de totalité est d'ailleurs

d'autant plus fort et exacerbé ici qu'il s'effectue maintenant chez un sujet conscient de son indignité et de la pauvreté de sa culture

LE RÈGNE DU PIRE

La «Vraie Saga des Beauchemin» qui compte maintenant cinq romans, présente la dégradation culturelle comme un état collectif permanent, un atavisme. C'est dans la famille d'Abel que se trouve le mal qui bloque, empêche toute réalisation de l'Œuvre, c'est elle qui détermine le programme narratif de l'écrivain. La saga, comme l'a montré André Jolles dans les *Formes simples*, est un récit où «l'univers se construit comme famille et s'interprète dans sa totalité en termes de clan» (p. 64). Il ne s'agit pas de la famille comme thème, mais comme lieu d'organisation de l'histoire. La saga ne fait pas l'historique d'une famille, mais montre «l'histoire comme événement de l'histoire d'une famille» (p. 62). Dans *Race de monde!* le roman inaugural de la série, la famille règle les droits et les devoirs des personnages. En cherchant à fuir la force négative du milieu familial, chacun des enfants Beauchemin ne fait que réaliser le programme du clan qui est d'être «sans racines, sans idéal et sans beauté» (p. 31), c'est-à-dire plus ou moins malade, taré, déséquilibré et condamné à l'échec dès l'origine. Charles-U et Jean-Maurice deviendront gangsters, Jos sera interné, Gisabella prostituée, Steven et Gabriella vivront une relation incestueuse, Abel sera condamné à l'échec littéraire, etc. «Nous sommes douze et dans chacun des douze, il y a le même pourrissement», dira Abel dans *Don Quichotte de la démanche* (p. 236). Ici, les qualités des personnages ne sont pas les qualités ou les possessions des individus, mais celles de la collectivité, la famille est la source de tout sens et de toute valeur, la destinée de l'individu retombe toujours sur elle, c'est elle qui se réalise dans le destin particulier de ses sujets.

Ainsi, Abel ne peut pas écrire sans compromettre les siens et sans que son écriture ne soit elle-même compromise par eux. Son écriture n'est pas individuelle, mais collective, sa responsabilité est aussi celle du clan. «Comme si, pensa Abel, j'étais en même temps tous les gens malheureux de ma maison et qu'au travers d'eux je devais expier une faute collective» (*ibid.*) Les membres de la famille (le Père, Jos et Steven) ont un mot à dire dans l'élaboration de l'Œuvre. Abel n'a pas l'autonomie d'un sujet, d'un écrivain ou d'un narrateur pleinement responsable de sa fiction et de sa forme. Il a des comptes à rendre aux siens comme à ses créatures. Ici, les rapports entre personnages sont également réglés par les liens du sang (la Race). Ce qui oppose Steven et Abel, les deux écrivains de la famille, ce n'est pas d'abord une

esthétique ou une conception différente de la littérature, mais une rivalité de clan, une querelle patriarcale, «la prédominance du sang» comme on l'apprendra dans *Satan Belhumeur* (p. 214-216). L'hérédité règle aussi les affaires esthétiques. Tout doit passer par le clan, l'unique lieu des échanges et de régie de la vie collective.

À défaut de pays ou d'État qui pourrait donner lieu à des sujets responsables, libérés des anciens atavismes, des devoirs familiaux, des vendetta à répétition, l'histoire s'écrirait donc comme un roman familial. À pays équivoque famille certaine. La famille serait la première organisation dans une société sans État, ou dans une société où la notion d'État n'aurait pas atteint une légitimité suffisante pour faire l'histoire, donner un sens ou un destin aux individus et permettre l'émergence, par exemple, sur le plan littéraire de l'épopée ou du grand roman bourgeois (*les Misérables*, *Moby Dick*) qui fait l'envie et le désespoir d'Abel.

