

La mise en scène textuelle de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin

Élisabeth Nardout-Lafarge

Volume 29, Number 1, Spring 1993

Bibliothèques imaginaires du roman québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035896ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035896ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nardout-Lafarge, É. (1993). La mise en scène textuelle de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin. *Études françaises*, 29(1), 77–95.
<https://doi.org/10.7202/035896ar>

La mise en scène textuelle de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

«L'œuvre littéraire de fiction n'a généralement pas recours à la citation [...]. C'est qu'elle n'a nul besoin d'un discours référentiel qui lui apporte une autorité et assure la force persuasive de son propos: l'institution même de son caractère fictionnel suffit à lui prêter des effets de persuasion¹.» C'est sans doute à partir de cette opinion, assez communément admise, qu'André Belleau s'étonnait de constater précisément l'inverse dans le corpus québécois. Dans l'un de ses articles², il souligne au contraire la récurrence de la référence littéraire et s'interroge sur le sens de cette pratique dans des romans parus entre 1940 et 1960. En effet, dans la production romanesque de cette période, l'intertexte fait l'objet d'un soulignement constant, notamment par les multiples allusions aux auteurs, aux œuvres, aux personnages.

1. Bruno Gelas, «Éléments pour une étude de la citation», *Linguistique et sémiologie*, 6, 1980, p. 167.

2. André Belleau, «Code littéraire et code social dans le roman québécois», dans *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, «Papiers collés», 1986, pp. 175-192.

«S'il est vrai, écrit Ruth Amossy³, que tout texte relève nécessairement d'une intertextualité générale, il n'en découle pas pour autant que tout texte se "représente" ostensiblement sous cet aspect spécifique.»

PROBLÉMATIQUE

Le renvoi aux textes français constitue une caractéristique de ces romans et André Belleau rappelle, après Gilles Marcotte⁴, que le référent des personnages et des situations romanesques qu'ils présentent, est à chercher dans la littérature française plutôt que dans la réalité canadienne-française⁵. L'influence française est un lieu commun de la critique canadienne-française. Puissamment sacralisées par l'enseignement, les œuvres françaises, triées par une censure vigilante, ont longtemps représenté au Québec le principal, voire le seul critère de la légitimité littéraire. Ainsi, bien que paradoxalement tributaire de la caution française, l'autonomisation de la littérature québécoise s'est réalisée dans un rapport d'opposition et de résistance aux codes édictés par l'institution littéraire française. Dans l'histoire de cette mise à distance, les années quarante et cinquante constituent un moment complexe. En effet, au cours de cette période le discours critique tend progressivement à invalider le recours aux modèles français, alors même qu'il est encore largement en usage, par exemple chez les romanciers de *la Relève*.

Il faut compter parmi les facteurs de changement la querelle qui oppose Robert Charbonneau au Comité national des écrivains français en 1946-1947. Doublement motivé comme écrivain et comme éditeur, Charbonneau milite pour l'émergence d'une littérature québécoise autonome, libérée du cadre régulateur — que Belleau nommera *le code* — encore imposé par la littérature française. Comme le marque la citation inaugurale de *la France et nous*⁶, empruntée à Dostoïevski, Charbonneau souhaite que le corpus français soit lu au Québec comme une littérature étrangère, et devienne ainsi une

3. Ruth Amossy, *les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, «Langages», 1980, p. 20.

4. Gilles Marcotte, «Trois personnages. Romans de Maurice Gagnon, Jean Simard et Eugène Cloutier», dans *Présence de la critique*, Montréal, HMH, 1966, pp. 173-177, p. 175.

5. C'est, très grossièrement résumé, «le conflit des codes» selon l'hypothèse de Belleau.

6. Robert Charbonneau, *la France et nous. Journal d'une querelle*, Montréal, l'Arbre, 1947, p. 11.

référence disponible parmi d'autres. Position utopique, que démentent à la fois le fonctionnement de l'institution et les pratiques littéraires. Écrivant en français, l'écrivain québécois se situe à l'intérieur de ce que David Hayne a appelé une « bipolarité inéluctable⁷ ». Le lien qui unit les textes québécois à la littérature française est si inextricable qu'il ne peut constituer en soi un objet d'étude. Aussi, n'est-ce pas de l'hypothétique répertoire d'un intertexte français, de toute façon diffus et omniprésent, qu'il sera question ici, mais des marqueurs qui le signalent et le revendiquent, au moins comme cadre de l'activité littéraire. Selon Belleau, l'emploi, souvent excessif et maladroit des références littéraires, ainsi que l'atypie du procédé dans le système générique du roman, sont le signe d'un malaise, d'une incertitude institutionnelle et symbolique, caractéristique des années cinquante.

Il n'est pas indifférent que la référence littéraire soit la modalité d'inscription intertextuelle la plus fréquente dans les romans de cette période, où la citation, définie par Antoine Compagnon comme « un énoncé répété et une énonciation répétante⁸ » est au contraire assez peu pratiquée. Pas plus que la rhétorique qui les appréhendait comme figures, l'analyse intertextuelle, qui tâche d'en saisir les fonctions, ne parvient à produire des distinctions stables et pertinentes entre citation, allusion, référence, réminiscence ou écho⁹. Prenant pour objet l'une ou l'autre de ces formes, chaque étude reconnaît à la fois sa parenté avec les autres et l'arbitraire des définitions retenues. De même, à l'allusion, potentiellement plus large, on préférera ici la référence, entendue dans le sens de référence nominale selon l'acception de Ruth Amossy¹⁰, soit la mention de noms d'écrivains, de personnages ou de titres d'œuvres. C'est à ce dernier procédé, le plus couramment employé dans les romans des années quarante et cinquante, qu'on bornera l'analyse.

