

## II. Le roman

Gilles Dorion

Volume 13, numéro 3-4, octobre 1977

Petit manuel de littérature québécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036657ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036657ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dorion, G. (1977). II. Le roman. *Études françaises*, 13(3-4), 301–338.  
<https://doi.org/10.7202/036657ar>

# la littérature québécoise contemporaine 1960-1977

## II LE ROMAN

GILLES DORION

Le roman, au Québec, malgré tous les interdits dont on avait bien tenté de le frapper depuis sa naissance en 1837, du fait qu'il portait tous les péchés de la terre et en engendrait d'autres, n'a pas été ni plus ni moins riche que les autres genres, jusqu'à la Deuxième Grande Guerre (1939-1945). Si on a considéré, sans doute à juste titre, que *Trente Arpents* de Ringuet marquait la fin d'une époque rurale et d'un long et lent cheminement dans le cercle fermé de la fidélité, on a estimé aussi qu'il annonçait des temps nouveaux, qu'il pré-sageait un monde industrialisé et une société en plein phénomène d'urbanisation. La Deuxième Guerre mondiale accélère ce mouvement et voit les « fils du sol » envahir très rapidement la ville. Ce déracinement, puis la transplantation, parfois douloureuse et difficile, cet immense mouvement de foule, sont traduits dans un certain nombre de romans qu'il est convenu d'appeler des « romans de mœurs urbaines ».

En même temps qu'on étudiait de l'extérieur ce phénomène inhabituel, d'autres écrivains se penchent sur le problème d'adaptation à un nouveau milieu de vie, à un nouvel

espace vital, devenu un nouvel espace romanesque, à un nouveau mode de vie et à des occupations différentes. Venus grossir le petit peuple d'artisans, d'ouvriers, de manœuvres, les nouveaux venus connaissent des problèmes particuliers d'intégration. Ils s'interrogent sur leur nouveau destin, sur leur qualité nouvelle. Les romanciers fouillent, scrutent, étudient leurs états d'âme, ils passent au roman psychologique, au roman « d'observation intérieure ». Les thèmes sont renouvelés en profondeur, la technique et l'esthétique romanesques se transforment peu à peu, tandis que le nombre de romans s'accroît d'une façon significative. Certes, nous n'assistons pas à une métamorphose radicale, mais, quand même, profond : l'espace spatio-temporel a changé, mais non son expression ; les procédés d'écriture sont, pour la plupart, figés dans la tradition, mais il reste que les moyens se perfectionnent, que la technique romanesque gagne en sûreté, en fermeté, en ampleur. En l'espace d'une quinzaine d'années, le roman connaît des progrès remarquables : la structure se raffermi, l'intrigue se fait plus solide, la description des milieux sociaux, plus habile, la psychologie des personnes, beaucoup plus fouillée et juste. En somme, le romancier québécois est enfin en possession de tous ses moyens. Le roman québécois y acquiert son autonomie alors même que le peuple la cherche encore.

Cette période de maturation, résultant d'une minutieuse introspection, d'une auto-analyse impitoyable à la façon d'une inquisition, secoue, ébranle, réveille l'Homme québécois, maintenant capable d'assumer son avenir, pense-t-on. La « révolution tranquille » est amorcée par le célèbre « Désormais » de Paul Sauvé, premier ministre de cent jours, qui rejette la grande noirceur duplessiste à l'arrière-ban. Les Québécois traversent alors la plus sérieuse crise d'identité de leur histoire : leur origine les intéresse moins que leur « essence », leur existence et leur devenir. Ils cherchent à la fois des solutions politiques et administratives à leurs problèmes linguistiques, éducatifs et sociaux. Presque du jour au lendemain, pourrait-on dire, de 1960 à 1963, le « climat » social du Québec subit une transformation décisive. Le Québécois rejette sans appel

les idées reçues, les interdits, les tabous, les mythes, les défenses, il n'accepte plus sa condition quatre fois séculaire de colonisé.

Devant les changements qui s'amorcent, certains groupes de pression souhaitent des actions plus rapides et plus énergiques. Après la révolution dite tranquille, suit l'époque de la contestation, de la revendication, de la révolte, de la colère, qui se traduit volontiers par la violence de certaines manifestations (bombes à Montréal) et de certains écrits, surtout ceux de *Parti pris*, résolument et idéologiquement engagé dans le nouveau combat social, qu'il livre d'ailleurs en compétition avec le groupe de *Liberté*, qui souhaite un engagement plus concret. Un peuple muet se met à parler, à torrents : c'est ce qu'un poète a fort justement appelé « l'âge de la parole ». Les écrivains en usent abondamment, tant les romanciers que les poètes, les essayistes et les dramaturges. La prise de conscience, aiguë, s'accompagne d'une ambiance d'exaltation et d'impatience que traduit le général de Gaulle, au balcon de l'hôtel de ville de Montréal, en lançant un vibrant et historique « Vive le Québec libre ! » Le climat politique et social se radicalise au fur et à mesure que le peuple constate l'inanité des efforts des gouvernants pour régler les problèmes économiques et linguistiques. Les solutions proposées au problème de la langue, les lois 63 et 22, dont on a déclaré — et le cliché en est déjà usé — qu'elles étaient des solutions colonialistes, bilinguisantes et assimilatrices au service du capital étranger des multinationales, provoquent le mécontentement général. Le peuple descend dans la rue et marche sur le Parlement. Un groupe d'extrémistes (le Front de Libération du Québec) envenime la situation en posant des bombes ici et là, à Montréal, en enlevant deux hauts personnages politiques qu'il séquestre, et en en tuant un, ce qui entraîne le gouvernement fédéral à promulguer la Loi des mesures de guerre, à la demande d'un gouvernement provincial et d'un gouvernement municipal affolés. Ce sont les événements d'octobre 1970.

Les anciennes valeurs, remises en question et soumises à la question, deviennent l'objet d'âpres discussions. Les roman-

ciers usent du moyen privilégié de l'écriture pour exprimer leur contestation, leurs revendications et celles de leurs lecteurs. Se produit alors un triple phénomène de désaliénation, de conversion et de réappropriation. Parmi d'autres, le romancier — car l'enthousiasme pouvait facilement mener à l'auto-destruction, si on n'y prenait garde — réinvente des valeurs parfois rejetées sans discernement, en formule de nouvelles. L'œuvre romanesque ne doit plus simplement raconter des faits d'une façon linéaire, elle doit dorénavant *signifier*. Le romancier participe à l'émancipation collective par l'écriture, qu'il remet elle aussi en cause dans ses moyens et ses procédés. Pour marquer la contestation, forme privilégiée de l'intervention subjective, l'auteur, le narrateur et le héros se succèdent ou s'entremêlent dans l'appropriation du « je ». Depuis 1970, surtout, les romanciers transposent le véritable défolement collectif, qui permet la libération effrénée de puissances trop longtemps comprimées. La soupape a sauté. Pour dénoncer et rejeter des valeurs considérées comme démodées, surannées, désuètes, certains romanciers utilisent tout l'arsenal rhétorique : récit élaté, en apparence déstructuré, en réalité, sciemment et différemment restructuré; langue agressée, blessée, torturée, avariée; ironie, satire, caricature. Une immense vague d'érotisme et de sexualité — juste vengeance exercée contre un sentiment janséniste fortement ancré et contre un vieux sentiment de culpabilité doublé de frustration — submerge une partie importante de la production romanesque. L'écriture acquiert une incontestable valeur d'exorcisme, par lequel l'écrivain se remet en cause au même titre que la société. Enfin, l'onirique se superpose ou se substitue au réel, entraînant, dans la confusion les héros, les personnes et les lecteurs, sinon l'auteur lui-même.

Plusieurs des romanciers qui inaugurent les années 60 perpétuent naturellement les thèmes, la structure et les procédés romanesques traditionnels. Gilles MARCOTTE (né en 1925) poursuit, dans *le Poids de Dieu* (1962), l'analyse de la vie intérieure, amorcée par un certain nombre d'écrivains québécois. Mais l'objet de l'étude est nouveau : un jeune prêtre, Claude Savoie, nouvellement ordonné, s'interroge sur sa voca-

tion, son rôle et sa responsabilité. Sous la férule d'un curé autoritaire, il cheminera dangereusement d'une grève du syndicat local à la direction spirituelle d'un protégé, qu'il poussera vers une voie difficile, l'amour d'une tuberculeuse. Sa vocation sortira raffermie par ces deux expériences. Le deuxième roman de Marcotte, *le Retour à Coolbrook* (1965), partira du même point : le narrateur, dont on connaîtra le nom à la dernière ligne du récit, Maurice Parenteau, revient dans sa ville natale, Coolbrook, petite ville provinciale. Malgré son désir très net de vivre sa vie égoïste, il s'éprend de Mariette, qu'il épouse. À partir de ce jour, il se livre à une longue exploration de lui-même. Nul doute que bien des passages nous semblent aujourd'hui un peu forcés, peu convaincants, trop cérébraux. Marcotte écrit bien, mais il est certes plus à l'aise, plus naturel, dans l'essai.

Jean-Paul PINSONNAULT (né en 1923), à la suite du *Mauvais Pain* (1958), montre, dans ses trois romans *Jérôme Aquin* (1960), *les Abîmes de l'aube* (1962) et *les Terres sèches* (1964), qu'il sait écrire. Certes, son métier d'écrivain y gagne-t-il du deuxième au quatrième. *Les Abîmes de l'aube* racontent, sous forme de journal intime, les incertitudes qu'éprouve Jean Lebrun devant l'amitié un peu trouble qu'il ressent pour Laurent, et devant l'amour simple de Sylvie. L'adolescent, qui se croit inapte au bonheur, sera tiraillé entre un père plutôt mou et une belle-mère qui éprouve pour lui une aversion presque physique. Toutefois, après diverses épreuves, il retrouvera une nouvelle raison de vivre. *Jérôme Aquin*, pour sa part, décrit le rêve d'un séminariste qui allait accéder à la prêtrise, mais dont son directeur de conscience le détourne au dernier moment sous prétexte qu'il n'a pas l'humilité voulue. Anéanti, raté, pense-t-il, il doit faire face à une mère bourgeoise et à courte vue, qu'il aura dégue, et un frère aîné, un avare, en possession du bien paternel, qu'il fait fructifier, au mépris de tous et de sa femme Anne, qui attend un enfant, qu'elle perd bientôt. Les deux êtres blessés, Jérôme et Anne, s'exilent à Montréal, se rencontrent, analysent leurs sentiments et leur comportement mutuel. Jérôme, par ses arguments, empêche Anne de retourner vers son mari et l'aban-

donne à la solitude. Elle se suicide. Jérôme, le mauvais frère, sera chassé de la maison paternelle, le jour même de l'enterrement de sa belle-sœur. Il revient pour ainsi dire au même point qu'au début. « Le plus difficile n'est pas d'avoir mal, mais de renoncer au bonheur », conclut-il.