Devant l'exigence de grandeur, l'histoire de la famille Beauchemin ne peut donc s'écrire que dans la conscience du manque et la représenter. *Race de monde!*, dans son titre et le nom de la famille Beauchemin, cite, évoque un roman des années quarante, *le Survenant* de Germaine Guèvremont, qui représente le rêve de la grandeur patriarcale. Didace Beauchemin, un patriarche privé de descendance, voyant sa race s'éteindre avec son fils Amable, un incapable et un demeuré, met tous ses espoirs dans le Survenant, un vagabond de passage qui lui rappelle la force et la virilité perdue des ancêtres. «Race de monde!» est le juron que Didace utilise pour conjurer, conspuer l'engance des impuissants comme Amable. En contrepoint, la figure du Survenant représente la parenté souhaitée, la fidélité à la race, la grandeur phantasmée des origines, le passé mythique des Didace fils de Didace. En donnant au père de *Race de Monde!* le nom de Dentifrice Beauchemin, le narrateur de Beaulieu cite et pointe cette référence patriarcale, ce modèle, et en même temps signale dans le prénom dégradé (Dentifrice *vs* Didace), la perte, la dérision. Ce qui était tragédie dans *le Survenant* devient comédie. La tragédie c'était le drame du patriarche déçu, privé de succession par le départ du Survenant, l'histoire interrompue dans la famille; la comédie ce sera celle du patriarche déchu, engendrant une race de demeurés, une succession d'Amable (dont le nom contient déjà le prénom anagrammatisé d'Abel). Le mot «Vraie» dans le titre de la série — «la Vraie Saga des Beauchemin» — peut être lu comme un trait d'ironie, en opposition à la saga interrompue des Didace. La «vraie saga» mettrait en scène la descendance du pire, comme l'envers de la grandeur irréalisée, rêvée, dont l'origine innommée se situerait autant dans le passé glorieux et

oublié des ancêtres que dans l'avenir de l'œuvre que Abel voudrait écrire. Ainsi, l'ordre du Père contribue encore à accentuer et à faire sentir la nécessité de l'ordre du Père, du Grand Œuvre épique, de *la Grande tribu* à venir.

La dérision de la fable trouve aussi son équivalent dans les jeux de mots du narrateur. Dans *Race de monde!* Abel accorde une fonction critique aux calembours, ils lui permettent de prendre ses distances par rapport au réel et à la famille «sans racines, sans idéal, sans beauté»; ce serait «le dernier rempart contre l'abrutissement» dit-il (p.56). En multipliant ou en renversant le sens des mots, en leur faisant dire le contraire de ce qu'ils signifient («Au nord, ton père et ta mère!», p. 16), le narrateur dévoile les pouvoirs du langage et en même temps sa gratuité. Quand le mot peut dire quelque chose et son contraire, il n'y a plus de vérité possible. Le jeu de mots nous fait entrer dans les virtualités du langage et en même temps dans une crise des valeurs reçues. Abel utilise le calembour comme réflexe de défense, mais aussi comme expression de sa conscience malheureuse, comme lieu de l'écriture et de la fiction possible; «[...] tout était déjà pour moi jeux de mots. Maintenant, je voudrais me débarrasser de cela, mettre non pas un peu de sérieux dans mon existence, mais un peu de vérité» (p. 56). Par rapport aux géants littéraires, Abel se sent toujours en défaut, en manque. L'impossibilité de se donner une langue propre, qui lui appartienne, l'oblige à mimer celle des autres dont il reste captif, comme en témoignent les titres de romans dont il assume la paternité avec l'auteur : *Mémoires d'outre-tonneau*, emprunté à Chateaubriand, *Un rêve québécois* qui rappelle Norman Mailer, *Don Quichotte de la démanche* qui «pille» Cervantes, etc. L'écrivain serait-il condamné à contrefaire les textes (les titres) des autres? «À défaut d'appropriation en bonne et due forme, écrira-t-il plus tard, il y a le mimétisme, première étape sur le chemin initiatique» (NP, 87).

L'APPRENTISSAGE DU ROMAN

Abel Beauchemin projetait d'écrire une saga pour sauver, racheter le nom du père (du pays) et donner un sens aux morts de la tribu. À l'horizon, le Grand Œuvre devait être le signe de cet accomplissement où la petite culture deviendrait grande, où les misères individuelles se résumeraient dans un grand mythe collectif. Mais cette quête du sens, réitérée de livre en livre, devint interminable. Le sens était sans cesse différé et déformé. Le programme mis en place dans le roman inaugural de la «Saga» qui devait donner lieu à plusieurs volumes consacrés à chaque membre de la famille Beauchemin, commença à se défaire, à dériver dans

plusieurs directions, à un point tel que le romancier se trouva bientôt submergé et dominé par son univers imaginaire et familial. *Don Quichotte de la démanche*, le huitième roman de l'auteur, donne la représentation de cette déroute du sens, et du romancier qui a perdu la maîtrise de son œuvre : «courant en quelque sorte après son inspiration, ne sachant plus ce qu'il convenait de mettre dans son roman qui, au lieu de se construire, se défaisait insidieusement en lui» (p. 67). Pour retrouver le sens perdu en cours d'écriture, Abel va congédier ses créatures, la famille, pour se consacrer momentanément à l'étude d'une grande œuvre, à Melville qui lui servira de guide, de modèle et lui permettra de se recentrer lui-même dans la perspective de son projet.