En tant que forme, la référence entretient des rapports étroits avec la citation et de nombreuses caractéristiques de la seconde valent également pour la première. Ainsi l'une comme l'autre ont des fonctions rhétoriques évidentes et celles que Morawski identifie pour la citation — autorité,

7. David Hayne, « Les grandes options de la littérature canadienne-française », *Études françaises*, 1, 1, 1965, p. 72.

8. Antoine Compagnon, *la Seconde Main ou le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 56.

9. Voir à ce sujet le numéro de la revue *University of Toronto Quarterly* « Special Issue on Allusion », LXI: 3, 1992.

10. Ruth Amossy, *op. cit.*, p. 29.

érudition, amplification, ornement¹¹ —, sont également remplies par la référence et l'allusion¹². Au début de *la Seconde Main*, Antoine Compagnon rappelle l'étymologie du verbe *citer* et ses divers sens. Il est tentant d'étendre sa démarche à la référence, terme que le langage courant et le vocabulaire légal associent presque toujours à l'autorité: ainsi *on en réfère à une instance supérieure de la hiérarchie* et on dit de quelqu'un ou de quelque chose de peu recommandable que *ce n'est pas une référence*. Mais le sens courant qui rend le mieux compte de la fonction d'autorité du procédé est sans doute celui de *répondant* — personnes autorisées, anciens employeurs, qui répondent de quelqu'un, par exemple dans un curriculum vitæ. C'est un peu à ce type de parrainage que correspond la référence aux textes et aux auteurs français dans les romans canadiens-français des années quarante et cinquante.

Si proches que soient les deux formes, citer et se référer, reproduire un fragment de texte et mentionner le nom d'un auteur, ne sont pas des gestes équivalents du point de vue de «la position stratégique qu[e la référence] occupe dans une configuration textuelle donnée¹³». La citation implique, au moins pour le destinataire, la connaissance, même partielle, du texte cité. On recopie ce qu'on a lu. Si un certain nombre de marqueurs conventionnels (énoncé introducteur, guillemets, italiques...) permettent de reconnaître une citation, et aussi de fabriquer des faux, la compréhension et l'interprétation de la citation exigent également du destinataire une connaissance minimale du texte cité. L'échange se situe donc à l'intérieur des textes, dans des lectures, même superficielles ou effectuées par procuration.

L'emploi et le décryptage de la référence ont lieu sur un autre plan où agissent non pas tant les textes que les valeurs symboliques et institutionnelles qu'ils représentent à un moment donné de l'histoire littéraire. Dans ce sens, la référence est à la fois l'appel et l'esquive d'une citation. L'échange s'opère à l'extérieur des textes, procédé qui n'est pas sans rappeler le rapport qu'entretennent souvent les héros de ces mêmes romans avec la littérature. Parlant de Jean (*l'Échange*, Maurice Gagnon), Julien Harcourt (*les Inutiles*, Eugène Cloutier) et Monsieur Navarin (*Mon Fils pourtant*

11. Stephan Morawski, «The Basic Functions of Quotations», dans A.-J. Greimas et alü, *Sign Language, Function*, La Hague, Mouton, 1970, pp. 690-705.

12. Voir à ce sujet Ruth Amossy, *op. cit.*, et Ziva Ben-Porat, «The Poetics of Literary Allusion», *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 1976, pp. 105-128.

13. Ruth Amossy, *op. cit.* p. 7.

heureux, Jean Simard), Gilles Marcotte écrit dans *Présence de la critique*, qu'ils se tiennent « devant la culture [...] et qu'aucun d'eux n'y entre vraiment¹⁴ ». Les conclusions d'André Belleau dans *le Romancier fictif* vont sensiblement dans le même sens, puisque l'écrivain ou l'aspirant-écrivain qu'il analyse s'en tient le plus souvent à la pose littéraire¹⁵.

Que son énoncé se limite à un nom, d'auteur, de personnage ou d'œuvre — ce qu'est le titre — rend la référence plus visible, ostensiblement affichée dans un texte où, au contraire, la citation peut être dissimulée; du coup, son interprétation est plus ambiguë. Un même nom aura, selon les textes où il apparaît comme référence, des significations différentes — chaque auteur qui le cite ne se réclame-t-il pas d'un Rimbaud remanié, qu'il s'est en quelque sorte réapproprié? —, voire complètement opposées (qu'on pense à la valeur idéologique du nom Voltaire, selon qu'il apparaît dans les textes canadiens-français du XIX^e siècle, chez des écrivains ultramontains ou libéraux).

Ces questions se posent à des degrés différents pour la majeure partie du corpus romanesque paru au Québec entre 1940 et 1960. Les exemples qui suivent, empruntés à des textes de François Hertel et de Roger Lemelin, permettent d'illustrer certains aspects du procédé, ses présupposés et ses limites. Hertel et Lemelin occupent des positions rigoureusement opposées. Hertel, habité par les modèles français, préoccupé de philosophie autant que de littérature, apparaît comme un penseur qui tente, parfois vainement, de romancer ses essais¹⁶. Lemelin, au contraire, incarne le romancier *réaliste*, l'un des premiers à avoir su camper un univers canadien-français *concret*. Suivre le trajet des références littéraires dans des œuvres relevant de pratiques textuelles aussi éloignées l'une de l'autre permet d'éclairer, justement par ses extrêmes, le rapport que les écrivains canadiens-français entretiennent avec le modèle français dans les années quarante.

14. Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 173.

15. André Belleau, *le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.

16. Voir Kenneth Landry, « Anatole Laplante, curieux homme », dans Maurice Lemire (édit.), *DOLQ*, tome III, Montréal, Fides, 1982, pp. 46-49 : « Dans ces "mémoires peut-être imaginaires", où la fiction est tout intériorisée, tout "intellectualisée", le lecteur n'arrive pas toujours à départager l'affabulation et les idées dans la rêverie du narrateur », *DOLQ*, p. 48.