*Les Terres sèches* complètent cette trilogie de l'aventure intérieure, en présentant le désarroi du curé Jacques Montreuil, qui trouve qu'« Être prêtre, mais cela est effroyable ! » Ce désarroi, et l'angoisse qui le suit, se transmettent au vicaire inexpérimenté, Jean Marsan. « On se croit des droits sur Dieu », avait déclaré l'abbé Montreuil. La vie quotidienne rappelle les deux prêtres à de dures réalités, les confronte à des problèmes dont la victime naïve sera le jeune abbé Marsan qui, après s'être imprudemment compromis, meurt, vaincu par la maladie, seul en face de son Dieu. Il importe de souligner, en plus de l'aisance du style, la qualité des images nombreuses et belles, de la description des tableaux de la nature, description qui s'intériorise peu à peu et peint les états d'âme des personnages, dévorés par l'incertitude et les passions. Les personnages se meuvent, dans les trois romans, dans un espace spatio-temporel défini, dont la moindre caractéristique n'est pas la présence fréquente de l'aube, symbole de toute résurrection, après la « descente aux enfers ».

Gilbert CHOQUETTE (né en 1929) a inscrit son œuvre dans le domaine intérieur. Dans *l'Interrogation* (1962), Charles Dumais, médecin récemment rentré de Bolivie, après un séjour de dix ans auprès des Indiens, retrouve Adrienne mariée au docteur Bernard. Confronté à son ancien amour, il se verra offrir la sœur d'Edmond Bernard comme épouse. Charles accepte puis refuse cette alliance et, après la mort subite d'Edmond, s'interroge sur son droit à un mariage possible avec Adrienne. Celle-ci tranche la question. Il retourne alors en Bolivie, seul. Son deuxième roman, *l'Apprentissage* (1966), dépasse un peu ce qu'on a appelé la « mollesse » de ton du premier, pas tellement par son style, resté un peu contraint, que par le triple apprentissage de la liberté qu'il propose à la réflexion : celui de l'amour, de son pays, de la

vie. Les pages les plus vigoureuses sont sans doute celles qui concernent l'appartenance au Québec.

La lecture de la préface de *la Défaillance* (1969) signée par Henri Guillemin, dégage le sens de ce roman : « un problème aujourd'hui capital, celui du christianisme en proie à une confrontation peut-être décisive ». Ce roman permet de suivre la désintégration graduelle du « héros », Félicien Franchère, directeur, rédacteur et factotum du *Chrétien moderne*, obscure revue catholique, et de révéler l'imposture fondamentale de cet homme, en étalant ses turpitudes et la fausseté de son engagement. Après un assez long silence, Choquette a publié *la Mort au verger* (1975) dont, décidément, l'écriture et les thèmes restent dans la même foulée que les précédents. Laurent Vallois, aux velléités suicidaires, se réfugie dans un vieux manoir, près du Richelieu, où il a vite fait de confondre son destin et celui de Muriel Garon, jeune femme sous la coupe d'un sinistre vieillard. Cette double quête d'une double liberté devra passer par l'assassinat de ce dernier. Les allusions aux troubles de 1837-1838 sont directs mais discrets et rappellent les timides tentatives de l'auteur de faire plus carrément référence aux problèmes politiques et sociaux du Québec, ce vers quoi devraient se diriger ses prochains romans.

La production romanesque de Réal BENOÎT (1916-1972) est plutôt mince : un seul roman véritable, et encore, c'est à peu près une autobiographie. « Je n'invente pas d'histoire, je raconte ce que j'ai vu, senti, vécu. » *Quelqu'un pour m'écouter* (1964) raconte lui aussi une tentative de libération. Rémy décrit d'abord — pour prendre une certaine distance — à la troisième personne les « états d'âme » de l'enfant qu'il a été, traumatisé par son milieu familial et par une expérience sexuelle malheureuse. Il voudrait bien un auditeur attentif, « quelqu'un pour l'écouter ». Il fait ses valises et fuit sa maison. Un profond et inhabituel cauchemar permet au héros de scruter en profondeur le cercle familial dont les personnages défilent dans son subconscient. Passant au « je », l'auteur-Rémy décrit la scène où, s'exorcisant enfin complètement, il brise le portrait de famille, prélude à cette libération totale,

qu'il poursuivait avec ténacité, et à une vie plus heureuse. La superposition constante du rêve et du réel, la subtilité et la finesse de l'écriture, le contraste des images, le rythme variable, accordé aux événements, font de ce roman unique une œuvre attachante. Il annonce plusieurs écrivains des années 70 qui, comme lui, s'interrogeront sur l'écriture et sa signification : « J'aurais voulu faire une symphonie ou plutôt une interminable rhapsodie avec variations; ce que j'ai fait est plutôt un poème symphonique. »

Pierre de GRANDPRÉ (né en 1920) a surtout exercé sa plume dans la critique littéraire, et avec un succès certain. *Marie-Louis Deschamps* (1948), un roman d'amour écrit en 1943, et en même temps une analyse de l'âme féminine, est une œuvre attachante et sincère, mais qui se ressent de l'inexpérience de son auteur. Vingt-trois ans plus tard, *la Patience des justes* (1966), sorte de grande fresque sociale des années précédant la révolution tranquille, présente, dans une forme restée tout à fait classique, les vains efforts de l'avocat Étienne Merrin, qui, parti depuis cinq ans, revient dans un Québec encore figé, mais où l'on sent sourdre une évolution à peine ébauchée. Va-t-il être repris par les « contraintes de la tribu » — à la fois familiale et sociale — dont il avait cru s'échapper durant son séjour en Europe? Les nombreuses et pénibles confrontations qu'il devra subir au sein de son milieu le laisseront en apparence vaincu devant la puissance des forces contre lesquelles il a engagé le combat, mais il entend bien se vouer désormais au droit criminel pour prendre la défense des opprimés.

Commencée avec *la Bagarre* (1958), roman réaliste et brutal, qui trahit le goût de l'auteur pour l'analyse psychologique en même temps que pour la description de certains milieux troubles, l'œuvre de Gérard BESSETTE (né en 1920) se poursuit dans la même veine avec *le Libraire* (1960). L'auteur y dénonce, par le journal d'un ex-surveillant de collège — un pion —, l'hypocrisie d'une petite ville de province, qui se manifeste avec acharnement lorsque l'apprenti-libraire, Hervé Jodoin, a le malheur (!) de vendre un livre de Voltaire à un

étudiant. *Les Pédagogues* (1961) poussent encore plus loin l'analyse en présentant un groupe de professeurs aux prises avec un directeur à l'esprit étroit et réactionnaire. Sous l'impulsion de Sarto Pellerin, les personnages sont amenés à prendre conscience d'une servitude intellectuelle qui s'étend sur plusieurs plans, mais ils n'oseront s'engager trop loin, car ils ont peur. Le romancier profite de la présentation de son milieu pour exercer sa « manie psychologique » — comme on disait de Paul Bourget — en pénétrant au plus intime des êtres. Il s'interpose fréquemment pour livrer sa pensée sur les thèmes nombreux qu'il développe. Pellerin ne réussira cependant pas à secouer suffisamment ses collègues. Il sortira de sa révolte brisé professionnellement et psychologiquement.

La parution de *l'Incubation* (1965) souligne le chemin parcouru par l'auteur dans la recherche de la technique romanesque. Rompant délibérément avec la structure conventionnelle de ses trois premiers romans, Bessette montre brillamment comment le discours épouse le cheminement intérieur de son personnage-narrateur. Gordon livre au narrateur, dans un « débit pâteux », « d'une façon labyrinthique fragmentaire » ses confidences amoureuses. Le dynamisme de la phrase — sans ponctuation —, le rythme du monologue entraînent lecteur et narrateur dans un mouvement tel qu'ils sont précipités vertigineusement vers la fin, le suicide de Néa, auquel ils assistent impuissants. Le narrateur, « échoué en qualité de bibliothécaire » de l'Université de Narcotown, parmi des « rayons labyrinthiques catacombaux », a vainement tenté d'émerger de cet univers souterrain en même temps que Néa Antinéa. *Le Cycle* (1971) poursuit plus loin encore la même recherche formelle, en présentant sept personnages monologuant devant le cercueil du « cher disparu », et livrant les obsessions de leurs complexes. Enfin, *la Commensale* (1975), depuis longtemps annoncée, confirme le penchant naturel de Bessette pour la psychanalyse, mais s'inscrit mieux entre *les Pédagogues* et *l'Incubation*, celle-ci constituant le sommet de l'œuvre « bessettienne », sommet qu'il aura sans doute peine à surpasser lui-même.

Le lancement de la revue *Parti pris* en octobre 1963 et la fondation de la maison d'édition du même nom en février 1964 sont un moment capital dans l'évolution de la société québécoise et de son roman. « Entreprise de démystification », *Parti pris* lutte « pour un État libre, laïque et socialiste » (*Parti pris*, vol. 1, n° 1, octobre 1963, p. 4). « La parole, pour nous, a une fonction démystificatrice; elle nous servira à créer une vérité qu'atteigne et transforme à la fois la réalité de notre société » (*idem*, p. 2). Aussi, « par rapport à la révolution qu'il s'agit de réaliser, *Parti pris* aura[-t-il] un rôle critique et réflexif » (*idem*, p. 4). La sourde révolte qui grondait durant la révolution tranquille ne s'est pas apaisée. *Parti pris* veut en être le creuset où se concentrent toutes les énergies. En rupture radicale avec le passé, il refuse la stagnation, l'ambivalence, l'ambiguïté. Il lutte pour l'indépendance politique et économique du Québec. La libération doit être globale, attaquer sur tous les fronts, la prise de conscience collective devant déboucher sur la révolution nationale et économique du Québec (*idem*).

