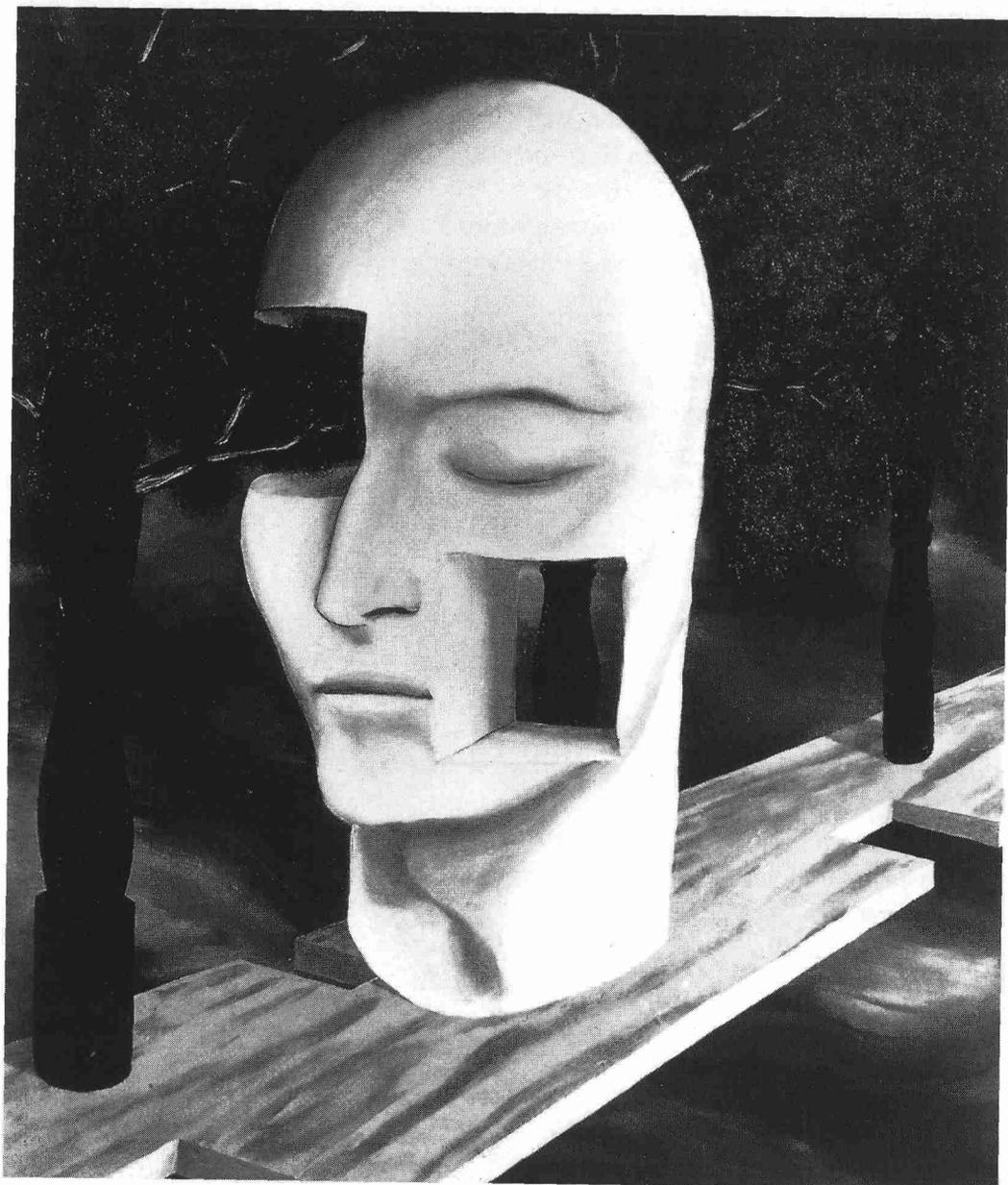


# Europe

SUISSE ROMANDE ● BELGIQUE FRANCOPHONE



René Magritte, *Le Visage du génie*, 1926. Huile sur toile.

À y regarder rapidement, beaucoup de traits rapprochent les deux pays européens concernés par la francophonie : une faible superficie, une tradition de neutralité, un clivage linguistique avec des langues germaniques, des zones francophones frontalières avec la France et, pour cette raison, une littérature qui naît de la même matrice que la littérature française et qui cherche à s'autonomiser selon un processus de différenciation. Du point de vue français, la pression annexionniste s'exerce parfois avec la complicité des auteurs eux-mêmes – c'est le cas de Cendrars ou de Pinget qui ne semblent pas tenir à se faire rappeler leurs origines suisses ou encore de Michaux qui a tout fait pour qu'on oublie qu'il était né à Namur –, mais le plus souvent contre eux comme c'est le cas pour l'œuvre du « citoyen de Genève » dont on fait le plus grand préromantique français. Et lorsque Jean Starobinski consacre un ouvrage à Rousseau on est presque surpris de remarquer que les choses se passent entre Suisses.

La prise de conscience de l'existence d'une littérature francophone autonome romande ou belge s'est faite à un siècle de distance mais, dans les deux cas, en étroite relation avec un travail de recherche sur les formes romanesques. La nature profondément anti-traditionaliste de ce genre en perpétuelle mutation, l'absence de modèle de référence, la vocation du roman à toujours subvertir ce qui le précède, le lien fort qui l'unit à la réalité vécue et à sa représentation, tout ceci en fait l'outil privilégié d'une démarche d'autonomisation. Les plaines brumeuses du Nord d'un côté, les montagnes alpines de l'autre expliquent peut-être ce processus de différenciation qui tend à estomper le relief en Belgique alors qu'il l'accroît en Suisse. Un mouvement aussi fécond que le « fantastique réel » belge suit une pente déréaliste qu'ignorent les romanciers romands davantage préoccupés par l'épaisseur d'une nature imposante et tutélaire. Il ne s'agit pas de rattacher le roman aux caractéristiques d'un terroir mais de distinguer deux modalités d'appréhension du réel, ici fuyant et là massif.

Une autre façon de poser le problème serait de passer par le sentiment d'appartenance si souvent sollicité par les romanciers eux-mêmes pour rendre compte de leur travail. Là où les Suisses cumulent deux identités fortes – l'une cantonale (vaudoise, valaisane, genevoise...), l'autre confédérale –, les belges francophones semblent plus réticents à s'installer dans une identité stable –, qu'elle soit régionale (wallonne, bruxelloise) ou nationale. Le rapport à la langue voisine s'en trouve modifié et les romanciers romands semblent beaucoup plus prêts à véhiculer la culture alémanique que les belges francophones qui font volontiers l'impasse sur la Flandre. La traduction romanesque du sentiment d'appartenance relève donc d'un mécanisme fort complexe puisque c'est paradoxalement en Suisse que l'on rencontre le plus grand nombre de romanciers cosmopolites – Blaise Cendrars, Guy de Pourtalès, Jacques Mercanton, Étienne Barilier – circulant entre les cultures et faisant parfois office de passeurs, alors que les romanciers belges – comme Pierre Mertens, Gaston Compère, Henry Bauchau – engagés dans un travail de sappe disqualifiant toute lecture d'un réel qui tend à l'informe, à l'illusoire, forment un ensemble romanesque cohérent, voire spécifique.

Inutile de préciser que les deux grandes tendances que nous venons de dégager contredisent superbement le soupçon de « provincialisme » que l'indécente arrogance littéraire parisienne fait souvent peser sur ces littératures des « marches ». Les deux

présentations de Marc Quaghebeur et de Dominique Combe font l'économie de ce point de vue centralisateur qui enferme ces littératures dans un cercle herméneutiquement appauvrissant. Si un certain nombre d'auteurs font usage de Paris et des facilités éditoriales que cette métropole procure, si même – tel Robert Pinget – ils évitent toute référence à leur pays d'origine, ce serait bien peu faire cas de ce qui est en jeu dans l'acte d'écriture que d'y voir des critères déterminants pour les opposer radicalement aux écrivains résidant à Bruxelles ou à Genève et situant leurs fictions en Belgique ou en Suisse. S'il n'est pas question de faire de Pinget un Suisse contre son gré, il ne s'agit pas non plus de faire de Ramuz ou de Mertens des provinciaux malgré eux mais plutôt de sortir de cette dialectique stérile. L'exemple des romans belge francophone et romand nous aide à desserrer le lien qui joint la littérature à la question de l'appartenance.

# SUISSE ROMANDE

La notion même d'une littérature « romande », aujourd'hui consacrée par l'usage, pose des questions de fond, bien au-delà de la simple terminologie qui, en l'occurrence, renvoie à des valeurs non seulement littéraires, mais idéologiques et politiques (au même titre d'ailleurs que les expressions *lettres françaises de Belgique*, *littérature canadienne française* ou *littérature québécoise*, par exemple). Daniel Maggetti, dans sa thèse *L'Invention de la littérature romande*<sup>1</sup>, montre que l'expression *littérature romande* ne s'impose – par rapport à ses concurrentes *littérature romane* ou *littérature de Suisse française* ou encore *littérature française de Suisse* – pas avant la fin du siècle dernier, où émerge un sentiment nationaliste et identitaire des cantons francophones.

L'idée qu'il existe une littérature francophone propre à la Suisse doit être replacée dans le débat sur l'*helvétisme*, qui s'est développé au XVIII<sup>e</sup> siècle dans le sillage des *Lettres sur les Anglais et sur les Français* (1725) du Bernois Béat de Muralt (1665-1749), et appelle à des valeurs littéraires et artistiques communes à la Confédération, par delà les différences entre les langues dites nationales (allemand, français, italien et rhéto-romanche), entre les religions (protestantisme luthérien de Berne, calvinisme de Vaud et Genève, catholicisme de Fribourg, du Valais, d'une partie du Jura et du Tessin, etc.) et les traditions culturelles que seule l'histoire commune de la Confédération (lutttes contre les Bourguignons, les Savoyards, les Habsbourg, neutralité, etc.) permet de réunir.

## LA LITTÉRATURE ROMANDE DE FICTION, ENTRE REPLI IDENTITAIRE ET OUVERTURE COSMOPOLITE

---

La littérature *romande* se définit ainsi par rapport à la littérature *alémanique*, qui a un rôle d'émulation depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui aujourd'hui encore s'impose à l'étranger (Frisch, Dürrenmatt, Hohl, Muschg, Zorn, Nizon...) alors que les francophones sont mal connus hormis Ramuz et Chessex, mais aussi par rapport à une éventuelle littérature « nationale » helvétique dont la plupart des critiques se demandent si elle peut exister. Mais elle se définit encore, et peut-être surtout, par rapport à la littérature « française de France », comme le dit Ramuz. La production « périphérique » (Bourdieu) entend ainsi se démarquer nettement du « centre » parisien depuis que, dans le *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Rousseau s'est proclamé « citoyen de Genève », tout en cédant d'ailleurs contradictoirement à la fascination du même modèle parisien. Ainsi que conclut Amiel dans sa thèse pro-

.....  
1. Lausanne, Payot, 1996.

grammatique<sup>2</sup> de 1849 sur la littérature qu'il appelle encore « romane », tout en reconnaissant que « romande » serait préférable, cette littérature « n'existe pas encore », mais elle « peut » et même « doit » être. Ce programme est absolument inséparable du fort sentiment identitaire de la minorité francophone, qui défend activement ses intérêts culturels propres.

À cette volonté de trouver une identité sinon « helvétique », du moins *romande*, profondément liée à l'histoire complexe de la Confédération, qui rassemble les intérêts divers de cantons que, souvent, séparent la langue, la religion, la culture, s'oppose la tendance inverse, universaliste par vocation. Au repli identitaire, d'autres romanciers préfèrent l'ouverture cosmopolite, favorisée par la richesse multiculturelle et polyglotte d'un pays situé au cœur de l'Europe et qui, depuis toujours, accueille des intellectuels, des artistes, des écrivains venus de tous horizons : huguenots français aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, « philosophes » au XVIII<sup>e</sup>, opposants à Napoléon, contre-révolutionnaires, « libéraux » allemands en 1848, Russes blancs après 1917, réfugiés d'Europe centrale après-guerre (A. Kristof), des Balkans et d'Asie mineure, etc.