HERTEL ET CLAUDEL : DE L'INTERTEXTE AU MÉTATEXTE

Les trois textes qui composent la trilogie de Charles Lepic, *Mondes chimériques* (1940), *Anatole Laplante, curieux homme* (1944) et *Journal d'Anatole Laplante* (1947), déroutent la lecture, d'autant que l'insistante présence de l'auteur, qui relance ironiquement le lecteur, ôte toute crédibilité au discours des personnages. La référence littéraire, procédé constant dans la trilogie, contribue également à l'ambiguïté des genres; le texte est émaillé d'une multitude de noms propres généralement soulignés par l'italique. André Belleau distingue pour le roman de cette période deux types de références littéraires, les unes «discursives» parce qu'elles participent du discours du narrateur, et les autres «diégétiques», parce qu'elles s'intègrent à la trame événementielle. La conclusion de Belleau, «la fonction de la référence littéraire, dans la plupart de nos romans, demeure essentiellement discursive, énonciative¹⁷», s'applique également aux textes de Hertel. Chez lui, il conviendrait même de départager les références qui s'intègrent conventionnellement à un discours qu'elles renforcent et ornent, et celles qui, par une sorte d'ouverture intertextuelle, se constituent en objet du discours. L'allusion à des textes littéraires ne relève plus alors d'une manière de parler: c'est précisément ce dont on parle.

En plus de noter ses lectures, «Je n'avais pas encore lu *l'Idiot* [...]. Je n'avais encore jamais lu autre chose que Paul Bourget» (pp. 125-129), le narrateur d'*Anatole Laplante, curieux homme*, devenu le confident de son ami Jacques, lui conseille de prêter des livres à la femme qu'il veut séduire: «il lui avait fait lire Mallarmé, Valéry, Claudel» (p. 103). Ici, les noms d'auteurs, comme les noms de peintres qui suivent, délimitent les contours d'un milieu socio-culturel. Cet usage, en quelque sorte thématique, de la référence littéraire est très fréquent dans le corpus romanesque des années quarante et cinquante, particulièrement dans les nombreux textes qui situent l'intrigue et les personnages dans la mouvance littéraire. La référence a, pour le personnage, la fonction qualifiante qu'Antoine Compagnon attribue à la citation¹⁸, le procédé vaut aussi pour le narrateur qui note à propos d'un couple d'amoureux «qu'ils évoquent à [sa] pensée Dante et Béatrice» (p. 117). Narrateur au demeurant très conscient de cette fonction particulière de l'allusion littéraire, comme en

17. André Belleau, *op. cit.*, pp. 186-187.

18. «La citation a le statut d'un critère de validité[...] "bonne" elle qualifie; "mauvaise" elle disqualifie» (Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 11).

atteste cette remarque « Une fillette est là, écrasée sous le balcon délabré [...]. Je me dis que, l'âge en moins, c'est comme dans *les Nuits blanches*; et je suis très fier d'être le seul personnage des environs qui puisse faire ce rapprochement littéraire » (p. 31). La référence sollicite aussi des connivences avec le lecteur, invité, comme dans un jeu, à retrouver l'auteur, ici Dostoïevski. Dans des passages plus essayistiques que romanesques du *Journal d'Anatole Laplante*, on trouvera, sous la plume du narrateur, des références de types différents, qu'il s'agisse d'ornement et d'amplification: « Cette lenteur à riposter, ces "oui" "non" du début font penser au bégaiement du père Grandet » (p. 69), ou d'autorité: « On peut parler, à la suite de Léon Daudet... » (p. 91). Dans tous ces cas, la référence littéraire est un instrument au service d'une description qu'elle rendra plus juste, d'une démonstration qu'elle étayera, d'une persuasion qu'elle appuiera.

Mais à l'intérieur des mêmes textes, l'évocation de la littérature peut aussi envahir le discours et passer du statut de procédé à celui de topos. C'est le cas, notamment, lorsque le récit rapporte les discussions littéraires qui opposent Laplante et Lepic, tel le premier chapitre de *Mondes chimériques* dans lequel les deux protagonistes discutent de littérature anglaise¹⁹ (pp. 8-21) ou les chapitres consacrés aux questions philosophiques dans *le Journal d'Anatole Laplante*. Mais ce qu'on pourrait appeler la rêverie intertextuelle déborde, chez Hertel, le support, l'alibi diégétique d'une conversation fictive. Ainsi, dans le chapitre intitulé « Digression sur l'exotisme » (pp. 89-97), ni les interruptions de Laplante ni les tirets indicateurs de dialogue, vite abandonnés et artificiellement repris en fin de chapitre, ne suffisent à maintenir la vraisemblance d'une promenade au port. C'est à l'auteur qu'on attribue ce périple livresque et nominal: « Je pose le pied sur la terre de Maxime Gorki. [...] Plus avant! Vers *La Maison des morts*! La fatale Sibérie [...] La Chine en ébullition. Tous les safrans, ici Claudel, Segalen, Pearl Buck, Malraux [...] Rabindranath que je rencontre aux Indes [...] La Malaisie de Stefan Zweig » (pp. 91-92).

C'est la référence à Claudel²⁰ qui semble la plus significative, non seulement parce qu'elle est fréquente dans la trilogie, mais aussi parce qu'elle travaille le texte de Hertel avec une insistance manifeste. Encore assez rare dans *Mondes*

19. François Hertel, *Mondes chimériques*, Montréal, Éditions Pascal, 1940. Toutes les indications de pages renvoient à cette édition.