Une fois défini, ce programme sera sans relâche discuté, remis en cause, redéfini, structuré, restructuré. Des collaborateurs prestigieux, solides, convaincus, aideront les « engagés » à effectuer le meilleur cheminement possible dans cette considérable entreprise de revendication et de désaliénation. Les premiers romanciers qui ont pris part à cette entreprise (Girouard, Jasmin, Godin, Renaud, Major) ont suscité la prise de conscience des problèmes en usant d'une langue volontiers abâtardie, croyant, par cette caricature du parler populaire, provoquer un éveil brutal, un sentiment d'urgence devant les solutions à adopter, et opérer une vigoureuse purge, une puissante catharsis, un nettoyage drastique (c'est le cas de le dire!). Ce « laxisme » conscient identifiera — hélas! trop longtemps — les romanciers de *Parti pris*, et les nouveaux collaborateurs subiront une même condamnation globale, à ce niveau.

Celui qui, le premier, brisa les ponts, fut Laurent GIROUARD (né en 1939), avec *la Ville inhumaine* (1964)

« roman documentaire », éclaté en mille fragments, mettant en scène la quête assoiffée de liberté et d'humanité d'Émile Drolet à la recherche de son « essence » : « Je vivais en un état primitif, en marche vers la conscience. » Il continue l'interrogation angoissée et torturante d'un peuple incertain : « Croyez-vous qu'il se peut qu'un homme soit tué par son peuple? D'une mort lente, silencieuse et sûre? Par strangulation? Au niveau du cœur? Près du foyer de sa pensée? »

Jacques RENAUD (né en 1943) poursuit la même analyse de désaliénation et de révolte dans *le Cassé* (1964), qui raconte quelques épisodes de la vie d'un chômeur, Ti-Jean, réduit à ses dernières ressources, et qui s'insurge contre sa condition et celle de ses semblables. « Son élément, c'est la bagarre, une ville hostile, la violence. » « Insécure », il tente de se défouler d'abord sexuellement avec Philomène, mais celle-ci le trahit avec Bouboule — un ami! — puis avec une fille. Il plante un tournevis dans le cou de Bouboule, mais il continue d'errer par la ville, sans avoir résolu son problème, sans avoir modifié quoi que ce soit à la situation dans laquelle il se débattait. Il est toujours « cassé ».

Quant au *Cabochon* (1964) d'André MAJOR (né en 1942), il demeure dans la ligne traditionnelle, mais développe le thème de l'aliénation telle que vécue par un adolescent en rupture de ban avec sa famille conformiste, la société aliénante, les idées reçues. Comme le soutient l'auteur dans l'« Avertissement », « ce roman est inoffensif, pas méchant une miette, et n'est que l'histoire d'un étudiant qui tente de sortir de la médiocrité ambiante ». La vie d'Antoine n'est qu'une longue suite de départs : il quitte le collège classique pour le collège des frères, renonce à son travail à temps partiel à la pharmacie, abandonne ses études, s'embauche dans une boulangerie comme homme à tout faire, quitte la maison, perd son emploi. Il se cherche du travail dans le Nord. « La vie, d'après ce que je vois, c'est l'art de devenir chien ou de se laisser mordre par les chiens. Je cherche le moyen d'échapper à ça, de sortir du cirque. » Mais c'est l'échec lamentable. Vaincu par la fatigue, le froid, la faim, il se laisse ramener à la maison. On

assiste à la répétition obligée de la parabole de l'enfant prodigue. Antoine rentre dans le rang et accepte une minable position de journalier que son père lui a trouvée. Le roman finit un peu « en queue de poisson ». La révolte a, pour ainsi dire, avorté. Il est bien clair que, faisant suite au roman de Girouard, celui-ci est beaucoup plus modéré, moins violent, moins brutal, même s'il procède à la même dénonciation.

Ayant rompu avec *Parti pris*, André Major publie en 1968 *le Vent du diable*, dont l'écriture diffère quand même assez peu du *Cabochon*, surtout dans les dialogues, mais qui s'en distingue par l'intrigue amoureuse. À travers la nature à la fois sauvage et tendre, attirante et sournoise, Albert-le-Calme est tiraillé entre l'amour de sa femme Marie-Ange, qui en attend un enfant, et la Verte, qui a abandonné Tom (Patte-Croche), le demi-fou. Tom se met à la poursuite de la Verte, avec une obstination farouche, mais déjà Albert, le corps incendié par un amour délirant, remporte la course sur Tom, qui se jette sous les roues d'un camion. Ce poème d'amour et de haine est en quelque sorte gâté par un insolite « Carnet bleu » où l'auteur, qui s'identifie à Albert, vient s'expliquer, en rappelant en vrac un tas de souvenirs d'enfance et d'adolescence, qui, à la vérité, rompent le charme.

Par la suite, pendant six ans, l'auteur élabore, nourrit et amplifie une trilogie remarquable, *l'Épouvantail* (1974), *l'Épidémie* (1975) et *les Rescapés* (1976), dans laquelle il adopte une technique romanesque somme toute traditionnelle. Cette chronique de « déserteurs », présentée en triptyque, en même temps qu'elle situe l'action dans un même village d'« habitants », Saint-Emmanuel de l'Épouvante, ramène la même jungle de poursuivants et de poursuivis, dans un climat de violence inouïe, de rapports brutaux entre les êtres, parmi lesquels Momo et l'inspecteur Therrien se disputent la vedette. Cette puissante fresque en trois volets s'appuie sur une écriture drue, grouillante d'une vie animale, au souffle profond. Le talent de Major s'est affermi. N'a-t-il pas atteint, cependant, les limites de la violence verbale? La description brutale d'une société aliénante, la dénonciation d'un microcosme, où

les êtres s'espionnent, s'entredéchirent, se trahissent, se haïssent, n'ont-elles pas atteint leur apogée?

Depuis 1960, Yves THÉRIAULT (né en 1915) a publié vingt romans, sans compter autant de livres pour la jeunesse, une dizaine de livres de contes et quelques récits et pièces de théâtre. De 1944 à 1960, il comptait déjà six romans et un recueil de contes à son actif. Il n'est donc pas question ici de résumer chacun des romans et d'en faire ressortir les caractéristiques principales, mais plutôt de tenter de les grouper au moins selon leur aire géographique ou ethnographique, d'en dégager les thèmes fondamentaux et les qualités de style.

Un premier groupe s'impose, c'est une trilogie esquimaude : *Agaguk* (1958), *Tayaout fils d'Agaguk* (1969) et *Agoak : l'héritage d'Agaguk* (1975). Un deuxième groupe, que l'on pourrait désigner sous le nom de tétralogie amérindienne, comprend : *Ashini* (1960), *le Ru d'Ikoué* (1963), *Mahigan* (1968) et *N' Tsuk* (1968). Enfin, une dernière catégorie est consacrée aux « Blancs » : par exemple, *Cul-de-sac* (1961), *les Commettants de Caridad* (1961), *les Temps du carcajou* (1965) et *Moi, Pierre Huncau* (1976).

Les thèmes, cependant, ne correspondent pas nécessairement à ce classement. Les principaux critiques de Thériault ont voulu voir dans ses romans des personnages partagés, déchirés entre la nature primitive et la civilisation du Blanc (*Agaguk*, *Agoak*). On y a décelé en outre un difficile équilibre entre la violence (*les Temps du carcajou*, *Kesten*, *l'Appelante*) — virile, masculine — et la tendresse (*le Ru d'Ikoué*) — féminine —, entre l'*animus* et l'*anima*. Plusieurs symboles représentent ce conflit, par exemple le soleil, qui figure les forces mâles, de même que les bêtes; la nature, avec l'eau (rivières, lacs), les forêts, les plantes, représente les valeurs féminines. D'autres enfin y voient un conflit entre parents et enfants (*Agaguk*, *Tayaout*, *Cul-de-sac*), s'exerçant spécifiquement contre le père, la punition du fils résultant en la mutilation ou la mort de l'un ou de l'autre (*Agaguk*, *Tayaout*, *Agoak*, *Mahigan*).

Certains héros de Thériault, écartelés entre des forces contraires, tentent de s'affirmer en ayant recours à la force destructrice, à la violence gratuite et quelquefois sadique (*les Temps du carcajou*). La sexualité est une forme de cette violence et se traduit fréquemment, d'une façon paradoxale, par le refus de la femme, qui n'est acceptée finalement que pour répondre à ce désir instinctif et fondamental. D'autres aspirent à une vision élargie du monde, en quittant leurs réserves, tellement limitées et limitatives, en refusant les lois et coutumes indiennes, en fuyant la civilisation des Blancs (*Tayaout, N' Tsuk, Ashini*). Où retrouver la pureté primitive, le rythme immensément large de la vie sinon dans la nature vierge, généreuse et fécondante? (*Le Ru d'Ikoué, Mahigan, Antoine et sa montagne*). Toutefois, ce retour aux sources, aux origines premières de l'homme, les ramène parfois à l'animalité, à l'instinct primitif.

Quant au style, la question semble plus complexe. Thériault, en effet, est capable de jouer sur plusieurs registres. Si on lui a reproché quelques œuvres écrites à la hâte, de même que des maladresses dans ses premiers romans, cela s'explique par le fait qu'il fallait vivre et aussi que Thériault a acquis sa maîtrise du style par son propre apprentissage de l'écriture et par de nombreuses lectures. Autant certains romans nous paraissent-ils écrits avec un style abrupt, haché, autant dans ces mêmes romans pouvons-nous trouver des passages éminemment tendres et lyriques, d'une délicate sensibilité. Partir à la découverte de l'œuvre de Thériault, c'est accomplir un voyage toujours intéressant dans le monde de l'imaginaire.

Un des écrivains importants de sa génération, Claire MARTIN (née en 1914) a apporté à sa démarche romanesque une sincérité et une conviction peu communes. Profondément engagée dans la revendication sociale, que laissait déjà présager son recueil de nouvelles *Avec ou sans amour*, et que cristallisent ses deux livres de mémoires d'enfance et d'adolescence, elle aborde le roman comme l'expression d'une confiance : « Pour moi, un roman c'est une histoire dont

les personnages ne sont plus capables de garder le secret. » Et les secrets que veulent nous faire partager ses personnages sont des secrets d'amour. D'ailleurs, y a-t-il un autre sujet de roman ? demande l'auteur. Aussi a-t-on l'impression qu'elle a écrit trois fois le même roman, montrant l'amour et ses maladies, l'incommunicabilité parfois égoïste des êtres. Dans l'un et l'autre de ses trois romans, maîtrise de la structure romanesque, finesse d'analyse, éclat du style, merveilleuse harmonie de la langue française !