**Romanciers suisses d'adoption.** La question se pose d'ailleurs de l'appartenance de ces écrivains, suisses d'adoption, qu'ils soient francophones d'origine (Cohen) ou non (Kristof), à la littérature romande. Dans le cas du poète et essayiste Georges Haldas, né à Genève en 1917 d'un père originaire de Céphalonie, formé en Suisse et totalement impliqué dans la vie des lettres romandes, la question n'a guère de sens. En revanche, le cas d'Albert Cohen, né à Corfou, émigré en France, puis installé à Genève comme haut-fonctionnaire international, citoyen suisse, est plus délicat. Quoique la verve, l'oralité truculente de *Solal* (1930), de *Mangeclous* (1938) ou de *Belle du Seigneur* (1968) ne soit en rien comparable à celle d'un Chessex ou d'un Chappaz et se rattache plutôt à une tradition orientale (proche de celle de l'Égyptien Cossery, par exemple), ses romans traitent largement de la Suisse et confrontent des personnages juifs sépharades avec la bourgeoisie protestante genevoise. En ce qui concerne l'œuvre très forte, violemment ironique d'Agota Kristof (*Le Grand Cahier*, 1986), émigrée de Hongrie, installée à Neuchâtel, devenue sur le tard romancière de langue française, elle ne paraît guère se rattacher à une quelconque tradition romande (pas plus, peut-être, qu'à une tradition hongroise, si ce n'est par une ironie caustique sur fond de pessimisme et de mélancolie), même si elle situe son dernier roman – *Hier* (1995) – dans une ville anonyme qui pourrait être Neuchâtel.

Le roman cristallise ainsi de manière emblématique cette double postulation, centripète et *helvétiste* (nationaliste, patriotique) d'une part, centrifuge et cosmopolite d'autre part. Ainsi, au XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup>, malgré l'attitude ambivalente de Rousseau, malgré le cosmopolitisme de fait de Mme de Staël ou de Mme de Charrière, au moment où se fait jour un projet identitaire, se développe un roman imprégné des valeurs *helvétistes* et du sentiment de l'identité *nationale* de la Confédération, qu'il contribue du reste à renforcer en retour. Si l'essor de la littérature de langue française remonte jusqu'au Moyen Âge – Othon de Grandson (1340-1397), poète de l'amour courtois, serait le premier écrivain de Suisse romande –, c'est avec la Réforme, qui fait de Genève le refuge des élites huguenotes venues de France, qu'elle se développe activement autour de Calvin, de Farel, de Viret. Mais, hormis le théâtre d'inspiration

.....  
2. *Du mouvement littéraire dans la Suisse romane et de son avenir*, 1849.

biblique (Théodore de Bèze, 1519-1605) et la poésie épico-lyrique d'Agrippa d'Aubigné et de quelques autres, cette littérature est essentiellement vouée à l'apologétique chrétienne, aux essais et méditations. Il faut attendre le XVIII<sup>e</sup> siècle pour que se développe la fiction, étroitement liée au statut de la Suisse et singulièrement de Genève, qui accueille alors Voltaire, sur la scène internationale.

## L'HELVÉTISME ET LE ROMAN

---

**L**e roman épistolaire et le modèle de *La Nouvelle Héloïse*. C'est la publication de *La Nouvelle Héloïse*, en 1761, qui signe véritablement (ce n'est toutefois pas le premier roman) l'acte de naissance d'un roman de langue française en Suisse et, avec lui d'une littérature spécifiquement *romande*. Comme l'écrit J. Starobinski, dans une préface au roman, l'exploitation de la « différence féconde » entre la Suisse et la France fait de Rousseau le « premier écrivain romand ». L'immense succès de l'œuvre, en Allemagne, en France et à travers l'Europe entière, joue un rôle déterminant dans l'éveil de l'helvétomanie que partagent les innombrables voyageurs qui traversent le pays, de Senancour à Alexandre Dumas. À telle enseigne qu'il n'est sans doute pas excessif d'affirmer que le roman est l'acte fondateur de la Suisse littéraire. Le public s'identifie intensément à la passion flamboyante de Julie et de Saint-Preux, son précepteur, liés par un pacte, bientôt transgressé, d'amour platonique (puisque Julie ne peut pas épouser le roturier Saint-Preux et doit se marier avec M. de Wolmar). Le retour de Saint-Preux – après un long voyage auprès de M. et Mme de Wolmar dans la communauté de Clarens, qui ressuscite leur amour et qui se solde par la mort de Julie – émeut l'Europe entière.

Mais ce que le public européen retient encore du roman, ce sont les longues descriptions idylliques du paysage de Clarens, des rives du Léman et, surtout, des cimes enneigées et étincelantes du Valais. La très célèbre lettre XXIII, qui fait l'apologie de la simplicité et de la pureté des mœurs des montagnards valaisans, par opposition à la corruption de Paris et de la grande ville moderne, fait en somme de la nature le personnage central du roman.

Avec *La Nouvelle Héloïse*, la montagne, jusque là représentée comme un désert hostile et mortifère, fait son entrée en littérature : c'est le point de départ du mythe alpestre dans les littératures européennes – et avec lui de l'idylle suisse – qui avait déjà trouvé en Suisse allemande son expression canonique dans les poèmes d'Albrecht von Haller, *Die Alpen* (1729), dans les *Idylles* (1756, 1772) et dans le roman pastoral *Daphnis* (1754) de Salomon Gessner. Rousseau, en reprenant les thèses du *Discours sur les sciences et les arts* (1750) et du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1755), donne à l'helvétisme un fondement philosophique : la Suisse devient l'image du Paradis originel, de sorte qu'il importe à l'écrivain de défendre son innocence de « citoyen de Genève ». Le roman d'amour entre Julie et Saint-Preux s'infléchit vers le roman philosophique, le roman à thèse – athéisme de M. de Wolmar, utopie de Clarens, affrontement de la passion et des contraintes sociales, etc. –, où sont développées les grandes idées sur la civilisation, la morale, l'éducation, la religion, le langage. *La Nouvelle Héloïse* entre ainsi en résonance avec les essais et

ouvrages théoriques de Rousseau – les *Discours*, *l'Émile*, le *Contrat social* –, dont elle est en quelque sorte l'illustration par la fiction. Cette portée théorique est encore soulignée par les préfaces, en particulier la « Préface de Julie ou Entretien sur les romans », qui défend la simplicité du style des « campagnards ». C'est à la tradition du roman d'amour, sublimé en apologie de l'amour fou dont la mystique courtoise est exaltée jusqu'aux limites du langage, qu'est rattachée cette exigence d'authenticité absolue.

**Le roman féminin.** Dans le sillage de l'immense succès de *La Nouvelle Héloïse*, la Suisse, comme du reste la France elle-même, voit la publication d'innombrables romans sentimentaux sous la forme épistolaire, parmi lesquels il faut signaler *Caroline de Lichtfield* (1786) de Mme de Montolieu, *Le Mari sentimental* (1783) de Samuel de Constant. On retrouve dans toutes ces œuvres, dont le public est avant tout féminin, le problème central du mariage, de l'antagonisme entre la passion et la raison sociale, et de la morale, également au cœur de *La Confiance philosophique* (1771), roman du pasteur genevois Jacob Vernes, proche de Voltaire, qui dénonce le libertinage. Le point commun à ces romans est précisément le moralisme, qui distingue la Suisse protestante du roman libertin à la française (Crébillon, Denon, etc.).

Mais, après Rousseau, la figure majeure, c'est celle d'Isabelle de Charrière, aristocrate hollandaise née près d'Utrecht, installée à Colombier, près de Neuchâtel, après avoir épousé un gentilhomme vaudois. Représentante par excellence de l'« Europe française » au siècle des Lumières, cette aristocrate qui a séjourné à Genève, à Paris, en Angleterre, qui a été liée à Hume et à Benjamin Constant, acquise aux idées libérales, témoigne bien de l'importance de la littérature féminine (si ce n'est féministe avant la lettre) en Suisse romande comme en France. Dans sa demeure de Colombier, elle attire des personnalités venues de l'Europe entière et tient un salon brillant, comme plus tard sa rivale Mme de Staël à Coppet. Aux stéréotypes du roman sentimental, Mme de Charrière apporte l'ironie caustique de la satire sociale, déjà présente dans un conte de jeunesse écrit aux Pays-Bas : *Le Noble* (1763), qui dénonce les hypocrisies de la haute société d'Utrecht. Cette indépendance d'esprit ne manque pas de faire scandale et se retrouve dans les romans *Lettres neuchâteloises* (1784), *Lettres écrites de Lausanne* (1785), suivies de *Caliste* (1787) comme dans les nouvelles réunies sous le titre *Trois femmes* (1795) – ses œuvres principales, qui ont largement éclipsé le théâtre (*L'Émigré*, 1793) aussi bien que les pamphlets politiques (*Lettres d'un évêque français à la nation*, 1789 ; *Lettres trouvées dans la neige*, 1793). Les *Lettres neuchâteloises* mettent en



Maurice Quentin de La Tour,  
Belle de Zuylen  
(Isabelle de Charrière, 1766)

scène Henri Meyer, jeune bourgeois allemand envoyé en apprentissage chez un négociant de Neuchâtel, qui fait sa maîtresse de Julianne C., une jeune couturière avec laquelle il finit par rompre au nom de la hiérarchie sociale, et Marianne de la Prise, jeune fille noble et désargentée dont il est tombé amoureux. Lorsque Julianne annonce à son amant qu'elle est enceinte, celui-ci reconnaît ses torts, avoue sa faute et prend toutes dispositions pour assurer l'avenir de la mère et de l'enfant, ce qui lui gagne les faveurs de Marianne, définitivement conquise par son honnêteté. Outre le message moral, qui atteste la volonté de dépasser les préjugés sociaux, il faut relever l'attention portée au peuple par Mme de Charrière, qui assume le risque de choquer le public lettré. *Caliste*, la continuation des *Lettres écrites de Lausanne*, reprend la thématique de l'amour contrarié par les conventions sociales et relate l'histoire d'une femme empêchée d'épouser l'homme qu'elle aime du fait de son passé (elle a été « achetée » et entretenue par un Lord anglais dans sa jeunesse). Mme de Charrière dénonce la condition dans laquelle les femmes sont tenues par une société hypocrite.

Madame de Staël, contrairement à une idée reçue, ne compte pas moins pour ses romans *Delphine* (1802) et *Corinne ou l'Italie* (1807) que pour ses essais *De la littérature* (1800) et *De l'Allemagne* (1813), dont le retentissement fut décisif, en particulier pour la pénétration de la littérature et de la pensée allemandes en France. Dans l'ensemble de son œuvre les romans sont d'ailleurs absolument inséparables des ouvrages théoriques. C'est par la lecture admirative de Rousseau, à qui elle consacre très jeune les *Lettres sur le caractère et les écrits de Jean-Jacques Rousseau* (1788), que Germaine Necker – fille d'un banquier genevois installé à Paris, devenu surintendant des finances de Louis XVI – entre en littérature ; cette admiration, qu'accompagne un engagement en faveur de la révolution et d'une république modérée, se manifeste ouvertement dans son premier roman, *Delphine* (1802), qu'avaient précédé un traité *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* et surtout un *Essai sur les fictions* (1795). Dans cet essai célébré par Goethe, Mme de Staël défend la supériorité du genre romanesque. Comme Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, elle fait de *Delphine* et de *Corinne* le lieu de débats philosophiques – sur l'art et la littérature, sur les « nationalités », sur la morale, la politique et l'histoire –, de sorte qu'on peut leur appliquer la catégorie du « roman à thèse » (surtout pour *Corinne*, précisément sous-titré *ou l'Italie*, comme pour montrer que le personnage central lui-même s'efface derrière une réflexion sur les cultures italienne, allemande, française, britannique, à chaque fois incarnées par un personnage emblématique). Par ses origines anglo-italiennes, *Corinne* réunit l'esprit du « Midi » et du « Nord ». Le roman est ainsi étroitement lié à la question des identités nationales, qui préoccupe beaucoup le groupe de Coppet, dans lequel elle accueille les plus grands penseurs européens (A.-W. Schlegel, Bonstetten, Sismondi, Constant, etc.). Les amours de *Corinne* avec Oswald, lord Nelvil, qui finit par épouser Lucile – la demi-sœur de *Corinne* – au nom des traditions nationales britanniques, tournent finalement au débat philosophico-moral sur les caractères nationaux, dépassant la thématique sentimentale. Comme chez Mme de Charrière et comme chez Rousseau, *Corinne* aussi bien que *Delphine* sont construits sur un chassé-croisé d'amours différées et contrariées par les convenances sociales, qui posent directement la question du statut de la femme dans la société moderne.