20. Sur l'impact de l'œuvre de Claudel au Québec, voir Claude Filteau, « L'âge de la métaphysique: les poètes québécois et le verset claudélien », *Littérature*, 66, 1987, pp. 3-23.

chimériques, le nom de Claudel revient de plus en plus souvent dans les volumes suivants, d'abord comme un exemple d'éthique littéraire et religieuse : « Lorsque Claudel eut compris que son message à lui était terminé, il s'est mis à commenter l'unique message important : la Bible » (*Journal d'Anatole Laplante*, p. 97). À cette présence somme toute superficielle, qui joue sur la valeur taxinomique du nom Claudel, s'en superpose une autre, plus profonde, qui absorbe le texte claudélien. Ainsi, dans le chapitre du *Journal d'Anatole Laplante* intitulé « Journal rétrospectif » (pp. 25-35), on retrouve à plusieurs reprises des échos de l'*Art poétique* de Claudel. Regrettant son enfance, Laplante dit :

Il me semble que j'allais d'instinct à la quintessence, à l'essentiel de tout cela. Ce qui me paraissait, il y a des années, du romantisme d'enfance ou un phénomène de sensibilité m'apparaît maintenant comme une métaphysique inconsciente. J'étais en marche vers le mystère du connaître. [...] je savais alors communier à l'essentiel, co-naître, comme je ne le sais plus aujourd'hui (p. 26).

On lit aussi, quatre pages plus loin :

Je prends conscience. Le monde en moi s'inaugure. C'est une naissance solennelle aux choses. Où suis-je et que suis-je au contact de cette présence énorme ? La vie s'affirme en moi par cette chaude négation d'elle qui m'entoure. Je souffre existence. J'ouvre tous mes sens sur le monde. Je fais effort pour m'inclure au cœur de tout cela. Je veux prendre possession de mon domaine, de cet univers qui m'appartient, puisque je le possède en moi par cette fine pointe qu'on appelle poésie. C'est cela naître (p. 30).

Si le nom de Claudel n'est mentionné nulle part dans ce chapitre, « co-naître » constitue à la fois une citation et, en tant que formule claudélienne immédiatement reconnaissable, une référence : on se souvient de l'ouverture du *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* : « Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est connaître. Toute naissance est une connaissance²¹. » Non seulement Hertel adopte, dans ses grandes lignes, la conception claudélienne de la connaissance, mais il réécrit certains fragments du texte du *Traité* : ainsi la phrase, « Je souffre existence » renvoie à la formule de

21. Paul Claudel, *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1907, repris dans Gallimard, « Poésie », 1984, p. 66.

Claudel: «Je souffre naissance²²». On ne s'étonnera donc pas que le chapitre suivant soit une «Note sur Claudel» de quatre pages, plus appropriée dans un recueil d'essais que dans un roman. Ironiquement, ce que Hertel, *alias* Lepic (?), retient de l'itinéraire artistique et philosophique de Claudel, c'est sa lente renonciation à tous les artifices littéraires au profit d'une éthique et d'une mystique du poète chrétien.

Par ailleurs, il est intéressant de noter comment la citation de Claudel dans le journal fictif d'Anatole Laplante est sévèrement sanctionnée par un commentaire du personnage narrateur: «Que ce texte est prétentieux!», s'exclame Laplante (p. 30). De plus, si Lepic évoque toujours Claudel avec admiration, «le géant», «ce rimbaldien converti et convertisseur» (p. 45), Laplante, lui, conformément aux rôles définis pour chacun, s'interroge sur cette admiration:

Claudel n'est-il pas affligeant à certaines heures et dans tels de ses ouvrages? Depuis qu'il s'adonne à l'exégèse, ne se donne-t-il pas volontiers des allures de patriarche radoteur? Est-ce qu'il y a du snobisme à aimer Claudel? [...] Deux hommes, de goût totalement étrangers, admirent-ils Claudel pour les mêmes raisons, et qui l'admire pour les bonnes raisons? (p. 43)

Plus qu'une remise en question de l'autorité de Claudel, c'est le commentaire indirect sur l'ambiguïté de la référence littéraire et sur les pièges de l'admiration qui est ici significatif. Dans l'étonnante adresse au lecteur qui clôt *Anatole Laplante curieux homme*, Hertel ironise sur cette présence de Claudel dans son écriture:

Ô lecteur languissant — à noter que je ferai ici mon petit Claudel — que ne lâches-tu cette queue glissante de la vache de Cacus? Si j'allais te décevoir et si rien de ce que j'annonce de catastrophique n'allait se produire, ce que tu serais choqué de mon impertinence, et flatté par devers toi de m'avoir pris en flagrant délit de composition défectueuse (p. 145).

Outre le rappel du littéraire et le refus de l'illusion réaliste, encore accentués, à la fin du paragraphe suivant, par une allusion à Sainte-Beuve (p. 145), ce passage constitue de nouveau une réécriture clairement revendiquée cette fois, de Claudel: «Ô lecteur patient, dépisteuse d'un vestige élysif, l'auteur qui t'a conduit jusqu'ici en menant ses arguments

22. «Je souffre naissance. Je suis forclos. Fermant les yeux, rien ne m'est plus extérieur, c'est moi qui suis extérieur. Je suis maintenu: hors du lieu j'occupe une place. Je ne puis aller plus avant; j'endure ma source» (Paul Claudel, *op. cit.*, p. 108).

comme Cacus faisait des bêtes volées qu'il entraînait vers sa caverne, t'invite à bien te porter. Glissante est la queue de la vache bi-cornue!²³ » Hertel emprunte donc à la fois la forme de l'adresse au lecteur, et la métaphore de Cacus volant le bétail de Hercule, elle-même empruntée à l'*Énéide*, mais son objectif est différent. Là où Claudel effectue une transition, Hertel souhaite conclure et justifier, dans une sorte de *captatio benevolentiae* postposée, le désordre volontaire de son récit. L'expression d'auto-ironie, « je ferai ici mon petit Claudel », n'est pas sans évoquer les formules fameuses de Ducharme dans *le Nez qui voque*: « Je fais mon petit Jean Racine, mon petit La Rochefoucauld, mon petit La Fontaine, mon hostie de comique!²⁴ » Mais ce que la critique reçoit comme un clin d'œil moderne et anti-littéraire dans un texte des années soixante-dix, apparaissait comme une incongruité dans un roman de 1947.