Les essais de Beaulieu sur Hugo et Melville peuvent être lus comme des romans d'apprentissage. Apprentissage de la vie d'écrivain que l'auteur met en scène en faisant la biographie de ses idoles, mais aussi apprentissage du narrateur qui découvre le sens de sa vocation. Dans la première partie de *Pour saluer Victor Hugo*, Beaulieu raconte sa naissance à la littérature et sa première conversion esthétique. L'auteur des *Misérables* est présenté comme le père littéraire, «le premier qui m'ait fait croire à la fiction» (p. 195) et qui lui ait appris le sens de la démesure : «Voilà donc le mythe de moi-même que j'ai toujours poursuivi en Hugo : il fallait être démesuré, éclater par tous les possibles, vivre toutes les errances et toutes les folies et tous les bonheurs» (p. 18). Jacques Ferron nous est présenté comme le second père du romancier, celui qui a confirmé «le renversement de mes idées». Beaulieu nous dit qu'à dix-sept ans (1962), il avait écrit neuf romans dans le goût du jour, c'est-à-dire à la manière de Gide, Mauriac et Julien Green. Comme ses aînés, il tentait de se faire une conscience universelle, neutre qui transcendait son milieu. Or, la lecture de Ferron lui aurait révélé au contraire l'importance d'avoir une conscience indigène :

Et je compris que si je voulais être vraiment romancier, je devais sans tarder me mettre à l'étude de mon pays, que dans son passé j'y ferais des découvertes importantes qui allaient me permettre des prolongements sans lesquels il ne pourrait, pour moi, y avoir de vérité. Le sens d'une œuvre comme celle de Jacques Ferron m'apparut enfin (p. 193).

Ferron aurait opéré la rupture prophétique («le pays commence avec lui», p. 194) en réconciliant pour la première fois l'authenticité littéraire et la tradition populaire.

Ce retournement esthétique, qui se situe autour des années 1966-1969 dans le récit de Beaulieu, coïncide avec la transformation

du champ littéraire et romanesque que nous avons évoquée plus haut. Ce qui étonne pourtant c'est l'absence de référence à ce changement de l'horizon esthétique de l'époque. Tout se passe comme si la prise de conscience, la révélation de l'esthétique nouvelle était une affaire privée entre le jeune Lévy et ses maîtres, une affaire de famille. Beaulieu occulte en quelque sorte la révolution esthétique de ses pairs pour accentuer son rapport privilégié avec le père et donner à sa conversion une dimension mythique et singulière. Ce qui pouvait être envisagé hier comme une stratégie de jeune écrivain à la recherche d'une légitimité («À dix-huit ans, je ne savais pas ce que je voulais écrire, je n'avais que de l'ambition», p. 190), nous est maintenant donné comme le résultat d'une vocation ou d'un destin exceptionnel.

Monsieur Melville paraît accentuer encore davantage ce rapport privilégié, exclusif avec le maître; mais la médiation d'Abel va ici donner au récit une nouvelle dimension en le faisant entrer dans la fiction, en faisant du «mensonge romantique» une «vérité romanesque» (voir René Girard). L'auteur de *Moby Dick* nous est donné également comme le modèle, le paradigme de l'écrivain. La vie d'Abel n'est lisible comme vie d'écrivain qu'en référence avec celle de Melville. Tout au long de sa biographie romancée, Abel sera à la recherche des coïncidences, des identités qui permettront de le confirmer dans sa vocation. Le moindre détail deviendra signifiant dans la mesure où il pourra être mis en parallèle avec sa propre aventure. L'amitié Melville-Hawthorne est comparée à celle qui lie Abel à Ferron, les étapes de la jeune carrière de l'auteur de *Mardi* (le travail dans une banque, l'acceptation du premier manuscrit, «les premiers temps de l'écriture») sont homologuées à celles d'Abel, même l'histoire de la famille Melville n'est pas sans rappeler celle du clan Beauchemin (la faillite du père, la relation incestueuse entre Melville et sa sœur qui rappelle la relation entre Steven et Gabriella, etc.). Tantôt la biographie de Melville semble s'écrire comme une autobiographie d'Abel à la troisième personne, tantôt, au contraire, Abel risque de devenir le golem de l'écrivain américain, perdant la conscience de son identité, de son autonomie et de son altérité : «ma main est devenue la main même de Melville. Je passe les doigts dans mon visage, et je ne le reconnais plus : ma barbe est devenue la barbe même de Melville, tout comme mon nez, tout comme mes yeux qui se mettent à pleurer, tout comme mes cheveux extraordinairement épais» (II, p. 157). La démarche d'imitation aboutit donc à une impasse où l'un ne serait plus que le fantôme, la doublure de l'autre, sa caricature et sa marionnette : «mon écriture n'est pas un métier mais une infamante contrefaçon par quoi je suis désespérément pris, de quoi en perdre à tout jamais la carte» (II, p. 155).