Connue et détestée pour son indépendance de pensée (qui lui vaut son exil à Coppet, sous la Révolution, mais surtout sous l'Empire), la forte personnalité que fut Mme de Staël met le roman au service d'un combat féministe avant la lettre en faveur de l'émancipation de la femme. Après avoir, la première, défini le statut moderne de la « littérature » (et non plus des « Belles-lettres ») par rapport à la « perfectibilité » humaine dans *De la littérature* (1800), Mme de Staël, qui hérite des salons aristocratiques des Lumières, a été la première *écrivaine*. Ses romans philosophiques, de ce point de vue, se situent à l'articulation de deux siècles et de deux conceptions de la littérature. Si la forme épistolaire retenue pour *Delphine* renvoie encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, il est clair que les idées philosophiques, politiques et esthétiques qui y sont développées sont inséparables de *De l'Allemagne*, qui constitue la charte du romantisme européen.

Il faudra attendre les années cinquante de notre siècle pour que les femmes recommencent à jouer dans la littérature romande ce rôle décisif que lui ont donné Mmes de Charrière et de Staël dans le roman : force est de reconnaître que, malgré le succès de ses écrits (avec une touche de scandale), Mme de Staël n'aura guère d'héritière en Suisse romande au siècle suivant, où le roman – à vrai dire assez mal représenté – sera d'abord une affaire d'hommes, comme du reste toute la littérature.

Parmi les lointaines héritières de Mme de Staël, il faut citer au premier rang Monique Saint-Héliier, qui a quitté La Chaux-de-Fonds à vingt ans pour s'installer à Paris avec son mari, le peintre Blaise Briod. Liée d'une amitié passionnée avec Jean Paulhan et avec Rilke, elle est à l'écoute de la vie artistique parisienne depuis sa chambre de l'île Saint-Louis où, paralysée, elle est recluse. Ses romans, en particulier *Bois-Mort* (1934) et *Le Martin-pêcheur* (1953), salués par la critique, traduits en allemand grâce à Hermann Hesse, alors qu'ils passent largement inaperçus en Suisse romande, mettent en scène les souffrances de l'amour à travers la famille des Alérac. Monique Saint-Héliier livre l'essentiel de sa psychologie dans l'exergue à *L'Arrosoir rouge* (1955), emprunté à *Suréna* de Corneille : « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir ». La reconnaissance de Catherine Colomb en Suisse s'est également fait attendre. Née dans une riche famille de propriétaires de vignobles de La Côte, elle évoque le déclin de familles désunies par la ruine, la jalousie, la mort (*Châteaux en enfance*, 1945 ; *Les Esprits de la terre*, 1953 ; *Le Temps des anges*, 1962). Le bouleversement de la chronologie, l'apparent décousu de la narration, le mélange de la fiction et de l'autobiographie expliquent peut-être que Catherine Colomb ait été plus facilement reconnue à Paris – où on l'a rapprochée, sans doute à tort, des « Nouveaux romanciers » – qu'à Lausanne. Yvette Z'Graggen (née en 1920), plonge dans l'histoire ténébreuse de la Suisse pendant la guerre, qui suscite aujourd'hui scandales et polémiques (*Les Années silencieuses*, 1982). Mais, du point de vue idéologique, c'est Alice Rivaz (née en 1901) qui incarne le mieux le mouvement féministe. Au cœur de ses romans (*Comme le sable*, 1946 ; *Le Creux de la vague*, 1967) et de ses nouvelles (*Sans alcool*, 1961 ; *De mémoire et d'oubli*, 1973), elle confronte ses personnages féminins à la contradiction entre la vie familiale et la vie professionnelle. Ce réalisme social et l'engagement qu'il présuppose (Alice Rivaz est la fille du chef socialiste Paul Golay) la distinguent de l'univers esthétisant de Catherine Colomb ou de la psychologie de Monique Saint-Héliier. Dans la génération suivante, il faut mentionner, de manière non exhaustive, Anne Cunéo (née à Paris en 1936, d'une famille antifasciste italienne réfugiée en Suisse) pour *Le Trajet d'une rivière* (1993),

roman historique qui relate la biographie romancée d'un musicien à travers l'Europe de la Renaissance, Anne-Lise Grobéty dont *Pour mourir en février* parut en 1970, Marie-Claire Dewarrat, remarquée pour *Carème*.

## ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE, ROMAN D'INTROSPECTION : LES JEUX DE LA FICTION

---

**B**enjamin Constant a largement contribué à la fortune du roman d'analyse en Suisse romande. Né à Lausanne, élevé en Angleterre et en Allemagne, installé en France où il a joué un rôle politique considérable comme opposant à Bonaparte – avec qui il finira d'ailleurs par se réconcilier – uni à Mme de Staël par une liaison orageuse qui a fait les beaux jours de la critique biographique, point de mire dans le groupe de Coppet, il s'inscrit lui aussi dans l'entre-deux-siècles. Homme des Lumières, héritier de la Révolution, défenseur du libéralisme, il ouvre directement sur le siècle romantique par son tempérament incertain et velléitaire, qui l'apparente aux héros pré-romantiques et romantiques tels qu'Obermann et René. Si son unique roman – et encore vaudrait-il mieux parler en l'occurrence de récit –, *Adolphe* (1816), a suffi à lui assurer la gloire pour la postérité, c'est au prix d'un malentendu : la grande affaire, pour Constant, n'est certainement pas le roman, mais la réflexion philosophique telle qu'il peut la conduire dans ses essais sur la politique, sur le droit constitutionnel et, surtout, dans l'ouvrage qu'il préparait sur les religions, demeuré inachevé. Il n'empêche qu'*Adolphe*, peut-être au corps défendant de son auteur, devait influencer les littératures européennes de manière presque aussi décisive que *Werther* (1774) ou *René* (1801). À telle enseigne que le récit de la liaison sado-masochiste avec Ellénore – liaison que le narrateur, Adolphe, veut rompre et qu'il ne parvient à défaire que par l'intervention malheureuse d'un tiers, qui signe en même temps l'arrêt de mort d'Ellénore – a d'emblée été considérée par les lecteurs comme une confession autobiographique à peine déguisée de la liaison de Constant avec Mme de Staël. Outre que la figure d'Ellénore recouvre plusieurs figures féminines réelles, dont on trouve l'écho dans les ouvrages proprement autobiographiques aujourd'hui connus (*Journal intime*, *Le Cahier rouge*, *Cécile*), une telle lecture fait fi du masque de la fiction.

**Le roman d'introspection.** Toujours est-il que le genre du roman d'introspection et d'analyse devait connaître en Suisse une fortune exceptionnelle, à l'origine de laquelle se trouve manifestement *Adolphe*. Et ce roman, par sa linéarité, l'économie de ses moyens, contraste singulièrement avec la profusion des romans épistolaires du siècle précédent, comme si le modèle de *La Nouvelle Héloïse* paraissait s'effacer. *Adolphe* prépare directement l'empire de la subjectivité romantique, au même titre que *Werther*. La critique n'a pas manqué de souligner le lien profond entre le genre de la confession autobiographique et la culture protestante, calviniste, qui prédispose à l'auto-examen et au repli narcissique du sujet sur lui-même. De ce point de vue, *Adolphe* préluderait aux 17000 pages du journal d'Amiel aussi bien qu'à la *Confession du pasteur Burg* (1967) de Jacques Chessex, qui met en scène un pasteur hanté par le péché, ou qu'à *Je* (1959) d'Yves Velan, monologue lyrique d'une subjectivité tourmentée et révoltée, célébré par Barthes.

**Fiction et autobiographie.** *Adolphe* est bien à l'origine de la fortune du roman d'introspection en Suisse romande, aussi bien d'ailleurs que du roman autobiographique. À cet égard, avec *Le Préau* (1952) – qui relate, à peine transposés, les années passées au célèbre collège de Saint-Maurice et le remariage de sa mère –, Georges Borgeaud (romancier valaisan né en 1914, installé à Paris) s'inscrit dans la tradition ouverte par Constant. *Le Voyage à l'étranger* (Prix Médicis 1974), qui évoque le passage à l'âge adulte, poursuit la même quête de l'intériorité.

L'œuvre de Jacques Chessex – qui fait encore scandale en Suisse et se trouve au centre de violentes polémiques, alors que le romancier a été consacré en France par le Prix Goncourt (*L'Ogre*, 1973) au point d'éclipser d'autres romanciers, parfois aussi importants que lui – pose encore la question de l'articulation de la fiction et de l'autobiographie (le suicide du père, grand bourgeois dominateur, craint de ses proches, revient de manière obsessionnelle comme le fondement de l'œuvre tout entière). Les premiers romans, depuis *La Tête ouverte* (1962) qui obtint la reconnaissance et la protection de Jean Paulhan, *La Confession du pasteur Burg* (1967) et surtout *L'Ogre*, remettent inlassablement en question l'autorité patriarcale et les valeurs hypocrites de la Suisse calviniste. Les romans suivants – *L'Ardent Royaume* (1975), qui relate le dévoiement d'un grand notable lausannois et sa lente déchéance sociale ; *Morgane madrigal* (1990) où la « fée Morgane » asservit le narrateur par une liaison perverse – déclinent inlassablement les fantasmes de narrateurs maniaques, dont les obsessions sexuelles semblent l'envers du puritanisme calviniste. Lecteur de Georges Bataille, Chessex fait de la transgression et de l'éros coupable la thématique centrale de *Judas le transparent* (1982) – où il évoque une secte fondée sur la divinisation satanique du sexe – et de *Jonas* (1987) – où le narrateur revient à la ville catholique de Fribourg, pour découvrir que, de sa liaison avec Anne-Marie, est né un fils, aujourd'hui décédé.

### L'ATTACHEMENT AU « PAYS »

---

**Roman rustique et conte populaire.** La tradition et le genre du roman rustique, développés en France au début du siècle dans la filiation de George Sand (Henri Pourrat, pour l'Auvergne, Maurice Genevoix, pour la Sologne, etc.) ont trouvé en Suisse comme au Québec (à partir de 1914 avec *Maria Chapdelaine* du Français Louis Hémon) leur lieu d'élection, préparé par les valeurs *helvétistes* du terroir et des valeurs paysannes. Dans la littérature alémanique, *Heidi* (1880-1881), le célèbre roman pour la jeunesse de Johanna Spyri suffit à résumer les mythes moralisants, empreints de religiosité d'une Suisse éternelle conforme aux stéréotypes alpestres. Le genre est, par nature, solidaire de valeurs nationalistes et d'un certain conservatisme social et politique dont témoigne, par exemple, l'univers des romans du Valaisan Maurice Zermatten : *Le Cœur inutile* (1936), *La Colère de Dieu* (1940), *La Montagne sans étoiles* (1950), *La Fontaine d'Aréthuse* (1958), etc. Consacré par de nombreux prix et promu, après la disparition de Ramuz en 1947, principal représentant d'une littérature *nationale*, Zermatten livre une vision politique conservatrice au service des valeurs ancestrales du terroir, de la religion catholique et de la pureté de la langue contre la modernité urbaine et les mélanges culturels.



**Lithographie de Hans Berger (1882) pour *La Grande Peur dans la montagne* de Charles-Ferdinand Ramuz, éditions Mermoz, 1945.**

On trouve aussi au Jura une forte tradition identitaire – qui a conduit à la création d’un canton autonome en 1978 – et un attachement viscéral à la terre. Avant les combats nationalistes des poètes contemporains – Jean Cuttat et Alexandre Voisard, en particulier –, les romanciers, dès le siècle dernier, avec Virgile Rossel, également poète et historien de la littérature romande, ont défendu les valeurs d’un Jura francophone, rural, contre la germanité bernoise. Aujourd’hui, Jean-Pierre Monnier présente une image beaucoup plus universaliste de la terre jurassienne et du protestantisme, à travers sept romans, publiés entre 1953 et 1986 – parmi lesquels on retiendra surtout *L’Allègement* (1975) et *L’Arbre un jour* (1971). Dans le canton de Fribourg également, dans la mouvance du penseur murrassien Gonzague de Reynold – Léon Savary, René de Weck ou Alexis Peiry lient le roman à la terre et au catholicisme.