Nous sommes ici au plus près de cette « [honte de l'écriture] envers la culture » qu'André Belleau percevait dans « le statut textuel de la référence littéraire, les espèces de précautions blagueuses dont elle est souvent entourée dans les textes²⁵ ». Chez Hertel, comme chez beaucoup de ses contemporains, la référence littéraire est d'autant plus ostensible qu'elle fait l'objet d'un fréquent soulignement; soit le procédé est attribué au discours d'un personnage et se trouve à ce titre thématisé dans et par la fiction, soit il appartient au discours du narrateur, qui le détache du texte, non seulement comme énoncé étranger, mais aussi comme énonciation potentiellement fautive, exagérée, théâtrale et snob. C'est en tout cas ce que donne à lire le fréquent commentaire qui accompagne l'allusion, la recommandant à l'attention du lecteur tout en s'excusant auprès de lui de recourir à cette forme. Ainsi, non seulement le texte expose-t-il les réseaux intertextuels qui le traversent, mais il les problématise, les discute. Dans la trilogie de Hertel, ce fonctionnement est si récurrent qu'il bloque la fiction et cantonne le texte à l'essai. Le plus romanesque des trois volumes, *Anatole Laplante, curieux homme*, commence d'ailleurs, entre un vers de *Bérénice* (Acte 1, scène 4, tirade d'Antiochus) et un autre des *Méditations poétiques* (Livre 1, *l'isolement*), par une réflexion sur la mémoire des textes:

23. Paul Claudel, *op. cit.*, pp. 107-108.

24. Réjean Ducharme, *le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, 1967, p. 79.

25. André Belleau, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », *op. cit.*, p. 188.

« Dans l'orient désert quel devint mon ennui » il arrive qu'un grand vers ou un mot célèbre s'évade du casier du cerveau où il est remisé [...] depuis le départ de Lepic, Laplante se surprenait à répéter machinalement ce vers magnifique oublié depuis longtemps et pourri à l'intérieur parmi les ordures acquises aux jours de l'école. « Un seul être vous manque et tout est dépeuplé ». Voilà que ce dernier maintenant s'engageait à la suite de l'autre dans l'entonnoir mystérieux qui monte des sources de la mémoire obscure vers les régions de la conscience (p. 9).

Le lecteur contemporain entend ici Mille Milles répéter « en sortant de l'école, j'étais plein de noms ». On le voit, Hertel joue très consciemment du rôle des lectures dans son écriture, et il n'est pas innocent que *Anatole Laplante, curieux homme* et *le Journal d'Anatole Laplante* soient le récit d'une influence, celle de Charles Lepic sur le narrateur.

LEMELIN: LE LIVRESQUE AU SERVICE DU CONCRET

Dans les premiers romans de Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce* (1944), *les Plouffe* (1948) et *Pierre le magnifique* (1952), l'emploi de la référence nominale pose un autre problème²⁶. En effet, les textes de Lemelin, qui traitent essentiellement, comme le remarquait Belleau, « des conditions concrètes de l'écriture dans le climat social et idéologique du Québec des années trente²⁷ », marquent une étape dans le processus de mise à distance, sinon de rejet, du modèle français. Contrairement à ses contemporains — Charbonneau, Simard —, Lemelin situe l'action romanesque dans un Québec certes stylisé, stéréotypé, mais reconnaissable. De même, il attribue à ses personnages des noms, des habits et des sociolectes d'ici. Paradoxalement, la référence littéraire, donc le *livresque*, est pourtant fréquemment convoquée pour décrire cet univers *concret*. Le procédé apparaît aussi bien dans la narration que dans les discours ou les pensées des personnages qu'il contribue à classer selon leur degré de culture. Les lectures qui ont nourri l'auteur, et dont il n'a pas caché l'importance pour son travail de romancier, sont celles de sa génération; on ne s'étonnera donc pas de retrouver Voltaire et l'Abbé Prévost, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand,

26. Cette partie du texte constitue la version remaniée d'une communication intitulée « La citation du texte français dans le roman québécois », donnée au Congrès annuel des Sociétés savantes, pour l'ALCQ, à Kingston en mai 1991.

27. André Belleau, *le Romancier fictif*, p. 32.

Lamartine, Stendhal et Balzac, mais aussi Géraldy, Barrès, Bourget et Edmond Rostand. De même, bien que le corpus québécois et d'autres littératures étrangères soient évoqués — on trouve, entre autres, une citation de Shakespeare et des allusions à Érasme dans *Pierre le magnifique* — la très grande majorité des noms littéraires est empruntée au corpus français.