*Doux-amer* (1960) raconte, sur deux plans qui se superposent, puis s'entremêlent, la longue liaison routinière et sans histoire qui s'est établie entre une jeune romancière et son éditeur. Douze ans de bonheur et d'habitude s'effritent lorsque Gabrielle Lubin subit le coup de foudre pour un « jeune beau », Michel Bullard, et l'épouse. L'égoïsme repoussant de celui-ci et ses incartades amoureuses réduiront le mariage en cendres. À point nommé, d'ailleurs, Bullard est tué dans un accident de la circulation. L'éditeur tente un rapprochement auprès de Gabrielle. Tous les espoirs sont permis. La double perspective narrative résulte du récit de l'éditeur, qui revit ses douze ans de bonheur tranquille, éprouve (au présent) des sentiments résultant d'événements passés, puis lit le manuscrit de Gabrielle, où celle-ci étale sans pudeur et sans pitié le même récit. Les deux dernières pages du roman annoncent cependant un avenir plein d'espoir.

*Quand j'aurai payé ton visage* (1962) juxtapose avec la même habileté, la même qualité d'écriture, la même sensibilité, le double récit du couple Catherine-Robert. Depuis leur rencontre éblouissante, le jour des fiançailles de Catherine avec le frère de Robert, les événements entourant le mariage Catherine-Bruno confirment l'existence de l'amour entre Robert et Catherine. Celle-ci a tôt fait de quitter son mari. Une nouvelle vie commune s'amorce, remplie d'embûches, d'insécurité matérielle et morale, jusqu'à la crise finale où, enfin, Robert assumera pleinement cet amour, tandis que Bruno se sera lié d'amitié avec son frère. Ce double récit, vu à travers deux perspectives, est assorti, en filigrane, des commentaires

d'abord ébahis, étonnés de la mère de Robert et Bruno, ensuite plus fermes et raisonnés, qui nous révèlent le drame intérieur d'un mariage manqué.

Son dernier roman, *les Morts* (1970), constitue une réussite formelle et une analyse hors pair. Une femme entreprend avec une confidente qui n'est autre qu'elle-même un dialogue intérieur qui la fait osciller constamment entre l'amour du « premier du nom » et celui de « l'autre du même nom ». Une lettre qu'elle avait adressée au premier lui revient avec la mention « Décédé ». Elle se livre alors à une subtile analyse de ses sentiments sur l'un et l'autre, de même que sur une foule de sujets qui assaillent son esprit en cette occurrence. Elle se garde bien, à la fin, d'ouvrir l'enveloppe qui lui revient et de relire ce qu'elle avait écrit. Ce double jeu avec une interlocutrice à la fois réelle et imaginaire, qui n'est en somme que la narratrice, est mené avec une adresse où la qualité du style et la magie du mot le disputent à l'étude des points de vue exprimés sur la guerre, l'amour, l'écriture. Il est dommage que l'écrivain se soit retiré — temporairement — du domaine de la création littéraire.

L'œuvre de Louise MAHEUX-FORCIER (née en 1929) développe un univers raffiné où s'entrecroisent des amours passionnées, parfois interdites, où rivalisent, en chassé-croisé, amants et femmes, maris et amantes. Selon l'auteur, « *Une forêt pour Zoé* 1969 est le troisième volet d'un triptyque. Celui du milieu. Sur lequel je voudrais replier *Amadou* 1963 et *l'Île joyeuse* 1964. Du blond, du noir et du rouge, d'Anne à Zoé en passant par Stéphane, je n'ai voulu qu'un seul thème et qu'une seule dorure. Qu'une seule encre pour écrire mon chemin en diverses ramures et m'y perdre avec toi. Cela s'appelle : une obsession. Cela s'appelle aussi : l'enfance ». Ce thème de « l'éclaboussante enfance » forme le motif principal de ce monde d'adultes qui sont restés accrochés par leurs souvenirs, par leurs rêves, par leurs regrets aussi, à l'âge tendre, mais non plus naïf. Le cycle accompli dans ses trois premiers romans s'est ouvert avec *Paroles et musiques* (1973) dans lequel l'écrivain débouche sur le monde adulte des adultes et semble faire le point.

Une sensibilité aiguë et délicate, un don d'observation infiniment juste; une somptuosité du style, un foisonnement d'images et une richesse de vocabulaire remarquables. La magie verbale et la musique intérieure promènent le lecteur dans un univers fascinant où l'on sent la vie battre sous la peau, où l'on entend les sons envahir les oreilles, où l'on goûte aux plus délicieuses saveurs. L'œuvre romanesque de Louise Maheux-Forcier, composée d'une profusion de touches et de demi-teintes, des nuances les mieux assorties, dotée d'une écriture ciselée, se double depuis quelques années d'une œuvre dramatique écrite pour la télévision, dont la qualité ne se dément pas.

L'œuvre de Marie-Claire BLAIS (née en 1939), touffue, dense et riche, va de la poésie au théâtre et au roman. En vingt-six ans, elle a écrit treize romans. Venue très tôt à l'écriture, elle a atteint rapidement la célébrité avec *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, qui mérita le prix Médicis en 1966. Ses trois premiers romans, *la Belle Bête* (1959), *Tête blanche* (1960) et *le Jour est noir* (1962) mettaient en scène des adolescents promis à la révolte, perdus encore dans leurs rêves imprécis, dont la violence latente s'exprimait beaucoup plus (et beaucoup trop, selon certains moralistes) par la rencontre inassouvie des corps, heureusement (?) tempérée par une poésie sous-jacente. *Les Voyageurs sacrés* (parus en 1969), œuvre de grande qualité, s'inscrivent dans la première « manière » de Marie-Claire Blais. Deux artistes, tout en se disputant une femme, se disputent l'immortalité de l'œuvre d'art.

Avec *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965), qui n'échappe pas à la poésie et à une certaine distanciation due à l'humour et à l'ingénuité innocente, Marie-Claire Blais se révèle capable de raconter les faits les plus sordides et les plus crus sans un frémissement. Roman controversé, s'il en fut, il raconte la « venue au monde » d'Emmanuel qui, les yeux à peine dessillés, observe et décrit la vie quotidienne de son univers, de sa jungle familiale, dominée par la toute-puissante Grand-Mère Antoinette, d'une part, et polarisée

par le cynique et génial Jean Le Maigre, d'autre part. La présentation brutale et réaliste de la misère, l'étalage à la fois impudent et objectif de la perversion assurent à ce roman une vitalité telle que la révolte des personnages n'apparaît pas comme larvée, mais semble s'accomplir presque joyeusement, dans un alerte défi à la société étouffante.

*L'Insoumise* (1966) et *David Sterne* (1967) continuent dans la même veine. Dans le premier, Madeleine, tombée par hasard sur le journal de son fils Paul, qui s'y était créé un univers selon ses aspirations, met en doute son propre bonheur. Elle s'interroge sérieusement, tandis que Paul, appuyé par son ami Frédéric, s'insurge contre un père médiocre, qui voudrait le faire à son image. La mort de Paul ne résoud rien et le couple Rodolphe-Madeleine devra poursuivre sa recherche du bonheur. Avec *David Sterne*, on atteint au paroxysme de la révolte. David et son ami Rameau vont essayer d'« embrasser tous les vices et de s'éteindre... » Ils y réussiront.

Dans ces premiers romans, on trouvait des traits de génie d'une adolescence précoce. C'était le Marie-Claire Blais « première manière ». Depuis *Une saison...*, on se trouve plongé en plein dans le réel. Le rêve a fait place à la réalité. L'écrivain bâtit une espèce de comédie humaine à la Balzac — dont elle se réclame d'ailleurs — en se livrant à une espèce d'investigation psychologique.

Quant au triptyque *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Vivre! vivre!* (1969) et *les Apparences* (1970), il manifeste une linéarité exemplaire en suivant les pas d'une enfant jusqu'à son adolescence, d'une enfant « méchante », « mauvaise » (lui dit son père), d'une précocité gênante, aux prises avec des parents et des maîtres peu compréhensifs et sévères, qui étouffent sans cesse les élans spontanés de la vie.

Avec *le Loup* (1972) et *Une liaison parisienne* (1975) — entrecoupés d'*Un Joualonnais, sa Joualonie* (1973), roman joual raté, parce que l'auteur tentait maladroitement de s'impliquer dans la société québécoise — Marie-Claire Blais, qui vieillit en même temps que ses personnages, est arrivée

aux analyses de l'âge adulte. Les deux étudient l'amour, l'un, l'« amour masculin », l'autre, l'amour tout court. Le jeune « loup » Sébastien tente de s'approprier à l'amour humain. Quant à Mathieu Lelièvre, son aventure galante démontre sa naïveté et son inexpérience. L'un et l'autre se corrigeront-ils ?

Roch CARRIER (né en 1937), qui a commencé sa carrière d'écrivain par la poésie en 1956 et l'a poursuivie par des contes en 1964, a abordé le genre romanesque avec *la Guerre, yes sir!* en 1968. Les deux romans qui suivront, *Floralie, où es-tu?* (1969) et *Il est par là, le soleil* (1970) formeront avec le premier une trilogie ordonnée autour de la famille Corriveau et du petit voisin Philibert, qui assiste à la veillée au corps du fils Corriveau tué à la guerre en allant pisser (!), qui se fait botter le derrière copieusement par son père, Arsène, le boucher et fossoyeur ; qui fuit la maison dans l'espoir de jours meilleurs et qui meurt bêtement dans un accident de la route. Au centre du triptyque, la première nuit d'amour de l'étrange couple Corriveau. Alternance tragico-mique de la vie et de la mort : la veillée au corps du fils Corriveau se transforme en une espèce de rabelaisienne fête au village, où pleurs et rires succèdent aux prières et aux blasphèmes. « Il vult mieulx pleurer moins, et boire davantage! » (Rabelais). C'est bien à quoi tout le village se consacre jusqu'à la mise en terre, pendant que le jeune Philibert, « tanné » d'être rossé, détail.