Les romanciers renouent avec l'univers du conte, toujours présent dans les cantons ruraux et montagnards – en particulier dans le Valais et dans la Gruyère. À l'instar du romancier alémanique Jeremias Gotthelf pour *L'Araignée noire* (1842), et surtout de Charles-Ferdinand Ramuz<sup>3</sup> pour son chef-d'œuvre *Derborence* (1934) fondé sur l'histoire véridique, amplifiée par la légende, de la destruction d'un village par un gigantesque éboulement du massif des Diablerets ou pour l'histoire d'un faux-monnayeur mythique venu du Val d'Aoste – *Farinet ou la fausse-monnaie* (1932) –, des auteurs comme Maurice Zermatten – *Contes de Hauts pays du Rhône* (1940) – ou Corinna Bille se basent sur des légendes et des thèmes populaires paysans pour construire leurs nouvelles et leurs romans. Corinna Bille, quant à elle, après un roman réaliste d'inspiration paysanne – *Théoda* (1944) –, excelle plutôt dans la nouvelle – *La Fraise noire* (1963); *Juliette éternelle*, préfacé par le poète français Pierre Jean Jouve – où la thématique rustique se combine avec le récit fantastique. Beaucoup plus ouvertes sur le monde que celles de Zermatten, ses fictions sont essentiellement poétiques, et c'est à une vision de la nature intime, subjective, empreinte de sensualité, qu'elle convie le lecteur.

### **L'INVENTION D'UN STYLE SPÉCIFIQUE DANS LE ROMAN**

**L**e roman épistolaire et la reproduction du « parler suisse ». La principale innovation stylistique apportée par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, destinée à marquer profondément l'histoire ultérieure de la littérature en Suisse romande jusqu'à Ramuz, c'est que le roman épistolaire, malgré sa rhétorique abondante, est censé reproduire le style maladroit mais passionné, la « langue du cœur » des Valaisans non instruits de l'éloquence artificielle et trompeuse des salons parisiens, dans lesquels Rousseau se sentait si mal à l'aise. L'invention d'un style *helvétique* spécifique, opposé à celui du roman français, devient le principal critère d'une littérature propre sinon indépendante (le terme serait un anachronisme et même, dans le cas de la Suisse, un contresens, puisque le problème, à la différence par exemple de celui de la Belgique, ne se pose pas dans ces termes historiques). L'« effet de réel » – certes encore bien timide – est ici produit par l'emploi de quelques idiomatismes ou régionalismes, commentés en notes par l'« éditeur » des lettres, qui refuse de « faire parler un Suisse comme un académicien » et qui demande au lecteur de « s'armer de patience sur les fautes de langue, sur le style emphatique et plat, sur les pensées communes rendues en termes ampoulés » : « ceux qui les écrivent ne sont pas des Français, des beaux-esprits, des académiciens, des philosophes ; mais des provinciaux, des étrangers, des solitaires, de jeunes gens... » Rousseau, dans sa défense des helvétismes et des provincialismes érigés en critères de la sincérité et de la vertu naturelles, est l'héritier direct de Bêat de Muralt, d'ailleurs cité dans *La Nouvelle Héloïse*, qui stigmatise le « bel esprit » superficiel à la française. Le procédé est repris par Isabelle de Charrière, qui utilise encore la forme épistolaire pour faire parler ses personnages conformément à leur milieu. C'est ainsi que les *Lettres neuchâteloises* accueillent des tournures incorrectes et, surtout, des provincialismes d'ailleurs signalés et expliqués en note de manière didactique. Ce mélange des niveaux de langue a suscité une polémique parmi les lecteurs et les critiques qui ont reproché à Mme de Charrière de transgresser les règles de la bienséance stylistique (et morale).

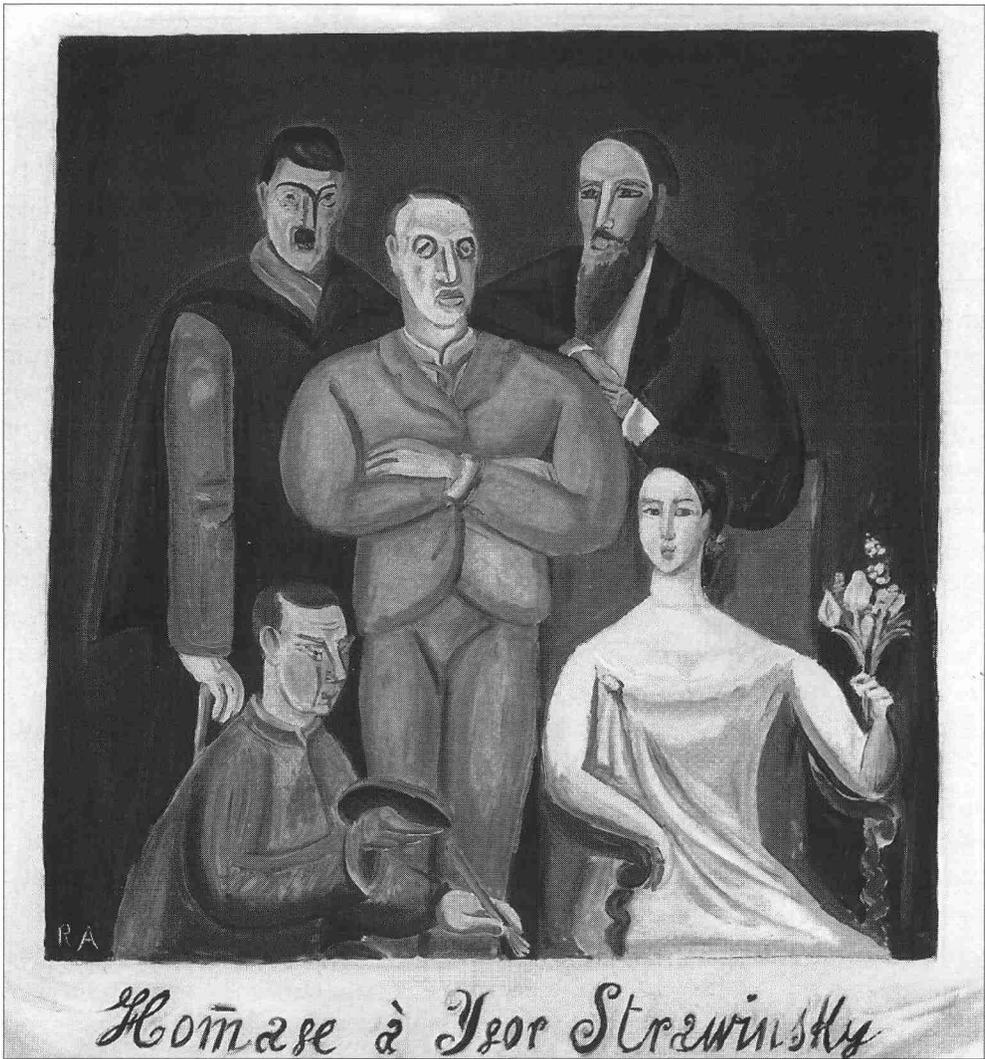
.....  
3. Voir notre développement p. 36-38.

**L'invention d'une langue d'auteur.** Le Genevois Rodolphe Töpffer, dessinateur et génial précurseur, entre autres, de la bande dessinée moderne, s'est rendu célèbre par des albums illustrés – *Histoires et aventures de Mr Jabot, Crépin, Vieuxbois, Pencil, Festus, Cryptogame, Albert* (1833-1846) – et, surtout, par des récits de voyage dans les Alpes autour de Genève – *Voyages en zigzag* (1844), *Nouveaux voyages en zigzag* (1854) – dont le ton humoristique et la volontaire désinvolture devaient marquer un courant de la littérature romande jusqu'à Cingria et à Bouvier, comme un profond antidote à l'esprit de sérieux et au moralisme qui la guettent. Töpffer, qui a été directeur d'école, est lui-même un pédagogue qui sait tempérer le didactisme par l'humour. Töpffer est également l'auteur de *Nouvelles genevoises*, dont la fiction est réduite à sa plus simple expression et qui sont le plus souvent prétextes à décrire des paysages alpestres – selon une vocation de peintre contrariée par une maladie des yeux –, conformes au *topos* rousseauiste et dans lesquels se déroulent des drames intimes à portée morale. Parmi ces récits, célébrés par Xavier de Maistre, puis par Sainte-Beuve dans ses *Causeries du lundi* et dans ses *Portraits littéraires*, figure la célèbre « Bibliothèque de mon oncle » (1832), adressé à Goethe avec des illustrations originales. Le fait que ces récits soient souvent à la première personne renforce encore l'impression qu'il s'agit de textes autobiographiques comparables à ceux des *Voyages*. Mais on oublie aujourd'hui que Töpffer est encore l'auteur d'un roman à thèse – *Le Presbytère* (1832) – ainsi que de *Rosa et Gertrude*, publié après sa mort, en 1847. Töpffer semble reproduire fidèlement les particularismes genevois, les helvétismes de ses personnages. Mais en réalité – et cela fait de lui un précurseur de Ramuz – il s'invente un style propre, ainsi que l'observe finement Sainte-Beuve :

*Töpffer, on le sait, a une langue à lui ; il suit à sa manière le procédé de Montaigne, de Paul-Louis Courier. Profitant de sa situation excentrique en dehors de la capitale, il s'était fait un mode d'expression libre, franc, pittoresque, une langue moins encore genevoise de dialecte que véritablement compositive. [...] Cette veine lui est heureuse en mainte page de ses écrits, de ses voyages ; il renouvelle ou crée de bien jolis mots. Qui n'aimerait chez lui, par exemple l'âne qui chardonne, le gai voyageur qui tyrolise aux échos ? Mais le goût a parfois à souffrir aussi de certaines duretés, de rocailles, pour ainsi dire, que rachètent bientôt après, comme dans une marche alpestre, la pureté de l'air et la fraîcheur.*

Malgré les éloges de Sainte-Beuve, la renommée de Töpffer n'a toutefois guère dépassé les limites de la Suisse.

**Ramuz et l'invention d'un « grand style paysan ».** L'œuvre de Charles-Ferdinand Ramuz, poète à ses débuts, homme de théâtre pour la célèbre *Histoire du soldat* (1918) écrite en collaboration avec Stravinski, et surtout romancier, domine de très haut l'histoire littéraire moderne de la Suisse qui trouve en lui, avec Cingria et Roud, un écrivain de la stature de Céline ou de Giono. Ramuz a souvent été récupéré, de son vivant même, comme le représentant d'une littérature *nationale*, non seulement romande mais encore suisse (il a été traduit et célébré très tôt dans les cantons alémaniques). De cette image du romancier officiel (offerte par la Suisse à elle-même et à ses voisins – à la France, en particulier) à celle de l'écrivain régionaliste défenseur de son « terroir », il n'y avait qu'un pas, vite franchi, au prix d'une trahison.



René Auberjonois, C.-F. Ramuz, I. Stravinsky, E. Ansermet, R. Auberjonois et sa femme, 1928.  
Peinture sous verre.