L'insertion textuelle des références littéraires chez Lemelin peut s'opérer, notamment, grâce à l'emploi de noms de personnages français. Il faut cependant distinguer les clichés, comme Tartuffe ou Rastignac, de pratiques tout aussi explicites mais plus complexes. Ainsi, dans *Pierre le magnifique*, certains des personnages font l'objet d'une double nomination ; au nom fictif qui les fait exister selon les conventions du réalisme romanesque, s'ajoute un surnom littéraire qui à la fois synthétise le rôle thématique du personnage et le situe par rapport à une tradition littéraire. Dans l'épisode de la distribution des prix, l'arrivée de Denis Boucher et de sa compagne Fernande est saluée par les exclamations des séminaristes : « Des Grioux et Manon Lescaut ! » (p. 16). La référence au texte de Prévost fonctionne ici au plan diégétique comme une prémonition, puisque c'est Fernande qui, telle Manon, détournera momentanément Pierre de sa vocation religieuse. Le surnom de l'Abbé Lippé, « Voltaire », est encore plus significatif :

[...] l'allure militaire et méprisante [...] professeur de littérature [...] ancien étudiant à la Sorbonne [...] son attitude de prêtre à l'européenne choquait la canadienne intransigeance de Mgr le Recteur qui trouvait « les vieux pays » — surtout la France — bien dégradés [...]. De là le surnom de Voltaire [...] l'Abbé Lippé était d'ailleurs flatté par cette appellation dans un séminaire où la lecture de Voltaire était vue d'un mauvais œil. [...] L'Abbé Lippé avait en vieillissant désiré se distinguer non en devenant Monseigneur mais en se faisant une renommée de prêtre en marge des autres, de prêtre original et presque anticlérical (pp. 11-12).

L'affectation caractérise l'Abbé Lippé, personnage assez peu crédible, peut-être justement parce que l'essentiel de son action consiste à valider son surnom. L'Abbé Lippé s'efforce d'habiter le nom « Voltaire » au sens où il incarne, dans le texte de Lemelin, non pas l'écrivain du XVIII^e siècle, mais plus largement le stéréotype de l'intellectuel français, reconnaissable aux indices que sont, entre autres, les expressions « professeur de littérature », « ancien étudiant à la Sorbonne », « prêtre à l'européenne », et la description qu'en fait Lemelin rappelle d'ailleurs celle que recevaient certains personnages français

dans les romans du début du siècle, comme *le Débutant* d'Arsène Bessette²⁸ ou, plus tard, *André Laurence Canadien-français* de Pierre Dupuis²⁹. L'Abbé Lippé endosse les connotations du personnage français parce qu'elles ont une valeur distinctive; de même, Denis Boucher joue l'ambition déçue (Julien Sorel) et l'amour scandaleux (le Chevalier Des Grieux). Ce procédé s'apparente aux « masques littéraires » et aux « jeux de mime », que Ruth Amossy étudie chez Gracq.

Dans *Au pied de la pente douce*, on trouve une utilisation assez semblable de la référence où l'application à se conformer au modèle français, bien qu'elle ne soit pas inscrite dans la nomination du personnage, relève d'un procédé du même type. Ainsi Lise Lévesque se compose une attitude littéraire: « elle rabattait souvent ses longs cils sur ses yeux, mimant les héroïnes de Lamartine ou les jeunes filles de Veuillot » (p. 30). C'est aussi ce que ressent Denis Boucher, pour qui la présence de Lise « répandait une sorte de langueur paul-et-virginienne » (p. 159). On voit comment le surnom littéraire est relayé ici par l'adjectif, autre forme possible de l'antonomase. Dans les deux cas, la référence vient redoubler le personnage par la mention de son modèle. À cet égard, il est révélateur que, dans *Pierre le magnifique*, seuls les personnages appartenant à la sphère culturelle soient marqués par la double nomination. Au contraire, alors qu'il aurait été facile de trouver dans la littérature française un surnom à un personnage aussi coloré, le vieil homme, alcoolique et maniaque, qui dirige la compagnie forestière pour laquelle Pierre va travailler, porte le seul nom de Savard; s'agit-il d'un salut, d'ailleurs assez ambigu, à l'auteur de *Menaud maître-draveur*? C'est ce que confirmerait également son itinéraire fictif ainsi résumé: « [...] il avait réussi seul, dans son commerce, en dépit de l'écrasante concurrence des richissimes corporations forestières » (p. 83).

La référence littéraire est également introduite par la médiation de l'objet-livre. Dans *Au pied de la pente douce*, Lise recopie des passages d'*Atala*, dont le narrateur, jouant sur le double sens du verbe, indique qu'il « bâillait sur son lit » (p. 134). Madame Lévesque, sa mère, ne peut dépasser le seuil matériel du livre: « elle ouvrit un Paul Géraldy et somnola » (p. 235). En plus du dictionnaire de médecine qui lui assure une autorité sur le quartier, Flora Boucher, la mère de Denis, possède un exemplaire de *Cruelle Énigme* de Paul

28. Arsène Bessette, *le Débutant*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 1977 [1914].

29. Pierre Dupuis, *André Laurence, Canadien-français*, Paris, Plon, 1930.

Bourget, qu'elle défend jalousement: «Ne le fripe pas trop!», dit-elle à son fils (p. 274). Le livre, unique semble-t-il, de Joséphine Plouffe est une *Vie de Sainte-Jeanne-d'Arc*, dont Lemelin ne précise pas l'auteur (*les Plouffe*, p. 153). Le texte français, qu'il soit ou non explicitement identifié, fournit aussi aux personnages des romans de Lemelin une perception de leur réalité, généralement sanctionnée comme fausse par le narrateur. De même qu'elle leur dicte des façons d'être qu'ils croient valorisantes, la littérature, et surtout la littérature française, procure aux protagonistes une compréhension des événements telle que ceux-ci voient le monde à la manière de leurs lectures. Dans *les Plouffe*, cette attitude semble caractériser l'ensemble de la société décrite: «À la radio, le speaker donnait une version littéraire du désastre de Dunkerque dont les bombardements, décrits par un diplômé du Séminaire de Québec, semblaient avoir leurs répercussions dans l'appareil des Plouffe» (p. 362).