Si le talent de conteur de Carrier se confirme, celui du romancier prend également de l'ampleur et de la vigueur. *Le Deux-millième Étage* (1973) décrit l'inutile tentative de Dorval qui, en essayant par tous les moyens imaginables (et même inimaginables!) de s'opposer à la destruction de l'immeuble qu'il habite à Montréal, pousse à l'extrême la lutte d'un homme seul contre les « capitalistes » ligués ensemble et ceux qui le deviennent. Constat d'échec encore une fois, comme dans ses romans précédents. Mais encore, même verveur du vocabulaire, même truculence verbale, même rythme endiablé de l'action et de l'écriture. Les référents sont sensiblement les mêmes : il s'agit de résister ! La guerre, la mort,

l'amour, la vie, la violence tacite et expresse (plutôt expresse que tacite) engendrent incompréhension, mépris, révolte. L'espace romanesque s'est à peine modifié.

*Le Jardin des délices* (1975) ramène heureusement les personnages à la campagne, personnages constamment tiraillés entre l'or et l'amour. Ils succombent alternativement à l'un et à l'autre, dans un tourbillon étourdissant, dans une sorte de foire indescriptible (mais combien puissamment décrite!). Comme dans ses autres romans, Carrier donne la pleine mesure de son talent de romancier et de conteur, dans une œuvre dense et riche, par la qualité incomparable du style, la vigueur extraordinaire des personnages hauts en couleur, par un comique d'une rare gravité. Cette gravité se retrouve, particulièrement émouvante, dans son dernier roman, un roman-essai, *Il n'y a pas de pays sans grand-père* (1977). Maintenu solidement rivé à sa chaise berceuse, Vieux-Thomas se livre à une longue rétrospection sur sa vie de bûcheron et de terrien. Son cœur meurtri et son esprit encore lucide se révoltent devant les traditions qui se perdent et les habitudes de respect, d'amour et de foi qui disparaissent peu à peu. Le rythme, lent, jusque-là marqué par la chaise berceuse, se précipite, lorsque son petit-fils préféré est mis aux arrêts, lors d'une manifestation contre la reine d'Angleterre, venue saluer (ou narguer?) ses sujets du Québec. Devenue, dans sa rébellion, pirate d'autobus, il tue le conducteur récalcitrant, pour être enfin interné dans un asile d'aliénés. Par ce livre bouleversant, écrit avec amour, qui montre la patiente continuité de la pensée de Roch Carrier, celui-ci atteint toute sa plénitude et sa maturité.

Solidement engagé dans le milieu social par ses multiples occupations de poète, de cinéaste (son gagne-pain quotidien), d'écrivain radiophonique, de président de l'Union des écrivains, Jacques GODBOUT (né en 1933), manifeste une profonde et rare lucidité dans tous les domaines, et dans son œuvre de romancier, également. Celle-ci s'ordonne, comme il le suggère lui-même, en une première trilogie, *l'Aquarium* (1962), *le Couteau sur la table* (1965) et *Salut Galarneau!*

(1967). Dans le premier, le narrateur — partant d'une expérience vécue par l'auteur — assiste, dans un pays noyé d'ombres et d'eau, à une tentative révolutionnaire. Déjà, la structure binaire y apparaît, dans un mouvement de lent balancier, où se superposent ou s'entrecroisent l'action en devenir et les brèves fulgurances du souvenir. Les personnages larvaires croupissent dans *la Casa occidentale* et, en attendant de se libérer de leur « aquarium », trompent leur ennui mortel en se livrant aux loisirs de l'amour, du tabac, de la conversation. Seul le narrateur parviendra à se délivrer, car, à point nommé, survient Andrée, la femme d'un collègue mort enlisé dans les sables, dont l'amour soudain et imprévu le tire de son cloaque.

*Le Couteau sur la table* marque le cheminement de l'auteur, en ce qu'il plonge ses personnages — et son lecteur — dans le contexte québécois. L'intrigue, assez mince, pourrait se résumer ainsi : recherché par la police, un jeune Québécois retrouve une jeune Canadienne anglaise, Patricia, dont il s'était épris dix ans auparavant. L'hiver long et calfeutré les réunit dans des lieux variés, mais où l'impression du « clos » et du figé l'emporte, malgré les rappels des années et des lieux antérieurs. Cette liaison s'achèvera brutalement, lorsque le narrateur-héros, à la suite de longues méditations sur le Québec englué dans les problèmes de langues, de terrorisme, d'amour, mettra fin avec un couteau à la vie de son amante, dans un geste plus symbolique que gratuit. La jolie comptine bretonne qui précède le roman trouve un pendant paradoxal dans la fin violente et triste du récit, qui s'achève aussi par la mort d'un veilleur de nuit tué par une bombe felquiste. Le mouvement de l'ensemble est encore dominé par une double structure superposée, les souvenirs étant exprimés dans des parenthèses ou des crochets et dans des phrases inachevées, tandis que l'action est marquée par un style rapide, une numérotation saccadée, l'emploi, obligatoirement hybride du français, de l'anglais, du joual et du parler populaire. Ce roman se veut « une approximation littéraire d'un phénomène de ré-appropriation du monde et d'une culture », déclare l'auteur.

Quant à *Salut Galarneau!*, c'est vraiment le sommet de la trilogie. Il raconte, dans un style alerte, direct et nerveux, au verbe souvent gavroche, les ambitions du Roi du hot-dog que tente irrésistiblement le complexe désir de vivre et d'écrire, de « vécrire ». Après avoir essayé de vivre pleinement, il élève autour de lui les hauts murs d'une maison, afin de s'isoler de la vie pour mieux écrire. Mais, il avait pris soin de conserver une échelle pour sortir de sa cage, car la séparation entre la vie et l'écriture n'est pas possible.

Le roman qui suit, *D'amour P.Q.* (1972), est, selon l'auteur, « l'histoire de la littérature québécoise des années 60 en un seul livre. C'est son manuel de littérature ». Une dactylo délurée, vivant en appartement avec une autre aussi délurée, transcrit à la machine un roman d'amour en train de s'écrire, celui de Thomas D'Amour, et participe, dans une sorte de création conjointe, à sa facture et à sa transformation graduelle. Superbe désacralisation, démystification et démythification de l'acte d'écrire et de l'acte d'amour! « Des ciseaux, du scotch tape, de la colle, deux dictionnaires, une carte postale, un coupe-papier [...] c'est pas de la littérature, c'est de l'artisanat. » L'auteur accompagne ses délires créateurs des fables (mythes) de Jacques le Matamore, du Fantôme, de Tarzan, bandes dessinées sorties tout droit de son enfance, et de prouesses au lit avec Mireille. L'aventure, en apparence loufoque, d'un entrain irrésistible, se termine par une entrevue radiophonique, qui a lieu après le lancement du livre, avec l'Auteur et sa « collaboratrice ». Celle-ci tient à mettre les points sur les i et à exprimer son opinion sur le langage, l'écriture, l'écrivain et la littérature : « [...] les mots ne t'appartiennent pas : le langage est une richesse naturelle nationale [...] » ; « t'es l'aiguille du gramophone [...] ». « Un écrivain, c'est pas plus important qu'une secrétaire, oké? » L'humour verbal, la crudité du vocabulaire et de certaines scènes ont étonné les moralistes. S'il y avait encore des tabous, des handicaps à l'acte d'écrire, Godbout les a fait sauter, et a, ainsi, fait œuvre d'historien de la littérature québécoise et d'amour.

*L'Isle au dragon* (1976) constitue, selon l'auteur, *l'Aquarium* d'une nouvelle trilogie. Si les Français attardés n'y ont vu « qu'un plaidoyer écologiste » pour la défense de l'Île verte, dont des Américains voulaient faire un cimetière de déchets atomiques, Godbout s'est attaché plus particulièrement, quant à lui, au Dragon, « un prétexte à la construction d'un univers fantastique ».

La production romanesque d'Hubert AQUIN (1929-1977) tient en quatre romans, dans lesquels l'écrivain a donné pleine mesure. Lui qui contestait déjà, dans *Parti pris* (janvier 1964), sa profession d'écrivain, n'a pu s'empêcher de contester les conditions faites à l'écrivain et à l'homme, en s'enlevant la vie. Il confiait volontiers que *Neige noire* était son dernier roman. Il estimait sans doute avoir accompli son double rôle.

À quoi tient l'ineoercible fascination qu'exercent sur le lecteur les romans d'Aquin? À plusieurs facteurs conjugués : imaginant le lecteur penché au-dessus de son épaule (quel « challenge » pour un auteur de romans « policiers »!) au moment où il écrit, il établit le contact direct entre l'écrivain et le lecteur, entre écriture et lecture, deux fonctions qui s'exercent simultanément, ou qui devraient s'exercer simultanément, le lecteur ne procédant qu'à une réécriture, à une réappropriation du texte, à « une sorte de réversion de l'écriture », selon les mots mêmes de l'auteur. D'autre part, tout en manifestant un respect entier pour ses lecteurs, il cherche à les mystifier, « mais en leur donnant une récompense [...] : c'est que si eux comprennent bien ce jeu, en réalité, ils finissent par le dominer ». Il sollicite donc leur complicité, dans des aventures policières ou d'espionnage souvent échevelées ou, pour le moins, insensées et insolites. Que l'écheveau soit ou non démêlé, cela n'a aucune importance. Ce qui compte, c'est l'engagement sans réticence des lecteurs dans son univers ludique. L'auteur invite son lecteur en lui disant : « Viens jouer le jeu avec moi! » Si l'acceptation est totale, sans réserve, la communication sera aussi totale. Ajoutons un facteur, trop souvent ignoré, — car une écriture aussi parfaite

peut fort bien s'en accommoder — celui de l'humour et de l'ironie. La complicité s'établit grâce au clin d'œil malicieux de l'auteur. Ce n'est pas à une complicité criminelle que le lecteur est convié, mais à un jeu où l'on s'amuse à mystifier les autres, à entremêler si bien les fils de l'intrigue qu'on se demande bien parfois si l'on a pas été victime de sa propre mystification. Le défi lancé au lecteur stimule et aiguise ses facultés intellectuelles. L'auteur, loin de s'en moquer, exprime par là même le respect inconditionnel qu'il éprouve envers le lecteur en même temps que pour l'écriture, car lui, l'écrivain, doit se montrer à la mesure du talent et de la perspicacité de son lecteur.