Comme de nombreux écrivains romands, après des études de lettres à Lausanne et des séjours en Allemagne, Ramuz s'installe à Paris, où il se forme au contact des romanciers réalistes ou populistes tel Charles-Louis Philippe, mais aussi des peintres impressionnistes et de Cézanne, à qui il consacre un essai. Pendant cette période parisienne, il se fait connaître grâce à des romans où le réalisme s'infléchit vers le récit poétique grâce à une écriture inspirée du modèle pictural – *Aline* (1905) ; *Les Circonstances de la vie* (1907) ; *Jean-Luc persécuté* (1909), où l'amour semble conduire fatalement à la folie et à la mort, dans une atmosphère pessimiste et tragique fortement marquée, comme l'ensemble de son œuvre, par son éducation calviniste. De cette période témoignent encore les admirables romans autobiographiques *Aimé Pache, peintre vaudois* (1911) qui met en scène le peintre que Ramuz aurait aimé être et *La Vie de Samuel Belet* (1913). À son retour à Lausanne où il s'installe définitivement après la guerre, Ramuz renoue avec le « pays » de ses origines, dont il veut, avec quelques amis (Gilliard, Cingria, de Reynold), restaurer la vie littéraire et artistique. En publiant dans les *Cahiers vaudois*, qui font suite à la défunte *Voile latine*, le manifeste

« Raison d'être » (1914), Ramuz souligne le désir de se réenraciner, tout en suscitant un malentendu chez ses lecteurs. Profondément attaché à ses racines, non pas tant suisses que vaudoises, le romancier fait des vigneron de la Côte du Léman et des montagnards valaisans les personnages centraux du *Règne de l'Esprit malin* (1917), de *La Séparation des races* (1922), de *L'Amour du monde* (1925), de *La Grande Peur dans la Montagne* (1926)<sup>4</sup>. Dans une lettre célèbre adressée en 1924 à son éditeur parisien, Bernard Grasset, il défend, dans la lignée de Rousseau et de Töpffer, la spécificité de la langue française parlée en Suisse, et en tire le « droit de mal écrire », au regard des conventions académiques. En donnant la parole aux paysans, dont le narrateur est solidaire grâce à l'emploi de procédés stylistiques tels que l'indirect libre et le monologue intérieur, il suscite une violente polémique (*Pour ou contre Ramuz*, 1926) qui a en définitive pour objet les canons du roman traditionnel. Mais, aux yeux de Ramuz, la « langue-geste » fondée sur le souffle de l'oralité, qu'il oppose à la « langue-signe » abstraite, ne saurait simplement reproduire le parler réel des gens simples. À la différence des procédés épistolaires retenus par Rousseau ou Mme de Charrière, on ne trouve chez lui que très peu de particularismes vaudois ou valaisans, et le propos n'est aucunement réaliste. Ramuz invente une fiction de « grand style paysan », de sorte que ce ne sont pas des Vaudois ou des Valaisans qui s'expriment, ainsi que dans le roman rustique traditionnel, mais des hommes confrontés aux forces de la nature. C'est dire que la visée ramuzienne est celle de l'humanité originelle dont les paysans sont les plus proches, et qu'il ne participe donc pas plus de l'idéologie *helvétiste* que Giono du félibrisme. Du coup, son esthétique romanesque – fondée sur la déconstruction de la narration et de la temporalité grâce à la multiplication des points de vue, à l'introduction de l'oralité, au montage cinématographique, etc – apparaît d'une singulière modernité, qui rapproche Ramuz de Faulkner beaucoup plus que d'Henri Pourrat. Par cette esthétique, le roman cherche à livrer une vision originelle, pré-réflexive, de la nature, qui suscite une sorte d'horreur sacrée, sur fond de mythes bibliques liés à l'éducation protestante reçue par Ramuz dans sa jeunesse – certains romans comme *Le Règne de l'Esprit malin* (1917) se lisent comme des paraboles où le fantastique, à travers la présence de Satan, procède toujours d'une culpabilité collective. En approfondissant la spécificité d'une culture et d'un « pays », Ramuz accède aux thèmes universels d'une sorte d'épopée où l'homme s'affronte avec les forces cosmiques.

### **HELVETIA MEDIATRIX : ENTRE LE ROMAN FRANÇAIS ET LE ROMAN ALLEMAND**

La Suisse, pays de tous les paradoxes, cultive à la fois le repli identitaire le plus étroit et l'ouverture cosmopolite la plus large, favorisée par la tradition de l'émigration – service extérieur des soldats dans les armées européennes, française en particulier, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle – et par une identité plurielle qui la voue à faire le lien entre les différentes cultures nationales – allemande, française, italienne. D'où la formule traditionnelle *Helvetia mediatrix*, qui ne s'applique pas seulement à la fameuse neutralité

.....  
4. Considéré à juste titre comme un chef-d'œuvre, ce roman représente l'effroi de l'homme devant la montagne, perçue comme une divinité vengeresse.

politique. Cette formule définirait en quelque sorte la version helvétique du cosmopolitisme, dont témoigne la littérature romande en général, et singulièrement le roman.

Dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, quoiqu'elle serve de décor à certains romans de Mercanton ou de Barilier et qu'elle réapparaisse dans la dernière génération de romanciers d'origine italienne ou tessinoise (Adrien Pasquali, Daniel Maggetti...), force est de reconnaître que l'Italie, qui était au centre du roman *Corinne* de Mme de Staël, ne joue qu'un rôle secondaire – malgré l'importance de traducteurs comme Bernard Comment ou Philippe Jaccottet. La référence, en matière de roman, reste française ou allemande.

**Récit de voyage et roman d'aventures.** Depuis la « vie » de l'humaniste valaisan Thomas Platter, le récit de voyage constitue l'un des genres majeurs de la littérature en Suisse. S'il est hors de propos d'aborder les œuvres non fictionnelles de Charles-Albert Cingria ou de Nicolas Bouvier, il faut néanmoins être attentif à l'influence du genre sur le roman proprement dit, selon une lignée qui va de Rodolphe Töpffer à Blaise Cendrars. Blaise Cendrars, le poète de la « Prose du Transsibérien » (1913), l'autobiographe et essayiste de *L'Homme foudroyé* (1945), de *La Main coupée* (1946), de *Bourlinguer* (1948) est au contraire l'emblème d'un cosmopolitisme non moins typiquement suisse, hérité du siècle des Lumières comme des Genevois. Né en 1887 à La Chaux-de-Fonds, mais élevé dans sa petite enfance à Alexandrie et à Naples, Cendrars, qui quitte le domicile familial à quinze ans pour voyager en Russie, en Asie, puis aux États-Unis et, au Brésil, qui s'engage dans la Légion étrangère française pendant la Grande Guerre où il perd le bras droit, finalement installé en France, témoigne de la volonté de s'inscrire dans l'universel comme citoyen du monde. Les rapports de Cendrars avec la Suisse, son pays d'origine, sont d'ailleurs complexes et ambigus, marqués contradictoirement par la détestation et l'attachement viscéral qui se manifestent, par exemple, dans ses romans *Moravagine* (1926) et, surtout, *L'Or* (1925), sous-titré « La merveilleuse histoire du Général Johann August Suter » : émigré aux États-Unis, le général défriche un immense territoire vierge de l'Ouest, « La Nouvelle Helvétie », et finit ruiné par la découverte de l'or sur son territoire. L'histoire de ce général suisse fait le lien entre l'Europe et le Nouveau Monde et peut se lire au plan allégorique. Suter, par sa volonté acharnée de vaincre la nature hostile par le travail humain, qui le place à la tête d'un empire et d'une fortune colossale, illustre et souligne le lien profond entre l'éthique protestante du Général bâlois et le capitalisme. Mais la ruine de Suter ironiquement provoquée par la découverte fortuite des richesses infinies de l'or semble répondre aux desseins impénétrables de la Providence : « Que Ta volonté soit faite. Ainsi soit-il. » Car cette dépossession est un châtement de l'orgueil humain, interprété selon l'Ecclésiaste : « Tout ce qu'il a de plus cher, tout ce qui représente la vie et l'orgueil d'un homme s'est envolé, cendres et fumée. » Roman d'aventures dans la tradition de Stevenson et de t'Serstevens, qui fut l'ami de Cendrars, traduit dans toutes les langues, adapté au cinéma, *L'Or* a connu et connaît encore un immense succès qui tient à la rigueur et à la concision de sa composition, à la vivacité du récit – Cendrars fut également reporter –, et prend une signification métaphysique et théologique. Pour faire reconnaître son titre de propriétaire sur l'or, Suter, lecteur assidu de la Bible, en réfère à la



Fernand Léger, *Paris par la fenêtre*, 1954. Lithographie.

justice divine elle-même qui, après sa mort, doit réparer la justice défaillante des hommes. Dans *Moravagine*, Cendrars relate l'histoire d'un rejeton d'une grande famille de l'aristocratie hongroise, interné dans un asile psychiatrique, évadé avec son médecin, et qui parcourt le monde en semant le désordre et le chaos. Mû par les forces de l'instinct naturel, Moravagine tue et détruit l'ordre social. La dimension politique de l'anarchisme moravagien – le narrateur est présenté comme le cerveau de la bande à Bonnot – s'accompagne d'une référence à la psychiatrie et à la psychanalyse. L'identification fascinée du narrateur à *Moravagine* contribue à brouiller les cartes d'une fiction qui confine à l'autobiographie d'un mythomane. Les frontières de genres, comme dans les *essais* autobiographiques – *La Main coupée*, *Bourlinguer*, *Le Lotissement du ciel...* –, s'estompent et le roman d'aventures se trouve ainsi sublimé.

Il faut bien reconnaître que le cosmopolitisme opposé par Cendrars à tout enracinement dans un quelconque « pays » est en réalité un cosmopolitisme français – au sens où la culture française serait universelle. Dans ses innombrables pérégrinations, le « Bourlingueur » aura toujours la France pour port d'attache, et c'est encore dans la littérature française que cet inclassable est le mieux à son aise. Avant Cendrars, le

roman du XIX<sup>e</sup> siècle – exception faite de Töpffer – semble lui-même largement marqué par le tropisme genevois à l'égard de Paris, comme en témoignent les figures de Victor Cherbuliez et, après lui, d'Édouard Rod ou de Louis Dumur, qui fut l'un des fondateurs du *Mercure de France*.

**Les écrivains romands à Paris.** À une époque où les universités de Suisse romande offraient peu de possibilités de recherche, il était de coutume de séjourner à Paris pour compléter ses études à la Sorbonne : ainsi de Ramuz parti pour rédiger une thèse sur Maurice de Guérin, ou de Gonzague de Reynold. La plupart revenaient en Suisse après des séjours plus ou moins longs – douze ans, pour Ramuz – mais certains restaient, selon là encore une pratique solidement établie depuis le siècle dernier – ainsi d'ailleurs que pour les écrivains de Belgique. Victor Cherbuliez, né à Genève, comme son ami Amiel, fait des études à Paris et en Allemagne, s'installe à Paris où, naturalisé français, il est élu à l'Académie française, témoignant de la fortune littéraire possible pour un Suisse, pourvu qu'il renonce à ses origines. De la vingtaine de romans qui lui assurent un succès populaire, lui attirant les sarcasmes de Flaubert et de Baudelaire, il faut retenir *Le Comte Kostia* (1863) – dans lequel Cherbuliez rassemble les poncifs des romans gothiques à la mode anglaise, agrémentés d'un exotisme slavisant de paccotille – qui prélude à *L'Aventure de Ladislas Bolski* (1870) où se déploie le mythe polonais. Édouard Rod fait également carrière à Paris, où il fréquente les milieux naturalistes avant de découvrir Tolstoï et le roman russe. Le thème de la pitié fonde ainsi *La Course à la mort* (1885) et, plus tard, *Le Sens de la vie* (1889). Mais à cette conception morale du roman succède une autre veine, qui renoue avec les valeurs helvétistes : dans *Les Roches blanches* (1895), *Là-haut* (1897) et, surtout, *L'ombre s'étend sur la montagne* (1907), le paysage rustique, alpestre – la Jungfrau vue d'Interlaken, dans ce dernier roman – est mis en valeur contre les turpitudes de la ville moderne – Paris, en tout premier lieu – selon le paradigme mis en place par *La Nouvelle Héloïse*. Par sa position éminente dans les lettres françaises (chroniqueur à l'influente *Revue des Deux Mondes*), il contribue, comme Cherbuliez avant lui, à aider les jeunes écrivains suisses installés à Paris : c'est en partie grâce à Édouard Rod que Ramuz doit d'être reconnu en France, avant de l'être dans son propre pays. Le succès de romanciers tels que Cherbuliez ou Rod, relayé par des critiques helvétophiles – comme Sainte-Beuve, puis Edmond Jaloux, Pierre-Henri Simon et, aujourd'hui, Jérôme Garcin – ou tout simplement d'autres écrivains et critiques suisses établis en France – tels Albert Béguin, Georges Borgeaud, Georges Piroué, Jean-Luc Benoziglio – témoigne de l'importance de ces groupes d'écrivains suisses à Paris, importance d'ailleurs comparable à celles des groupes antillais, québécois, roumains, etc. La notoriété de Chessex, à l'heure actuelle, tient sans doute à la permanence de tels réseaux d'influence dans les milieux de l'édition.