Dans *Pierre le magnifique*, un Denis Boucher vieilli interprète les aspirations secrètes de Pierre Boisjoly en fonction de sa lecture du *Rouge et le Noir*. *Cruelle Énigme* cautionne l'intransigeance de Flora Boucher quant aux relations de son fils avec Lise dans *Au pied de la pente douce*. L'analyse de ce comportement est particulièrement appuyée dans le cas du personnage de Lise Lévesque. Plus que tous les autres garçons du quartier, Denis Boucher lui semble digne de son amour parce qu'elle le croit non seulement capable de partager son goût pour les œuvres de Chateaubriand et de Lamartine, qui composent sa culture littéraire, mais aussi semblable aux héros de ces textes. Lors de l'épisode du vol de pommes qui ouvre le roman, c'est encore en fonction d'une conception livresque de l'existence qu'elle recueille Jean Colin et les jumeaux Langevin, poursuivis par la police: «Elle pensa à la noblesse de la vieille France, aux atroces Sans-Culottes qui poursuivaient les saints prêtres et les bourgeois pâles et bons» (*Au pied de la pente douce*, p. 29). On songe ici au roman d'Anatole France, *les Dieux ont soif*.

Chez les personnages de Lemelin, la référence littéraire atteint un tel degré de fétichisme qu'elle s'intègre même au récit imaginaire de leurs origines; lorsque Ti-Blanc, l'ivrogne d'*Au pied de la pente douce*, décide de placer un pétard dans l'église, ses amis ironisent: «C'est vrai que quand ta mère t'a eu, elle lisait l'histoire de la Révolution française» (p. 58); à la fin du même roman, Flora Boucher, fière de la réussite de son fils qui vient de publier son premier roman, s'écrie: «Je le savais que t'écrirais des livres. J'en ai lu des boîtes complètes en attendant ta naissance» (p. 312). On reconnaît ici, superposée aux légendes populaires sur l'influence des désirs de la

mère pendant la grossesse, la métaphore de la gestation qui renvoie conventionnellement au travail de l'écrivain. Les références aux textes français servent enfin à alimenter des discussions littéraires, notamment entre Denis Boucher et Lise Lévesque dans *Au pied de la pente douce*. L'artifice de ces dialogues permet à Denis Boucher d'affirmer, en désaccord avec Lise, son rejet de Lamartine et son rêve d'écrire contre ce premier modèle (pp. 158-159). Cette technique est réutilisée dans *Pierre le magnifique* entre Denis Boucher et Pierre Boisjoly; c'est alors Stendhal qui est mis à contribution, non plus pour caractériser les goûts de l'un ou l'autre des personnages, mais plutôt pour expliquer la construction de leur relation fictive.

La distribution thématique des références aux textes français dans les romans n'est pas sans intérêt. Ainsi, la référence à la littérature française renvoie toujours au passé; parmi les auteurs français cités, le plus récent par rapport à la date de publication de *Au pied de la pente douce* est Paul Géraldy, dont les succès les plus importants remontent aux années 1910-1913. Denis Boucher accède à l'écriture en rejetant les écrivains du passé, dont Lamartine, défini comme « l'idole de [ses] quatorze ans » (*Au pied de la pente douce*, p. 158). Selon cette stéréotypie caractéristique de l'univers romanesque de Lemelin que Belleau a mis en lumière dans *le Romancier fictif*, les personnages se divisent en deux groupes, les uns virils et forts, tournés vers l'action, et les autres féminins ou féminisés, faibles, enclins à la rêverie. La référence au texte français connote systématiquement les seconds, tandis que la référence au texte canadien-français s'applique aux premiers. Cette opposition est particulièrement sensible dans *Au pied de la pente douce* où la lecture des textes français est attribuée à des personnages féminins (Lise, sa mère, Flora Boucher) ou féminisés (le curé Charton), dont le rapport à la littérature, limité au seul regard, est passif ou tronqué. Denis Boucher, au contraire, veut offrir à Lise des livres canadiens-français, dont *Un homme et son péché* (p. 268); c'est aussi un auteur canadien-français, Pamphile Lemay, qui a inspiré les premiers vers de son père (p. 315). Dans *les Plouffe*, le livre de chevet du curé Folbèche, personnage énergique, est *l'Appel de la race* de Lionel Groulx (p. 313).

Dans *Pierre le magnifique*, la référence française est associée à des personnages malheureux, tourmentés, fondés sur des modèles impossibles, comme l'indique la mention paradoxale de « prêtre anticlérical » à propos de l'Abbé Lippé. Ici, la référence au texte littéraire français marque l'identité d'emprunt et la compensation caractéristique d'un échec qui se réalise également sur le plan diégétique: l'Abbé Lippé est enfermé dans un asile et, dans le récit qu'elle fait à Pierre de

sa vie avec Denis Boucher, Fernande le définit comme une sorte de fou. Ainsi, chez Lemelin, la référence à la littérature française connote successivement une sphère sociale d'esprit étroit, une figure d'écrivain illégitime et dépassée (*Au pied de la pente douce, les Plouffe*) et finalement, l'expérience presque pathologique de l'impuissance littéraire (*Pierre le magnifique*).