*Prochain Épisode* (1965), tout en faisant relation avec des événements récents, établit une distinction entre l'action de l'écrivain et celle du révolutionnaire, car il est fondé sur l'apparent et insurmontable dilemme de l'écrivain-narrateur, « symbole fracturé de la révolution du Québec, mais aussi son reflet désordonné et son incarnation suicidaire ». Il prêche l'action révolutionnaire, tandis que, réduit à l'impuissance physique dans une cellule de clinique psychiatrique, il raconte le récit des menées troubles de son héros, l'accompagne, le guide, tout en faisant le récit de son acte d'écriture, en quoi consiste sa véritable puissance. L'incroyable filature débouchera sur un épisode en devenir. La révolution en acte ne s'est pas faite, mais celle de l'écriture, oui ! La superposition constante et quelquefois l'interpénétration des deux niveaux d'action marque une réussite qui classait déjà Aquin comme « un écrivain de race ».

*Trou de mémoire* (1968), selon une pseudo-« note de l'éditeur », est un « roman policier axé sur la pharmacomanie ». « En poussant encore plus loin dans ce sens-là, continue-t-il, je transcenderai l'érudition par un festonnage métaphorique qui séduira mon lecteur. Le baroque. » Précédant cette note, en la complétant par avance, il disait : « Car je tiens le roman qui me brûle intérieurement et par lequel je prendrai possession de mon pays ambigu, maudit et de ma propre existence : ce roman est plus que moi-même. Il m'épuise ;

à moi de l'épuiser sous l'aspect formel. » Il rejoint par là les propos qu'il tenait dans *Prochain Épisode* : « Je rêve plutôt d'un art totalitaire, en genèse continuelle. » L'invitation à jouer le jeu se répète et l'auteur se lance à fond dans un incroyable délire imaginatif. Les pistes sont brouillées à un point tel que l'écrivain ne pourrait amener plus loin son lecteur. Que l'Anglaise Joan ait été tuée par un séparatiste québécois, cela apparaît évident; ce qui l'est moins, c'est la véracité des faits qui entourent le meurtre. Leur discontinuité rend la recherche plus captivante.

Avec *l'Antiphonaire* (1969), on a l'impression, malgré les constantes remontées dans le XVI<sup>e</sup> siècle, les fragmentations multiples qu'elles entraînent, d'un système plus cohérent, mieux ordonné, plus facile à suivre, la thèse que Christiane est en train d'écrire sur la science médicale de cette époque justifiant ces rappels et ces retours au siècle de la Renaissance, de même que l'étalage d'érudition et de culture dont elle fait preuve, sans pédanterie ni affectation. (L'auteur y trouve d'ailleurs sa propre justification.) D'autre part, on ne se trouve plus maintenant devant une histoire d'espionnage ou une aventure policière, mais bien devant une histoire d'amour, ou plutôt d'amours. L'intrigue, malgré tout secondaire, met l'accent sur une certaine fureur amoureuse, c'est entendu, mais principalement sur des attaches culturelles et sur un nouvel humanisme, puisant encore aux sources du XVI<sup>e</sup> siècle.

*Neige noire* (1974) invite, encore plus que les romans précédents, le spectateur non pas à assister à une projection cinématographique, mais à bâtir avec le narrateur le scénario d'un film, écrit à mesure que son auteur vit des événements véritablement arrivés. Nicolas, d'acteur, est devenu scénariste et l'histoire qu'il racontera sera celle de son voyage de noces dans les îles de Thulé, au nord de la Norvège, voyage et scénario qui s'achèveront par le meurtre sacrificiel de Sylvie, sa femme. Plus que l'intrigue, en somme relativement simple, les commentaires (entre parenthèses) doublés de directives scéniques confèrent à cette œuvre tout son sens et

engagent le lecteur à une durée atemporelle, rejoignant le sublime, le sacré, ainsi que le suggère la dernière scène qui réunit Eva Vos et Linda Noble. L'écriture a atteint son sommet.

Souvent déconcertante par son originalité, ses acrobaties verbales quelquefois intempestives, sa structure incohérente, l'œuvre romanesque de Réjean DUCHARME (né en 1942) marque une date importante dans nos lettres et, avec Aquin, Marie-Claire Blais, Godbout, André Major et Carrier, renouvelle le roman québécois. Depuis *l'Avalée des avalés* (1966) jusqu'à son dernier né, *les Enfantômes* (1976), la verve et le talent de l'auteur, sans se démentir, ont continué à s'exercer, mais pas nécessairement avec le même bonheur.

*L'Avalée des avalés* reproduit le monologue intérieur, tourmenté, gouailleur, agressif, d'une jeune fille, Bérénice Einberg, qui raconte environ six années de sa vie, de 9 à 15 ans. Trois espaces tout à fait différents situent et partagent l'action : une île du Saint-Laurent (en face de Montréal?), où se déroule son enfance avec sa famille; la ville de New York, où elle vit sous la garde de son oncle; et Israël, où elle s'affranchit. Le récit est truffé de descriptions fantaisistes, de réflexions tour à tour tristes, drôles, philosophiques, incroyablement lucides et précoces, entravé d'arrêts, de coupures, de retours, de noms étranges. La fillette se révolte contre son milieu familial invivable. Se sentant rejetée, tenue pour quantité négligeable, elle déteste son père et voue à sa mère un amour excessif. Elle tente de se raccrocher à quelque chose ou à quelqu'un. Son amie Constance l'aidera à supporter la vie et à l'assumer.

*Le Nez qui voque* (1967) est une narration formée par le journal de Mille Milles, âgé de 16 ans, vivant dans le Vieux-Montréal avec sa sœur Chateaugué, 14 ans. Comme le précédent, c'est un roman de l'adolescence et de la révolte. Comme Bérénice, Mille Milles cherche à comprendre et à vivre. Après *la Fille de Christophe Colomb* (1969), racontant la visite de trois continents par Colombe Colomb, qui enfin redécouvre l'Amérique, paraît *l'Hiver de force* (1973). Si la première

page d'un livre doit en annoncer le contenu, eh! bien, il n'y faut pas compter en l'occurrence! On apprend quand même, au fil des pages, qu'on a affaire à deux correcteurs d'épreuves en mal de vivre et de se laisser vivre, tout en feuilletant *la Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin, en buvant et en fumant plus que de raison, en écoutant de la musique, en traînant les savates. « On ne passe pas notre temps à faire du ménage. On a autre chose à faire. RIEN. Ça a l'air facile mais c'est ce qu'il y a de plus difficile. Essaie, bonhomme, si tu ne veux pas me croire. Essaie d'arrêter de te débattre pour sortir de ta médiocrité native, bonhomme. » Aussi se vautrent-ils devant la TV, avec ses attrait factices. C'est à la fois le contact qu'ils gardent avec le monde et un écran protecteur. Leur soleil, c'est Catherine, leur tendresse, leur espoir, qui malheureusement leur brûle la politesse et les laisse seuls devant un autre « hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors [...] ».

Le dernier roman de Ducharme, *les Enfantômes* (1976) sécrète l'ennui intolérable d'un jeune couple lié par la haine. Si la tentation du suicide effleure Vincent — comme Mille Milles, dans *le Nez qui voque* —, il l'écarte avec résignation pour se mettre à rédiger ses mémoires.

Somme toute, une œuvre qui brille par sa vision du monde, vu, dans les trois premiers romans, dans la perspective de l'enfance, et par ses jeux verbaux où la satire le dispute à l'équivoque. La virtuosité verbale de l'auteur séduit pour un temps, mais finit par agacer, à moins qu'on ait un sens de l'humour particulièrement solide et qu'on accepte que le romancier se camoufle derrière cette rhétorique pour dissimuler son angoisse existentielle.

Après seize ans de silence, André LANGEVIN (né en 1927) est revenu au roman avec *l'Élan d'Amérique* (1972) et *Une chaîne dans le parc* (1974). *L'Élan d'Amérique*, œuvre difficile et obscure, au moins dans les 65 premières pages en raison du mode trop fragmenté de présentation des faits et

des personnages, décrit la double rétrospection de la vie de Claire Peabody, fille d'une putain « canuck » et du puissant vice-président d'une compagnie de papier américaine, et de son amant Antoine, bûcheron et prospecteur, à l'emploi de ladite compagnie. Il confère à la rencontre d'un orignal (élan d'Amérique) un sens symbolique, préfigurant son destin et celui de sa maîtresse, l'élan de l'Amérique... À la troisième rencontre avec l'animal, Claire elle-même tire sur l'orignal, dont Antoine suit patiemment la piste sanglante et qu'il n'ose tuer en le découvrant en train de s'accoupler. Le père (et époux...) de Claire, Stephen, se charge d'abattre l'élan du haut de son petit avion Cessna. Antoine, furieux, ira déposer le trophée aux pieds de Claire, avec laquelle il fait ensuite l'amour. Nous voilà revenus au point de départ du récit. Claire intervient énergiquement contre un Stephen mécontent. Pour finir, elle se suicide en sautant de l'avion, tandis que son amant continue sa vie sauvage dans le grand Nord. Comme on l'a si bien souligné, l'Élan d'Amérique traduit la « dimension nationale de l'orphelinage ».

*Une chaîne dans le parc* raconte un autre orphelinage, celui d'un enfant terriblement précoce, qui rêve d'un monde accueillant, bienveillant, hors des murs de sa prison. Les sept jours passés au dehors, dans un quartier populaire de Montréal, lui découvrent un monde terrifiant d'égoïsme, de mesquinerie et de préjugés (son oncle et ses tantes), mais aussi un monde chargé de misères et pourtant d'affection, d'amitié et d'amour (le Rat, Jane, les Lafontaine). Refusé et repoussé par les uns, accepté et aimé par les autres, il récupère lamentablement les lambeaux de ses rêves et réintègre un autre pensionnat. Serait-ce là l'histoire des Québécois ?

Anne HÉBERT (née en 1916), exilée volontaire, a effectué un retour au roman après une césure de douze ans, en démontrant hors de tout doute qu'elle avait conservé ses profondes racines québécoises. *Kamouraska* (1970), « une histoire d'amour, de fureur et de neige », en plus de renouveler la géographie littéraire du Québec, renouvelle également

son histoire, en situant le récit dans une perspective nationale à laquelle nous ont habitués les romans de la dernière décennie. Toutefois, c'est la structure du récit et son style qui donnent à ce roman sa qualité incomparable. Élisabeth, assistant à l'agonie lente de son époux Jérôme Rolland, se remémore son premier mari, Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska, une brute et un ivrogne, qu'elle a fait tuer, avec la complicité d'une servante-sorcière, par son amant sorelois George Nelson. En une nuit, défilent dans son esprit ces événements tragiques, sa dévorante passion amoureuse, l'humiliant procès et la « soumission » à un mari rangé. Utilisant constamment la rétrospection et l'introspection, la narration confère à l'héroïne, à la fois « je » et « elle », une oscillation continue entre l'angoisse et l'amour, entre l'inconfort et la sécurité.