Le danger qui guette le sujet subjugué par le désir romantique c'est bien, en effet, le mensonge et la contrefaçon. Au bout de son voyage initiatique, Abel éprouvera les limites de l'identification et de l'imitation, et décidera de réintégrer son œuvre, de transformer Melville en personnage et collaborateur dans la rédaction de la «Saga des Beauchemin». Ainsi, la solution romanesque apparaît comme une résolution de l'impasse romantique, engendrée par le désir d'imitation. S'il ne renonce pas au rêve de l'Œuvre, Abel trouve une solution romanesque à son désir melvillien, solution que Beaulieu a trouvée pour lui-même en donnant la parole à son écrivain fictif, incarnation du désir romantique déçu. Le désir selon l'autre devient ainsi le désir selon soi. Abel quitte sa retraite solitaire pour retrouver sa famille et ses personnages. Cette ultime conversion qui n'est sans doute pas la dernière, signale bien un certain dépassement de l'illusion qui assurera la continuité du projet et de l'écriture romanesque.

Entre *Pour saluer Victor Hugo* (1971) et *Monsieur Melville* (1978) le personnage d'Abel s'est imposé et a permis à Beaulieu de prendre ses distances par rapport à son projet littéraire. Là l'auteur parlait en tant que personne, ici il est devenu personnage, ce qui confère à la quête d'absolu un statut fictif. À travers Abel, Beaulieu mène à terme un vieux rêve québécois de grandeur littéraire, il y participe en montrant la distance qui nous en sépare et qui empêche son avènement à travers le destin de la famille Beauchemin; mais en même temps il en démontre la vanité, l'inanité en en faisant avant tout une sorte de grand délire romantique, où le sujet fasciné par le désir selon l'Autre se voit finalement acculé à la double impasse de la folie (Abel croyant être Melville), ou du suicide intellectuel (perte de la conscience de soi).

Ainsi, le projet grandiose s'est défait, dégonflé pour céder la place à la réalité esthétique de l'œuvre faite qui s'est structurée en roman d'apprentissage et en apprentissage du roman. Alors que le narrateur du récit québécois des années quarante et cinquante se situait d'emblée dans le degré zéro de la conscience universelle à laquelle il croyait participer en imitant les grands textes littéraires de son époque, celui de Beaulieu met en scène l'échec et l'impasse de ce désir de grandeur et en fait la matière même de son univers fictif. C'est d'ailleurs dans la mesure où ce désir échouera que le roman pourra exister. L'échec d'Abel dans son désir d'être Melville assurera à cette aventure du mythe un statut romanesque et à l'écrivain réel l'immunité, le sauf-conduit qui lui permettra d'échapper lui aussi à la folie littéraire de Don Quichotte.

Bibliographie

- AQUIN, Hubert, *Prochain épisode*, Montréal, CLF, 1965
- BELLEAU, André, *le Romancier fictif*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1980
- CHARBONNEAU, Robert, *Ils posséderont la terre*, Montréal, Fides, 1970 (1^{re} éd , 1941)
- DUMONT, Fernand, «Vie intellectuelle et société, depuis 1945 la recherche d'une nouvelle conscience», dans *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1969, t III, p 15 22
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, le Livre de poche, «Pluriel», 1978
- GIROUX, André, *Au delà des visages*, Montréal, Fides, 1974 (1^{re} éd , 1948)
- GUEVREMONT, Germaine, *le Survenant*, Montréal, Fides, 1967, (1^{re} éd , 1945)
- JOLLES, André, *Formes simples*, traduit de l'allemand par A M Buguet, Paris, Seuil, 1972
- LANGÉVIN, André, *Poussière sur la ville*, Montréal, CLF, 1953
- LEMELIN, Roger, *Au pied de la pente douce*, Montréal, l'Arbre, 1944