À cet égard, l'ironie du narrateur s'ajoute à l'usage dysphorique de la référence au texte français et, avant même que leurs actions ne viennent invalider par l'échec la perception livresque que les personnages se font du monde, il pointe, dans sa description, le ridicule de leur rapport au corpus français: la mièvrerie de Lise, qui s'identifie sans distance à toutes les héroïnes littéraires, ou la sottise de l'Abbé Charton qui confond la posture de l'extase avec l'inspiration. En rendant explicite ce que les actions des personnages contenaient déjà implicitement, la narration souligne le procédé. Chez Lemelin, la référence littéraire ne remplace pas la description d'un comportement: elle l'appuie et la redouble; à ce titre, elle est, comme c'est souvent le cas de la citation, un ornement, parfois une surcharge, de la narration. Tout se passe en effet comme si la fonction du narrateur de Lemelin était précisément de dévoiler l'analogie, d'insister sur le «comme si». C'est là sans doute que réside chez lui l'ambiguïté du traitement de la référence à la littérature française. Ce sont des personnages, par ailleurs illégitimés, qui pratiquent une lecture naïve et fétichisante du corpus français; le narrateur, au contraire, semble se garantir de ce travers en le dénonçant ironiquement. En ce sens, les représentations multiples de la mauvaise lecture — faussée, déformante, ostentatoire ou snob — concourent à définir implicitement la bonne. Au détriment de personnages ridiculisés, narrateur et narrataire établissent un échange ironique sur le bon usage de la littérature.

Pourtant, ce qui est donné comme absurde dans l'attitude fictive de Lise Lévesque n'en apparaît pas moins en filigrane de toute la construction des romans de Lemelin. C'est ce que révèle, en plus de l'usage fréquent des références littéraires, tout un réseau de réminiscences: ainsi, pendant l'agonie de Jean Colin, le cri du chiffonnier Bédarovitch et le bruit de sa charrette ne peuvent que rappeler le pas et le chant de l'aveugle qui accompagnent la fin d'Emma Bovary (*Au pied de la pente douce*, p. 320). Dans *le Romancier fictif*, André Belleau signale la transposition de la scène finale du *Père Goriot* dans le dernier chapitre des *Plouffe*; scène emblématique de l'ambition qui traverse d'ailleurs sous diverses formes toute l'œuvre de Lemelin, mais dans *Pierre le magnifique*, l'allusion est singulièrement insistante: «Va, nouveau Rastignac, à toi Québec»,

dit l'Abbé Lippé à Pierre Boisjoly (p. 54). Cette construction en abîme, dans laquelle une situation fictive apparaît comme la réactualisation d'une autre et où un personnage s'applique à ressembler à d'autres personnages, manifeste le travail d'appropriation du texte. Mais si Roger Lemelin valorise, au niveau discursif, la littérature canadienne-française, si ses personnages les plus forts la lisent et tentent de la constituer par leur propre écriture, ils n'en tirent pas moins leur origine de la typologie du roman français. Ils entrent, à des degrés divers, dans des séries identifiées aux noms de Julien Sorel, Rastignac, Homais ou Bovary, et non à ceux de Maria Chapdelaine ou de Menaud.

Ces deux exemples ne peuvent soulever que des questions provisoires et ne fournissent que des conclusions incomplètes. La permanence de la référence aux textes littéraires, en particulier aux textes français, est sans doute d'abord imputable à la prégnance des *classiques* transmis comme modèles par l'école; en effet, Lemelin cite non seulement des noms qui renvoient aux anthologies, mais il les charge, jusqu'au cliché, des valeurs que leur attribue l'enseignement. Bien entendu, ce n'est pas la formation scolaire elle-même qui est significative dans ce cas, mais la force avec laquelle elle pèse sur le code et, conséquemment, la difficulté qu'éprouve le romancier à la dépasser.

Les noms emblématiques de la littérature servent aussi à baliser un territoire symbolique, à le définir autant qu'à le protéger. Dans ce sens, ils marquent une tentative, singulièrement volontariste, de spécifier le caractère littéraire du discours, de le distinguer de l'ensemble discursif. À ces effets de signature, par lesquels l'auteur conforte l'incertitude de son propre nom, par ceux, déjà reconnus, des autres écrivains, s'ajoute la convocation précipitée de la tradition, non plus implicite et lentement transmise, mais explicite et en quelque sorte, inventoriée. On peut certes reconnaître ici une attitude de nouveau riche intellectuel, rassemblant à la hâte la bibliothèque que ses ancêtres ne lui ont pas léguée. Mais s'il semble clair que, pour la période étudiée, la constance de la référence littéraire est l'indice d'une difficulté à s'approprier la tradition, ou plus précisément le signe de l'impossibilité dans laquelle se trouve alors la tradition de jouer pleinement son rôle légitimant, cette interprétation institutionnelle ne suffit pas.

On gagnerait à interroger, en contre-épreuve, des romans de la même tranche chronologique qui n'ont pas recours à ces procédés de marquage. Ainsi *Bonheur d'occasion*,

qui s'inscrit pourtant, comme n'importe quel autre texte littéraire, dans un réseau intertextuel, n'exhibe ni ne commente cet intertexte. La même remarque vaudrait probablement pour les romans d'Yves Thériault. Proposons pour finir une hypothèse qui rejoint les intuitions d'André Belleau : une équivalence entre « intellectuel » et « écrivain » s'impose dans le champ littéraire de cette période. Cet amalgame, qu'on observe aussi ailleurs, notamment en France, aurait ici comme effet, pour des raisons qui restent à déterminer, de placer l'œuvre dans une continuelle confrontation avec sa « transcendance textuelle », selon la typologie déjà citée de Gérard Genette. Ainsi se trouve également défini un modèle de l'écrivain-penseur, modèle que Hertel, comme beaucoup de ses contemporains, ne parvient pas à dépasser, et auquel aspire et prétend Lemelin. À l'opposé, la pratique littéraire de Gabrielle Roy, au moins dans *Bonheur d'occasion*, se situe dans la seule fiction et ne cherche pas à s'instaurer simultanément discours sur l'écriture. En d'autres termes, certains écrivains, dont Roy, auraient pu se livrer à la fiction, sans précaution ni parrainage. L'hypothèse demande certes à être approfondie pour comprendre ce qui, au Québec, a rendu si marginale une telle option.