Le deuxième roman de ce second cycle, *les Enfants du sabbat* (1975), transporte le lecteur au seuil du sacré, du rituel et de l'innommable du pays des sorciers et des cérémonies initiatiques, dans la catholique « province » de Québec en 1944. Sœur Julie de la Trinité, à la veille de prononcer ses vœux, évoque les souvenirs de son enfance misérable, entourée d'un père et d'une mère à la sexualité primitive, son amour incestueux pour son frère Joseph, et le « sabbat » mené par ses parents. Sœur Julie devra choisir, tiraillée entre l'appel de Dieu et celui du Diable. Ce tiraillement, rendu par l'alternance et quelquefois l'audacieuse juxtaposition des deux récits, débouche sur la naissance d'un « fils du démon » enfanté par Sœur Julie, qui s'enfuit du couvent. La qualité et la souplesse du style, la fermeté et la beauté des images confirment le talent de l'écrivain.

Une histoire, même modeste, du roman québécois ne peut ignorer Jacques POULIN (né en 1938) en raison de l'importance de ses quatre romans. Dans *Un cheval pour un royaume* (1967), « un cobaye amateur de vie normale » va, en deux jours, se « construire un passé capable de rendre légitime la présence des barreaux » derrière lesquels il se trouve. Pierre, l'écrivain à la « carapace d'intellectuel » se

voit confier la mission de placer une bombe près d'un monument. On suit son cheminement amoureux et à demi somnambulique dans un Vieux-Québec qu'il chérit, Simon le caléchier et lui tantôt aux bras tantôt dans les bras de Nathalie. La bombe qu'on lui transmet explose. Blessé, sanguinolent, il se rend compte qu'il vient de faire l'apprentissage de la violence, lui qui était doué pour la tendresse. « Ma paix et ma liberté ne seront jamais que provisoires », conclut-il.

La réussite de *Jimmy* (1969) tient sans doute à ce que l'auteur a recréé le monde de l'enfance, avec ses jeux et ses rêves, ses illusions et son langage, et qu'il y a mis toute la tendresse du monde. L'enfant observe comme seul peut le faire un enfant, avec une acuité terrifiante, les adultes qui l'entourent, perce leurs secrets, bien gardés par leurs masques. Dans son chalet de Cap-Rouge, il assiste non seulement au pourrissement des pilotis, mais encore à celui de la société familiale. À lui de « sauver le bateau » parti à la dérive (dans ses rêves peuplés d'aventures), lors des grandes marées d'automne. Bravement, il dirige la manœuvre, mais bientôt son courage flanche et il lance un appel de détresse : « Besoin de tendresse, crotte de chat ! Besoin de tendresse ! Over. »

Au monologue intérieur d'un enfant a succédé « une histoire de cœur », histoire du narrateur auquel on a greffé un cœur de jeune fille. *Le Cœur de la baleine bleue* (1970) raconte le pénible réapprentissage de la vie qu'entreprend Noël : pourra-t-il de nouveau faire l'amour avec É(g)lise ? pourra-t-il poursuivre son « histoire de cœur entre lui et le Vieux-Québec » aux pentes abruptes ? pourra-t-il se remettre à écrire ? Le phénomène biologique du rejet se produira-t-il ? Élise s'éloigne de Noël, pour lui préférer un joueur de hockey. Aussi l'écrivain-greffé poursuit-il son aventure intérieure en se remettant à écrire. L'impossibilité de vivre le conduira-t-elle au suicide ? « [...] je ne pourrai jamais vivre dans ce paysage parce que la vie, c'est l'agressivité. Finalement c'est mon enfance qui me rejette. »

Dans *Faites de beaux rêves* (1974), Jacques Poulin poursuit sa recherche tenace de la tendresse, cette fois, dans le

décor et l'atmosphère d'un champ de course automobile. Les aventures des trois principaux personnages, Limoilou, Amadou et son frère Théo, venus participer chacun à sa façon au Grand-Prix du Canada, importent assez peu. L'action, comme dans les trois romans précédents — et même davantage — se déroule au niveau du cœur. Les personnages (au-delà des moyens techniques) tentent d'établir une communication, bien fragile, entre eux. Leur mal d'aimer se traduit en douceur. À remarquer le dépouillement graduel qui s'est opéré de roman en roman dans la technique de l'auteur : les faits sont relégués au second plan, pour que soit livré l'essentiel, le message intérieur.

Jacques FERRON (né en 1921), écrivain prolifique, s'est exercé avec un égal bonheur, dans le théâtre, l'essai et le roman. Depuis 1962, il a publié plus de dix romans, avec une régularité exemplaire. *Cotnoir* (1962) raconte les funérailles d'un médecin ivrogne auxquelles assistent un certain nombre de parasites et qui fournissent au narrateur l'occasion — par des pirouettes techniques assez habiles et quelquefois déroutantes — de décrire certains « phénomènes » parmi ses anciens patients. *La Nuit* (1965), qui s'inscrit dans la ligne du conte, est prétexte à méditer sur une certaine vision du monde, en en révélant certains aspects mythiques et politiques : « La vie est une foi. La réalité se dissimule derrière la réalité. » « [Les Québécois] forment un peuple bizarre, né sous une domination étrangère, un peuple patient et insoumis qui attend son heure et n'obéira jamais de plein gré qu'à lui-même. » La nuit est-elle « un grand marché de dupes » ? Oeuvre dense et cohérente, malgré une intrigue « loufoque » et apparemment enchevêtrée, au style rempli de saillies (« je crépite d'esprit »), elle donne le plaisir de lire Ferron, artiste de l'écriture.

Avec *Papa boss* (1966), nous assistons à l'étrange aventure intérieure d'une jeune femme revivant son court passé. L'interpellation du narrateur implique autant l'héroïne que le lecteur, dans un récit limité par le temps. Papa boss interviendra pour modifier le cours de sa destinée. *La Charrette*

(1968) ramène inopinément — n'était-il pas mort? — le fils de la nuit, Frank, et nous reporte au centre d'une sorte de Montréal infernal. L'esprit créateur de Ferron s'y donne libre cours, au grand ébahissement du lecteur, tant dans la structuration du texte que dans son imagination verbale délirante. *Le Ciel de Québec* (1969), touffu, foisonnant de péripéties et d'anecdotes, semble fermer un cycle, celui des mythologies urbaines. Il décrit en somme l'aventure de la collectivité québécoise, en mettant en opposition irréductible les nantis et les non-nantis et en remontant le cours de l'histoire du Québec et du Canada pour y pointer les personnages marquants de notre destinée nationale.

Quant à *l'Amélanchier* (1970) — que j'estime la plus belle réussite de Ferron, avec *la Nuit* — il est un long conte de l'enfance. « Mon enfance je décrirai », déclare Tinamer de Portanqueu, « pour le plaisir de me la rappeler [...] » et « aussi pour mon orientation », elle qui découvre le monde « civilisé » de la forêt à laquelle l'humble amélanchier prête sa dynamique, et le monde « sauvage » de la société. « Mes yeux se sont ouverts et je vois [...] Je me comprends, je me possède, c'est pour cela que je me cache à moi-même devant le monde qui par moi recommence. » Ce « récit » constitue en quelque sorte le pont entre la première et la deuxième partie de l'œuvre romanesque de Ferron. Nous passons à la mythologie de « province » (entendue au sens « français ») avec *le Salut de l'Irlande* (1970), qui s'inscrit également dans la ligne du conte, en particulier de la légende folklorique de la chasse-galerie. Un renard hante une famille d'Irlandais de Saint-Lambert, les Haffigan, dont le cadet, Connie, déjà entrevu vaguement dans *la Nuit*, deviendra « Effelquois », pour sauver le Québec et l'Irlande en même temps. À la fin d'une incroyable chasse, il est arrêté, menotté par ses propres frères, mais il esquisse le sourire du triomphe : « Je souris à mes frères, à leur stupide hélicoptère, je souris à mon pays, au-delà de la nuit. »

*Les Roses sauvages* (1971), merveilleux « petit roman », racontent l'histoire d'un mariage destiné au bonheur, mais

compromis par le suicide de la femme, devenue hystérique à cause d'une haie de rosiers sauvages plantée devant la fenêtre de sa chambre et qui l'opprime et l'étouffe littéralement. Baron, le veuf, installe sa fille Rose-Aimée (au nom symbolique) en pension chez des Acadiens. De retour à la maison, après ses études chez les Sœurs, elle assiste à la maladie de son père, maladie qui dégénère en folie douce. Elle prendra alors les rênes de la maison avec un mari acadien. Anecdote tout à faire linéaire, mais bijou de texte, dont l'affabulation n'a même pas besoin d'explicitation. Ici, comme dans la plupart de ses romans, Ferron manifeste une forme d'humour ému, qu'on pourrait qualifier de compassion, alors qu'au moment de pleurer sur le sort de ses personnages, il ne pleure pas mais sourit, en les faisant complices de son sourire.

Son œuvre romanesque est peuplée de mythes et de symboles nouveaux, correspondant davantage à l'identité québécoise. *La Chaise du maréchal-ferrant* (1972) et *le Saint-Élias* (1972) confirment cette intention de Ferron, déjà dévoilée dans les autres romans : un renard, une charrette, des croix celtiques, un bateau... Et ces mêmes personnages qui reviennent, le médecin, le prêtre, Dieu et le Diable, manifestent encore l'éternel combat du Bien et du Mal ou plutôt la volonté de l'auteur de briser avec ce manichéisme traditionnel. *Le Saint-Élias* comporte, comme les romans précédents, des conceptions politiques décloisonnantes. Est-il nécessaire de citer un extrait du long passage qui résume tout le sens du livre : « Il était bon de rester enfermés aussi longtemps que nous n'étions pas un peuple. Mais ce peuple, nous le sommes enfin devenus : que soit brisé l'écrou du Golfe ! que cessent les empêchements de l'enfance ! »

Enfin, *les Confitures de coings* rassemblent la version corrigée et refondue de *Papa Boss* et « une version entièrement nouvelle de *la Nuit* » de même que deux textes inédits, l'un, *la Créance*, autobiographique, l'autre, *l'Appendice aux Confitures de coings ou le Congédiement de Frank Archibald Campbell*. À souligner deux corrections importantes et significatives : un long passage situe, au début du roman, François

Ménard devant la vie; Ferron a, de plus, supprimé l'allusion au jeune « Effelquois » en train de corriger un poteau indicateur. Les Québécois, selon lui, n'auraient pas besoin de ce genre d'activités extérieures pour apporter une solution satisfaisante à leur problème national.