Comme Cendrars, certains des auteurs fixés à Paris récusent toute appartenance, voire renient leur origine helvétique, au nom de l'universel. Tout comme Michaux, poète belge né à Namur, Robert Pinget (né à Genève en 1919, installé à Paris depuis 1946) fait rarement état de sa citoyenneté helvétique, préférant rappeler les origines savoyardes de sa famille. De toute manière, dans des textes qui, depuis *Le Renard et la boussole* (1953), le rattachent à son corps défendant au Nouveau Roman, Pinget récuse tout déterminisme biographique, à l'instar de son ami Samuel Beckett, lui aussi

exilé volontaire. Le paradoxe veut que le plus grand romancier suisse contemporain – et d'ailleurs aussi le plus important auteur de théâtre –, qui a obtenu le Prix des Critiques pour *L'Inquisiteur* en 1962, le Femina pour *Quelqu'un* en 1965, comme Cendrars avant lui, récuse totalement le critère national, au nom de la *littérature*. Comme en témoigne *Passacaille* (1969), titre de l'un de ses récits, l'écriture romanesque de Pinget tire son extraordinaire richesse d'un travail quasi-musical sur la voix, sur les variations de ton et de rythme, proche des recherches conduites par Nathalie Sarraute sur les « sous-conversations ».

**Le roman de formation et le modèle germanique.** Sur un autre versant, les échanges entre Suisse allemande et Suisse française et la proximité du monde germanique expliquent sans doute la faveur du *Bildungsroman* chez les écrivains de Suisse romande, qui se réfèrent volontiers aux *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1797) de Goethe, et à leur héritiers modernes, comme Thomas Mann ou Hermann Hesse. Dans la littérature suisse alémanique, le célèbre roman de Gottfried Keller – *Der Grüne Heinrich* (1854-1855) – parfaitement fidèle au modèle goethéen et qui se rattache à un romantisme tardif, semble constituer une référence pour les romands eux-mêmes. La littérature romande, aux confins de la latinité et de la germanité, du Sud et du Nord, de ce point de vue, paraît admirablement correspondre à la célèbre formule *Helvetia mediatrix*. Après *Marins d'eau douce* (1919) et *Montclar* (1926), *La Pêche miraculeuse* (1937) de Guy de Pourtalès (1881-1941)<sup>5</sup> perpétue la tradition du roman de formation d'inspiration germanique. Pourtalès y évoque à travers la figure d'un jeune pianiste la fin d'un monde, le déclin de l'Europe romantique, précipité par la Guerre de 1914. La confession autobiographique rencontre ici la passion pour la musique, à laquelle Pourtalès a consacré de nombreuses biographies qui confinent d'ailleurs souvent au roman – *La Vie de Franz Liszt* (1925) ; *Chopin ou le poète* (1927) ; *Wagner, histoire d'un artiste* (1932) ; *Berlioz et l'Europe romantique* (1928).

Mais, selon ce modèle goethéen, la figure majeure est assurément celle de Jacques Mercanton, malheureusement peu connue en France. Comme Pourtalès, Mercanton appartient à l'Europe cosmopolite – il séjourne en Allemagne, en France, en Italie –, il se lie à Thomas Mann dont l'influence se fait profondément sentir sur ses romans, à James Joyce à qui il consacre *Les Heures de James Joyce*, à Malraux, Eluard, Fargue. Dans son plus célèbre recueil de nouvelles, *La Sibylle* (1967), se révèle son amour pour l'Italie. Professeur à l'université de Lausanne, Mercanton est aussi un essayiste dont n'a jamais faibli l'intérêt pour les classiques français – Molière, Racine, Pascal, La Rochefoucauld – ainsi que pour la littérature allemande – études sur Thomas Mann – et pour la mystique arabe – Al-Hallaj –, qui lui vaut l'amitié de Louis Massignon. Depuis *Thomas l'incrédule* (Prix Rambert, 1943) et *La Joie d'amour* (1951), Mercanton met en scène des adolescents en proie à l'angoisse du passage à la vie adulte, hantés par la musique – Monteverdi, Alban Berg. La plus grande réussite de Mercanton reste assurément *L'Été des Sept-Dormants* (1974) où un groupe d'adolescents, dans un pensionnat, se retrouve confronté à l'amour, à l'art et à la mort – le personnage principal, « Beau ténébreux » proche de l'univers de Julien Gracq, se jette dans le Danube. Le décor naturel, aux confins de l'Autriche, de la Bavière et de la Bohême,

5. Le romancier est un représentant emblématique d'un certain cosmopolitisme helvétique : né à Neuchâtel, d'origine française, il a étudié à Bonn et à Berlin.

est certainement la composante la plus importante dans ce roman de formation sur lequel plane l'ombre du grand écrivain autrichien post-romantique Adalbert Stifter. Dans *Le Soleil ni la mort* (1948), dont le titre renvoie à La Rochefoucauld, c'est le couple et la passion qui font l'objet d'une méditation douloureuse. La ville de Prague, pour fond du décor, atteste encore la fascination de l'auteur pour l'Europe centrale, et pour un certain romantisme. Le rôle dévolu à la psychologie, la splendeur d'une langue ultra-littéraire peuvent expliquer toutefois la relative désaffection connue par Mercanton dans son propre pays, alors même qu'il y a reçu tous les honneurs. Par sa thématique et ses références littéraires, l'univers de Mercanton appartient bien plus au siècle dernier, revu et corrigé par Thomas Mann, qu'à celui de Joyce.

Étienne Barilier semble remplir la même fonction de *passer* entre culture française et culture allemande, propre aux lettres romandes. Traducteur de son état, musicologue spécialiste d'Alban Berg, Barilier construit ses romans sur les grands mythes littéraires et artistiques de la culture allemande. Depuis *Orphée* (1971) et *Laura* (1973), Barilier implique ses personnages dans des fictions d'inspiration philosophique. Dans *Le Chien Tristan* (1977), une intrigue pseudo-policrière permet de rassembler à Venise les musiciens Paganini, Schumann, Chopin, Liszt, Wagner et... Nietzsche, qui s'est suicidé. La figure de Nietzsche réapparaît dans *Le Duel* (1983) – sans doute le meilleur roman de Barilier – dans un hôtel de Sils-Maria, en Engadine, où l'écrivain André Péras se joue de son admirateur, le jeune Jacques Fischer, dans un « duel » sur fond de philosophie nietzschéenne. La référence à *La Montagne magique* (1924) de Thomas Mann, également lecteur de Nietzsche, est ici évidente. À la manière du Laforgue des *Moralités légendaires* (1887), Barilier rassemble dans ces deux romans les mythes musicaux et littéraires fondateurs du monde romantique allemand, qu'il partage avec Mercanton et Pourtalès, pour mieux les parodier, tout en assurant leur pérennité en Suisse romande. Comme chez Mercanton, l'amour de la musique est un trait d'union entre la littérature romande et la littérature allemande, au sens large.

Après les manifestes *helvétistes* du XVIII<sup>e</sup> siècle et le développement d'une littérature nationaliste romande enracinée dans son terroir, jusqu'à la guerre, il semble aujourd'hui que les romanciers cherchent à se définir, à trouver leur place dans cet « entre-deux », à mi-chemin de la latinité et de la germanité. Pour des romanciers comme Barilier, la spécificité romande vis-à-vis de la littérature française, d'ailleurs de plus en plus contestée par les écrivains nés après la guerre, réside bien dans ce « double-lien » culturel. À la différence des Belges ou des Québécois, il semble que les écrivains romands ne se préoccupent guère d'établir des relations profondes avec d'autres littératures francophones – d'ailleurs peu connues en Suisse –, de sorte que le roman contemporain résulte principalement du dialogue avec la France et l'Allemagne – et, accessoirement, avec l'Italie, quand ce n'est pas, tout simplement, avec le monde anglo-saxon, dont le modèle permet de dépasser les clivages culturels à l'intérieur de la Confédération.

# BELGIQUE FRANCOPHONE

La proclamation de l'indépendance du royaume de Belgique en 1830, suite aux journées de septembre qui boutent les troupes hollandaises hors des frontières des anciens Pays-Bas méridionaux, met fin à la reconstitution artificielle par le Congrès de Vienne d'une entité politique qui correspondait pour l'essentiel aux États patrimoniaux de Charles-Quint. Or le Nord et le Sud de cette entité connaissaient, depuis deux siècles, des destins différents – le Nord s'étant façonné à la manière des États-nations.

Le Limbourg hollandais et le futur Grand-Duché de Luxembourg participent à cette révolution qui accouche d'un État constitutionnel modèle, dont les grandes puissances européennes finissent assez rapidement par s'accommoder. Elles le condamnent en revanche à une neutralité dont la Grande-Bretagne, la France, la Prusse et la Russie se portent garantes. Les troupes françaises arrêtent fin 1831 la contre-offensive hollandaise, et reconquièrent Anvers au profit du nouvel État, en 1832, sous l'autorité du général Belliard. En 1839, le roi des Pays-Bas prend acte de la perte des territoires méridionaux qui lui avaient été octroyés en 1815. Non sans exiger – et voir confirmée – la récupération du Limbourg hollandais, du Brabant septentrional, de la Flandre zélandaise et de la partie orientale du Luxembourg. Celle-ci est érigée en Grand-Duché indépendant en l'an 1867, au profit de la branche cadette de la maison de Nassau. La liberté de navigation sur l'Escaut n'est, quant à elle, obtenue pour les Belges qu'en 1863 sous la forme du rachat du droit de péage. Ainsi un vieux pays dont l'histoire échappe aux modèles qui régissent la plupart des États de la façade occidentale du continent européen prend sa forme moderne.

## À L'OMBRE DES MODÈLES FRANÇAIS

---

**D**urant ces premières décennies se profile notamment la figure d'un écrivain, prématurément décédé, qui ressortit à la fois à la littérature grand-ducale dont il est le précurseur et à la littérature belge de langue française à laquelle il donne un de ses premiers récits en prose.

Ami et compagnon de route de Charles De Coster, Félix Thyès meurt en effet dans les jours qui suivent l'achèvement de *Marc Bruno. Profil d'artiste*, roman qui paraît à Bruxelles en 1855. Eugène Van Bommel, qui fut le professeur de De Coster et de

.....  
1. À l'exception, notamment, des parties des anciens Pays-Bas espagnols que les troupes françaises enlevèrent au xvii<sup>e</sup> siècle et qui furent reconnues comme partie intégrante du domaine français au xviii<sup>e</sup> siècle.

Thyes à l'université de Bruxelles et l'animateur de *La Revue trimestrielle* dans le premier numéro de laquelle Thyes publie son *Essai sur la poésie luxembourgeoise*, se charge de la publication de ce récit qu'il fait précéder d'une notice biographique. Il se réjouit « de faire connaître à la Belgique une œuvre qui comptera certainement, dans notre littérature, comme une des premières productions de ce genre ». Dans sa préface, Thyes lui-même entend inscrire son œuvre dans ce champ littéraire. Non sans s'avouer que l'enthousiasme avéré de la Belgique pour les arts et les lettres ne s'adresse généralement aux « travaux de ses propres enfants » qu'après que l'étranger les eut couronnés. Ce comportement, le jeune auteur l'attribue à un manque de « confiance en [soi] » chez ses compatriotes d'adoption.

L'œuvre de Thyes n'est pas sans manifester, à travers la vie de son personnage, quelque parenté avec cette situation endémique dont les origines sont évidemment historiques. Elle prend place dans cette lignée de romans belges qui reflètent les feux atténués du romantisme sous forme de nostalgie un peu mélancolique et tendent peu ou prou vers une sorte de réalisme dont témoignera, en 1862, le roman de Paul Reider, *Mademoiselle Vallantin*. C'est cette nostalgie qui nimbe l'échec par l'existence d'une autre dimension, intérieure, que l'on retrouve à l'œuvre dans *Le Roman d'un géologue* (1874) de Xavier de Reul, dans le récit par Octave Pirmez de la vie et du suicide de son frère, *Rémo* (1878), ou dans le maître-livre de Van Bemmel, *Dom Placide* (1875), évocation de la passion d'amants contrariée par la Révolution française dans l'antique abbaye de Villers-la-Ville. Émouvantes, et souvent subtiles, ces œuvres ne constituent pas de véritables contrepoids aux œuvres d'Hugo, de Flaubert ou des Goncourt. Elles font d'autant mieux ressortir l'originalité du premier grand roman du XIX<sup>e</sup> siècle en Belgique, le chef-d'œuvre de Charles De Coster.