Notons, pour terminer, la présence d'un temps privilégié : la nuit. La nuit, complice des confidences et des aveux; la nuit, qui permet de remonter par le rêve ou la réalité aux phantasmes de l'enfance et de les assumer; la nuit, également, complice des basses œuvres, des œuvres infernales du monde interlope; enfin, la nuit annonciatrice de l'aube, de la renaissance d'une race.

Depuis 1968, Victor-Lévy BEAULIEU a publié neuf romans, dont la lecture à elle seule constitue déjà une gageure. Et leur interprétation, donc! La structure flottante de ses romans y est sans doute pour quelque chose, mais, à la rigueur, cela pourrait s'accepter, comme on l'a fait pour d'autres romanciers. Son œuvre est traversée par les délires de l'imaginaire. Soit! Nous voilà en pleine fiction! Que ces délires conduisent à des fantaisies burlesques ou à des situations cauchemardesques où se confondent le réel et l'imaginaire, pourquoi pas? Que l'invention verbale de VLB le conduise à une trituration, à une déformation du parler populaire, soit, mais qu'elle mène à sa « joualisation », qu'elle accorde le prestige de la vie à une langue défaite, abâtardie, alors nous commençons à tiquer. Que la scatologie soit la marque de commerce de ses romans, que le sexe occupe une place démesurée (!), triviale et grossière, cela choque non pas tellement la morale (qui n'a rien à voir dans l'œuvre d'art), mais les convenances et le bon goût. (Par Dionysos, serait-ce la même chose?)

Repassons quand même, rapidement, chacun de ses romans. *Mémoires d'outre-tonneau* (1968) présente l'histoire d'un Satan Belhumeur qui, dégoûté du monde, se réfugie dans un tonneau et sombre dans une torpeur et une indifférence annihilantes. On remarquait déjà les jeux de mots et les calembours insupportables, un humour souvent au ras de terre et

parfois franchement vulgaire. *Race de monde* (1969) inaugurerait un vaste cycle romanesque, celui de la tribu des Beauchemin, « habitants » du petit village de Saint-Jean-de-Dieu transplantés et perdus dans le grand Montréal. On y trace le portrait d'une famille pauvre, race de mécréants, et de ses rêves inaccessibles.

*La Nuitte de Malcolm Hudd* (1969) raconte la nuit d'un « malcommode » dont la femme a tué le cheval qu'il avait fait entrer dans la maison. Il noie son chagrin à la taverne et s'abandonne à un long voyage dans l'imaginaire. Ce récit est un roman prolix, surabondant, au verbe étourdissant et torrentiel.

Avec *Jos Connaissant* (1970) se poursuit la grande fresque des Beauchemin. On y assiste à la difficile adaptation à la vie urbaine, à la ville inhumaine. L'univers de VLB se développe dans *les Grands-pères* (1971). Le chef de la tribu, Millien, se voit momentanément dépouillé de son autorité par le coup de poing qu'il reçoit de son fils. Le grand-père, qui était allé rendre visite à la tribu installée dans la métropole, s'empresse de plier bagage et de retourner à sa terre, après une expérience ratée avec une « fille ».

*Un rêve québécois* (1972) nous transporte dans un autre monde. Certes, la sexualité y est partout présente et exagérément envahissante, et obscènes et répugnants le meurtre (réel ou fictif?) de Jeanne d'Arc et sa mutilation. L'engagement politique, jamais clairement défini, y est malgré tout apparent : les événements se déroulent dans l'orbite de la crise d'octobre 70.

Dans *O Miami Miami Miami* (1973), Abel Beauchemin et le romancier font partie commune. Ce roman dense et touffu est une espèce de narration à relais, passant d'une voix à une autre. Constamment est remise en question la fonction du roman (« narration aberrante de ce récit »). Le romancier s'interroge sur le sens de la démarche romanesque, sur la signification de l'écriture, à tel point qu'on se demande s'il ne tente pas, comme Godbout dans *D'amour P.Q.* de la démys-

tifier. *Don Quichotte de la démanche* (1974) poursuit la même offensive. Abel constate avec effroi la rupture qui existe entre l'écrivain et ses moyens. Le romancier-narrateur invite même les personnages principaux de ses romans antérieurs à une nécessaire confrontation sur le sujet.

Enfin, dans *Blanche forcée* (1976), la mythologie québécoise s'amplifie. Un voyage de documentation sur la baleine sert de prétexte à Job Jobin pour re-parcourir le pays de ses premières amours avec sa femme Blanche, qui s'est suicidée. Mais, en même temps, le fossé qui existait entre la catharsis opérée par l'écriture et l'espoir engendré par le rêve tend à se combler. On assiste au triomphe presque complet de l'imaginaire.

Existe-il une démarche efficace chez Victor-Lévy Beaulieu? Son appropriation du monde et de l'écriture doit-elle encore passer nécessairement par une sexualité débridée, une vulgarité déplaisante, de lourds jeux de mots et des calembours douteux? Victor-Lévy Beaulieu est « pourri » de talents, tout le monde le sait! Quand il aura résorbé ses fixations, son œuvre arrivera sans doute à l'apogée de sa perfection.

Au terme de cette rapide incursion dans le roman de 1960 à 1975, peut-on encore être tenté de poser la question de l'existence d'une littérature québécoise originale et authentique? S'il n'en tient qu'au roman, il me semble que la question est tout à fait oiseuse. Cette littérature, tout en véhiculant des valeurs culturelles incontestables, s'est élargie sur l'universel, a engagé à sa façon un dialogue enrichissant des cultures dans un monde qui, généreusement voudrait abolir les barrières entre les peuples. Pour être en mesure d'engager un dialogue fructueux, encore faut-il qu'elle définisse d'abord les préoccupations de l'homme d'ici, les principales manifestations de sa culture, avec ses perspectives particulières, avec sa façon de la traduire et de l'écrire.

Notre roman a donc effectué le cheminement normal d'un peuple en évolution d'abord lente, puis accélérée, il a décrit l'homme urbain avec ses problèmes à la fois différents de

ceux de l'homme rural, et semblables. Les situations changent, les hommes demeurent toujours les mêmes... On y aura remarqué la présence incongrue (selon la morale et le bon goût) du sexe, de la scatologie, du sacré, la description appuyée de la violence (meurtre, sang, viol), l'emploi caractérisé d'une langue torturée, humiliée, langue défaite d'un peuple défait, toutes choses qui n'apparaissaient pas auparavant aussi brutalement, aussi crûment. Ce phénomène a marqué un vaste mouvement mondial de libération depuis les années 60, libération qui exigeait le rejet des valeurs sur lesquelles s'étaient bâties les cultures. Cet immense effort d'émancipation ne s'est pas effectué sans heurts, sans malaises et sans destructions inutiles. Cependant, aux anciennes valeurs ont succédé de nouvelles, plus en harmonie, semble-t-il, avec les désirs et les préoccupations de l'homme d'aujourd'hui, valeurs qui traduisent à merveille un vigoureux effort de renouvellement et de dépassement individuels et collectifs, une affirmation de soi non équivoque. Au Québec, après la révolution tranquille, la prise en main véritable de notre destin et l'indispensable autonomie culturelle se sont opérées si rapidement qu'on a peine à imaginer le chemin parcouru. Si, en effet, on compare les œuvres de Pinsonnault et celles de Victor-Lévy Beaulieu, on se rend compte qu'il existe un monde entre les deux.

La désaliénation qui a conduit à notre affirmation s'est fondamentalement effectuée, en littérature, par la libération de l'écriture, celle-ci ne pouvant que traduire les déchirements intérieurs des écrivains et des Québécois. Vouloir établir des rapports avec le « nouveau roman » français me semble hors de propos. Plusieurs critiques ont tenté l'inutile comparaison. Nous avons notre nouveau roman qui, à sa manière, s'est écarté prodigieusement des paradigmes traditionnels et obligés, a même défiguré en maintes occasions le roman québécois traditionnel, afin de mieux rendre des réalités nouvelles. Trop longtemps le climat de la société québécoise a été marqué de replis isolationnistes, d'interdits *ex cathedra*, de refoulements inévitables et frustrants, trop longtemps il a été stigmatisé par l'incertitude et la contradiction. Il y a quelques années, François Ricard n'affirmait-il pas, encore rempli d'inquié-

de : « Je trouve partout un désarroi, un sentiment d'urgence et de fragilité qui me laissent entre le pressentiment et l'espoir, comme si c'était la fin du jour et que les heures à venir n'étaient qu'incertitudes. » Depuis novembre 1976, le Québécois, qui a toujours été un homme politiquement engagé dans toutes les manifestations de sa vie, tente d'assumer au mieux son identité retrouvée, son sentiment d'appartenance à un pays et à un monde réputés impossibles, de s'assurer l'accès à un paradis promis. Si, toutefois, du phénomène étroit d'introversion initiale il est passé à l'extroversion quelquefois maladroite, en essayant gauchement d'imposer son image et son imaginaire à l'univers, il faudrait qu'il prenne garde de retomber dans une introversion qui ne saurait, dans le contexte contemporain, le faire participer adéquatement au dialogue universel.

Depuis quelques années, notre discours national a paru redoubler de vigueur et d'énergie, malgré les appréhensions des uns et la réaction des autres. Qu'on me pardonne de ne pas mentionner de noms — je serais alors forcé d'en établir une longue liste —, mais les romanciers québécois ont, pour leur part, défini l'homme et l'écrivain. Notre littérature n'a pas tout à fait quitté l'adolescence — sauf pour quelques œuvres exceptionnelles. Elle accédera bientôt à l'âge adulte, elle deviendra — si ce n'est déjà fait — la littérature d'un grand peuple.