C'est que le contexte dans lequel paraît en 1867 *La légende d'Ulenspiegel*<sup>2</sup> est celui d'un pays qui connaît un développement des forces productives tel qu'il figure, à la fin du siècle, parmi les premières puissances industrielles de la planète. Il dispose de la constitution la plus libérale de son temps mais repose, sous la structure étatique, sur un jeu permanent entre les « familles » (catholique et libérale tout d'abord, catholique, libérale et socialiste ensuite) et sur de très anciennes traditions communales. Ce pays est le prolongement d'une fédération d'États que l'histoire du XVI<sup>e</sup> siècle avait conduite au singulier destin de constituer une entité reconnue comme telle<sup>3</sup>, dépendante d'un prince lointain mais situé dans la descendance de la famille de Charles-Quint. Ce pays se développe économiquement à la façon des États modernes tout en ne connaissant pas les processus de stratifications sociales et de développements culturels propres aux États-nations. Rien d'étonnant dès lors à ce que la production littéraire, dans les deux langues du pays, y ait connu une profonde léthargie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Or, ceux-ci coïncident avec la formation décisive du français classique, avec l'hégémonie politique et culturelle de la France en Europe, et avec l'inscription croissante du fait littéraire comme consubstantiel à la civilisation française. Comme corollaire de son identité...

.....  
2. Il s'agit en fait de *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Thyl Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. L'édition scientifique du texte, due à J. Hanse, est publiée dans la collection Espace Nord (Bruxelles, éditions Labor).

3. Dans ces anciens Pays-Bas, il faut noter la pérennité et l'autonomie de la principauté de Liège – elle regroupe des territoires situés aujourd'hui en Wallonie et en Flandre – politiquement reliée au Saint-Empire romain de la nation germanique, et dont Charles-Quint avait entamé le processus de rapprochement avec le Cercle des 17 Provinces.

Lorsque les prosateurs belges de langue française du XIX<sup>e</sup> siècle se lancent dans l'aventure littéraire, avec le souci de doter leur pays d'une littérature nationale, ils se trouvent aux prises avec cet héritage d'une histoire nationale très différente de la leur. Cet héritage constitue un modèle d'autant plus intériorisé comme universel que la



Frontispice pour l'édition de 1869.

pas de métadiscours capable de dire leur histoire et leurs spécificités. Lorsqu'ils s'y risquent, ils le font donc dans des moules issus d'une histoire qui est aux antipodes de la leur.

Ne pas disposer d'une langue propre et éprouver la sensation d'une histoire spécifique à l'heure des romantismes nationaux renforce chez les auteurs belges de langue française les tensions intérieures et esthétiques. Dès l'origine, celles-ci dessinent la question du rapport aux modèles français et à la norme parisienne de la langue française comme une des lignes essentielles de fracture ou de spécification du champ des lettres belges de langue française. Soit, en effet, l'on considère que ces modèles et cette pratique sont intangibles et constituent un surmoi monumental par rapport auquel mieux vaut filer doux. Soit, au contraire, on estime intolérable et aliénant ce carcan, et l'on cherche à s'en défaire par tous les moyens pour revivifier langue et forme. Soit encore, on en prend acte afin d'en mieux jouer et de tâcher de lui faire dire le contraire de ce qu'il est censé dire. Maeterlinck ou les surréalistes de Bruxelles s'inscriront à cette enseigne, comme les romanciers des années soixante-septante du

civilisation qui l'exprime représente alors la Civilisation. Ce matériau linguistique et culturel plonge, dans un passé lointain, au cœur d'un processus de développement dont leurs aïeux furent totalement partie prenante mais qui est désormais le fruit de l'histoire de leurs voisins beaucoup plus que de la leur – phénomène que l'on retrouve également en Suisse, pour des raisons parallèles. De surcroît, la perception de ce mélange d'appartenance et d'aliénation, qui explique le manque de confiance dont parlait Thyès, est renforcé par le fait que la langue – telle qu'elle s'est constituée aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles – véhicule une culture nationale. Les Belges l'assimilent toutefois comme leur puisque leur enseignement se fait au miel des seuls modèles français, comme par le fait qu'il n'existe

XX<sup>e</sup> siècle qui utiliseront les techniques du Nouveau Roman pour se réapproprier l'histoire de leurs origines.

## UNE AUTONOMISATION COMPLEXE

Charles De Coster, l'homme qui, le premier, incarne la seconde des attitudes évoquées ci-dessus, s'est donné pour objectif de restituer l'histoire de la rupture historique qui amène les richissimes provinces de Belgique à ne pas devenir un État-nation. L'évocation de cette époque, celle de la révolte du XVI<sup>e</sup> siècle contre l'absolutisme de Philippe II – lequel constitue un des premiers avatars de l'État moderne – lui permet en outre d'exalter le ferment d'un principe de liberté qui ne s'accommode pas de ce qu'implique le mode de fonctionnement des États. L'histoire qu'il relate est celle d'une défaite, mais d'une défaite loin d'être inexorable puisque la Belgique contemporaine en est sortie, au terme d'un long processus historique.

Pour incarner ce processus, pas question pour De Coster de recourir au roman historique *stricto sensu*, même si le récit atteste sa vaste conscience des faits de l'époque et met en scène nombre de péripéties de la révolte des anciens Pays-Bas. Ce qui détermine le sens de ce récit, ce n'est pas l'histoire mais ce qui la traverse et la rythme au-delà de l'horreur dont elle accouche : chansons et visions, quasiment ésotériques, d'une part ; d'autre part, faits et gestes du personnage-clef du récit, Thyl, lequel échappe à la temporalité des vies humaines et se voit lancé dans une quête spirituelle qui ne l'empêche pas d'être un acteur essentiel du processus historique en cours. L'histoire qu'exaltent jusqu'à satiété les sanglantes histoires nationales n'est dès lors qu'un lieu d'épisodes – d'aventures – dont la clef, humaniste, réside ailleurs. Seule peut la situer une très moderne légende. De Coster entend l'écrire en mêlant les genres. Le picaresque s'y joint ainsi à l'historique. Ils tendent la main aux très anciennes facéties. Le roman ésotérique et le roman de formation y inscrivent tout autant leurs strates pour faire chorus avec l'épique et le légendaire, genres issus de traditions qui précèdent celles qu'engendrent les États modernes.

Non content de baroquiser de la sorte les compartimentages au cordeau des jardins littéraires à la française que diffuse une certaine tradition belge, De Coster rompt avec la langue classique dont il dénonce, dans *La Préface du Hibou*, l'effet de sclérose en Belgique. Pour ce faire, il renoue avec un état de langue antérieur à la versailisation de la langue, celle du XVI<sup>e</sup> siècle et des vieux maîtres dont Rabelais est le symbole. Française, sa phrase apparaît donc comme quelque peu étrangère. Elle préfère les associations poétiques au suivi narratif. De la même façon, la structure de progression du volume fonctionne sur de fabuleux jeux de dédoublements et de miroir dont témoigne le titre exact d'un livre qui constitue sans doute le premier roman francophone<sup>4</sup> de l'histoire de la langue française.

L'œuvre de De Coster est à ce point atypique et audacieuse pour son temps qu'elle laisse aussi perplexes et distantes Bruxelles que Paris. Ne touche-t-elle pas à une sorte de tabou que les aires francophones non françaises craignent généralement d'enfreindre ? Et n'ouvre-t-elle pas des portes qui indiquent que les espaces culturels

4. Cf. note 2. On remarquera que l'invention de cet adjectif est contemporain de la composition de ce livre.

francophones ne peuvent se satisfaire des seuls modèles hégémoniques parisiens, sauf à les subvertir, fût-ce insidieusement ? L'échec de *La Légende*, De Coster en prend acte. Il en comprend intimement les raisons et publie un petit roman à la française, *Le Voyage de noce* (1872), qui l'apparente à Thyès, de Reul et Van Bommel<sup>5</sup>, mais l'éloigne de l'immortalité que lui apportera après sa mort, particulièrement dans les pays non francophones, la composition d'une œuvre polyphonique, baroque et carnavalesque, cocasse et libertaire, que ses compatriotes de la génération de 1880 qualifient de « patriale », et non de « nationale ». Preuve, parmi d'autres, d'une histoire foncièrement différente de celle qui a prévalu en France.

Nombreux sont les symptômes qui permettent de l'attester tout au long d'une histoire littéraire dont la proximité avec celle de la France va de pair avec un incessant travail de décalage. L'impact du naturalisme en Belgique à travers Zola mais aussi Cladel, sa réverbération vers la France à l'heure où il fait l'objet de dures attaques, comme l'ambivalence des propos des Belges à son égard<sup>6</sup> dès que ceux-ci ont trouvé leurs marques, montrent clairement que les enjeux ne sont pas identiques en dépit de leur proximité. Ils s'inscrivent non seulement dans des histoires littéraires et des stratégies contrastées<sup>7</sup> mais proviennent d'histoires différentes qui ne peuvent se réduire à la seule perception d'un champ linguistique censé être homogène. Camille Lemonnier ou Georges Eekhoud, par exemple, les deux romanciers « naturalistes » les plus notoires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Belgique, accordent ainsi une attention toute particulière à des recherches linguistiques qui tentent l'invention d'une « langue belge ». *La Fin des bourgeois* (1892) de Lemonnier constitue la limite de cette tentative. Celle-ci n'hésite ni à puiser dans les parlers locaux ni à créer des néologismes. Elle intègre les uns et les autres dans une phrase qui n'est pas sans se situer dans la filiation de la langue artiste chère à d'autres champs esthétiques français de la fin de siècle. Par rapport au réalisme qui enserrait les Belges dans un carcan narratif, le naturalisme, par ses excès visionnaires, fournit une forme plus malléable qui permet aux écrivains belges de dire le réel de leur époque tout en accomplissant leur volonté d'art.

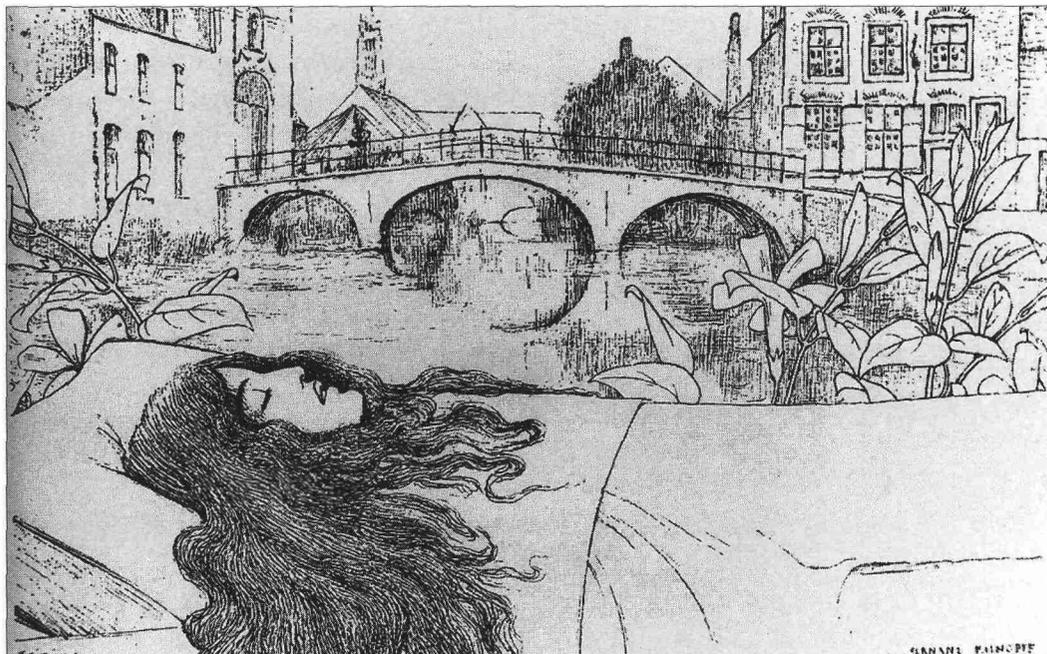
Les productions de la fin de siècle prennent ensuite des chemins divers. Des écrivains « régionalistes », tel Maurice des Ombiaux, n'hésitent pas à plonger dans les traditions, notamment rurales, du pays, et particulièrement celles des pays wallons. Le parcours des frères Rosny est tout aussi singulier. Ceux-ci produisent en alternance, ensemble ou chacun de leur côté à partir de 1908, récits de mœurs, romans préhistoriques et fictions fantastiques<sup>8</sup>. Ce filon, dont on trouve des affleurements chez De Coster comme chez Lemonnier, chez Verhaeren comme chez Eekhoud, deviendra au XX<sup>e</sup> siècle une des formes esthétiques parmi les plus prégnantes à travers le fantastique et le réalisme magique. Il révèle son emprise latente, non seulement du côté du naturalisme et de l'expressionnisme, mais aussi du symbolisme. Les récits de Maeterlinck en sont imprégnés, qu'il s'agisse du *Massacre des Innocents* (1886), d'*Onirologie* (1889) ou de *L'Anneau de Polycrate* (1893). Ceux de Rodenbach, tout

5. Durant cette décennie, le réalisme social se dégage par contre du sentimentalisme dans les quatre récits de Paul Hensy : *Un coin de la vie de misère* (1876).

6. Y compris ceux des frères Rosny dont la carrière littéraire se fait franco-française dès 1886-1887.

7. Naturalistes et symbolistes font, par exemple, cause commune en Belgique contre les tenants du primat des modèles classiques français. Ils soutiennent le Parti Ouvrier Belge.

8. *Nell Horn* (1886) ou *Daniel Valgraiue* (1891) ; *La Guerre du feu* (1911) ; *La Jeune Vampire* (1920).



Frontispice de Fernand Khnopff pour *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach.

autant : ainsi de *L'Arbre* (1898), récit de tragiques amours en Zélande qui s'achèvent autour d'un arbre métamorphosé, ou de *Bruges-la-morte* (1892), roman dans lequel la ville et la chevelure de la morte jouent un rôle quasi magique. Le fait que le décor dans lequel se déroule le drame soit un protagoniste essentiel de celui-ci est, de surcroît, particulièrement important puisqu'il permet au narrateur belge de n'avoir pas à affronter la contradiction dans laquelle s'enferment nombre de ses pairs : celle d'un décor que saturent souvent des descriptions soucieuses de lui donner un corps capable de faire pièce à une langue qui paraît trop abstraite et inconsistante. Comme si les mots, dans leur entendement littéraire usuel, s'y refusaient. Comme si, dès lors, l'action apparaissait presque toujours bancal par rapport à ce décor<sup>9</sup>.

Cette fissure, dans laquelle s'engouffreront bien sûr les fantastiqueurs du XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas étrangère à la perception, consciente ou diffuse, en Belgique d'un fort divorce entre les mots – et les modèles qu'ils induisent – et les choses. Celui-ci découle de l'histoire objective des faits linguistiques et culturels précédemment évoqués. Cette fissure explique de même la prolifération dans les romans belges, chez des auteurs que n'affecte pas l'exil objectif – y compris ceux qui intègrent l'histoire<sup>10</sup> –, de personnages qui sont toujours de guingois par rapport au monde qu'il côtoient, et surtout à l'histoire dans laquelle ils débarquent, comme par devers eux. Hugues Viane, le héros de Rodenbach, n'existe qu'à travers cette distance au monde que le meurtre lui permet à nouveau de réintégrer au moment où un lien réel avec une femme, qui n'est censée être qu'une image, menace cette symbiose. Elle le réduit au silence<sup>11</sup>.

9. Dans *Tempo di Roma* (1957) de Curvers, roman ressortissant à une tout autre esthétique, le constat se vérifie – le parallèle pouvant être poussé jusqu'au fait de la disparition violente de sir Craven.

10. Les naturalistes belges ne se sont pas contentés de restituer le versant industriel de leur époque. Celui-ci ne constitue pas la part dominante de leurs œuvres. Un siècle plus tard, l'histoire du Sanchotte des *Bons Offices* de Mertens, du Morales de *Terre d'Asile*, du Benn des *Éblouissements*, voire du Léopold III d'*Une paix royale*, perpétuent ce fait structurel.

11. Le héros de Ghelderode dans *Le Sommeil de la raison* connaît, à sa façon, un parcours qui n'est pas dépourvu d'homologie.

À côté de ces écrits qui prennent place dans l'histoire de l'écriture fin de siècle, l'expansion coloniale de la Belgique en Afrique centrale, sous le règne de Léopold II, laisse une trace majeure, longtemps occultée : *Les Mystères du Congo*<sup>12</sup> (1886). C'est que les textes, qui paraissent tout d'abord sous forme de livraisons, appartiennent à la littérature populaire de grande diffusion. Fort bien documenté sur le Congo, cet ouvrage légitime la conquête au travers des aventures, hautes en couleurs, d'un groupe de personnages emmenés par une sorte de héros mythique, Ketje<sup>13</sup>, comparable, à certains égards – par son impertinence et son ingéniosité –, à l'Ulenspiegel de De Coster. Il le fait en outre en jouant à fond de l'humour belge du XIX<sup>e</sup> siècle, connu sous le nom de *zwanze*.

## DE DÉCALAGES EN DÉNÉGATIONS

Avec la victoire et l'armistice de 1918, la Belgique entre dans une autre phase de son histoire. Le rêve de synthèse européen qui fut le sien a été rudement mis à mal par le premier conflit mondial qui détruisit l'image culturelle de l'Allemagne romantique. Le suffrage universel pour les hommes rend par ailleurs désormais compte de sa dualité linguistique.

Convaincus, au siècle précédent, du rôle que la langue française pouvait jouer, grâce à eux, dans le but de synthétiser et de métamorphoser aussi bien les diversités du pays que celles des grandes cultures européennes dont la Belgique est le lieu de passage et de rencontre, les écrivains francophones sont contraints, au XX<sup>e</sup> siècle, de se repositionner. Les bases des mythes élaborés au XIX<sup>e</sup> siècle pour tenter de dire les spécificités de la Belgique et des lettres belges sont en effet minées. La prise en considération de la réalité bilingue du pays paraît en outre bien plus difficile à accepter que celle de sa biculturalité. N'implique-t-elle pas la remise en cause d'une certaine image impériale de la langue et de la culture françaises, et de son intériorisation par les élites lettrées du royaume ?

Dès lors, l'entre-deux-guerres constitue une époque dans laquelle la dénégation de soi prend des proportions saisissantes. Elles ne seront dépassées en intensité que par certains des comportements dominants des deux décennies qui suivent la fin de la seconde guerre mondiale. La publication du *Manifeste du lundi* – il voit le jour en 1937, à l'heure de la montée de tous les périls en Europe – est particulièrement indicative de cette attitude. Futurs collaborateurs de l'occupant nazi ou futurs résistants s'accordent en effet à signer un texte qui ne fait aucune allusion à la situation politique de l'heure mais affirme que les écrivains belges de langue française sont des écrivains français à part entière et que les traces de l'histoire de la Belgique dans leurs œuvres ne représentent rien de significatif par rapport à l'homogénéité foncière censée découler de la pratique du français. Difficile de trouver une position plus anhistorique que celle-là ! Elle indique l'emprise du modèle français – dans lequel la langue joue à la fois un rôle identitaire et une fonction d'universalisation – mais aussi le réflexe de panique qui saisit les écrivains belges – non situés dans les marges du champ littéraire –

12. Cet ouvrage se compose de trois tomes attribués pour le premier à un certain Nirep et, pour les deux autres, à un certain De Graef. Ce sont vraisemblablement des pseudonymes. Les ouvrages sont illustrés par d'excellents graveurs.

13. Une sorte de Gavroche bruxellois.

à l'heure des premières phases du déclin de la position hégémonique du français au sein du royaume de Belgique. Fuir l'histoire et le réel devient une sorte de maître-mot. Il se réalise par la projection fantasmatique dans un espace culturel abstrait univoque, celui de la langue. L'espérance est celle de la reconnaissance et de la protection françaises. Elle met le tiers hors jeu ou hors lieu.

À l'origine du *Manifeste*, deux écrivains de sensibilité politique différente, liés tous deux à l'école du « fantastique réel<sup>14</sup> », qu'ils contribuent à imposer comme un des lieux majeurs d'expression du champ littéraire belge<sup>15</sup> : Franz Hellens, l'auteur de *Mélusine* (1919), et Robert Poulet, l'auteur de *Handji* (1931). L'époque voit en outre s'élaborer une bonne part de la production fantastique de Jean Ray, l'auteur de *Malpertuis* (1943) et des *Contes du whisky* (1925), dont l'impact populaire sera très important durant la seconde guerre mondiale, mais qui prendra toute son ampleur autour des années soixante avec le phénomène, commercial et médiatique, de « l'école belge de l'étrange ». C'est également dans cette période que Michel de Ghelderode, dont Ray est un ami, publie des nouvelles rassemblées sous le titre *Sortilèges* (1941). Auteur d'une *Histoire comique de Keizer Karel* (1922), l'écrivain fera d'ailleurs paraître un livre au titre significatif : *La Flandre est un songe* (1953). Alors que la présence et la prégnance d'une réalité flamande bien différente de celle du mythe franco-belge créé au XIX<sup>e</sup> siècle devient, au sein du pays, de plus en plus évidente, l'écrivain ne cesse, lui, de déployer son univers dans une Flandre mythique du XVI<sup>e</sup> siècle. Durant cette même époque, toujours, Marcel Thiry imagine dans *Échec au temps* (écrit en 1938 et publié en 1945), roman qui se déroule à Ostende, un instrument apte à métamorphoser les faits historiques : en l'occurrence la défaite française à Waterloo. Cette défaite mit un terme aux vingt années durant lesquelles les provinces qui constituent la Belgique furent des départements français.

Avec Jean Ray, maître d'un fantastique dont la présence est dotée d'un faible capital symbolique dans le champ littéraire français, se réalise une des opérations les plus originales du champ littéraire de l'époque. Alors que les Verhaeren et les Maeterlinck avaient occupé, au siècle passé, des créneaux de la « grande littérature » laissés vacants par les Français – ceux de la poésie expressionniste et du théâtre symboliste – Jean Ray, Georges Simenon<sup>16</sup> ou Hergé s'inscrivent en force dans la paralittérature. Leurs œuvres y prendront peu à peu figure de littérature au sens strict. Et cela, même si dans le cas d'un Simenon, la carrière des Maigret va de pair avec celle des « romans durs » qui s'apparentent aux récits français classiques dont ils poursuivent la tradition, à l'heure où celle-ci est mise en cause par les travaux de Gide, de Proust ou de Céline. Le personnage de Maigret lui-même présente ce même type de double appartenance puisque, si son originalité comme enquêteur a beaucoup à voir avec la Belgique de son créateur, il est censé incarner la plus fine tradition du Quai des Orfèvres.

La carrière de Tintin, le héros-fétiche d'Hergé, est tout aussi emblématique. Le rapport texte/image propre à la bande dessinée permet au narrateur d'éviter les problèmes de la description et de l'évolution de l'action – ils sont confiés à l'image – et de se concentrer, dans les bulles, sur des fragments de dialogues. L'analyse attentive de

14. Il s'agit d'un livre de Franz Hellens.

15. Cette mouvance, dite aussi du *réalisme magique*, connaît également de beaux fleurons dans la partie néerlandophone du pays.

16. On peut ajouter, dans le domaine du policier, le nom de Stanislas-André Steeman, l'auteur de *L'Assassin habite au 21* et de *Légitime défense*, que le cinéma immortalise sous le titre *Quai des Orfèvres*.

ceux-ci permet en outre de voir que la famille hergéenne reproduit les grandes attitudes des écrivains belges face à la langue. Si les propos du « petit reporter » sont dignes de Maurice Grevisse<sup>17</sup> ceux du capitaine Haddock eussent fait pâlir d'envie Charles De Coster ou James Ensor, dont les célèbres injures constituent sans doute les ancêtres de celles du capitaine. Tournesol existe, quant à lui, en deçà de la langue puisqu'il comprend toujours le contraire de ce qu'on lui dit sans que cela prêle à conséquence sur son génie. Les deux Dupond(t), en revanche, incarnent à merveille l'aberration des comportements dans le réel de qui entend trop coller à l'usage compassé de la langue. Si l'on ajoute à cela la carnalisation fabuleuse du nom propre dans ces albums et l'emblématisation d'une situation caractérisée par l'absence du père<sup>18</sup>, on constatera que ces récits, destinés aux jeunes de 7 à 77 ans, plongent au plus profond de l'être belge et de sa situation identitaire complexe.

Tout aussi singulière, et nettement marquée à gauche – ce qui est loin d'être le cas des auteurs qui font de la paralittérature le tremplin de leur destin littéraire –, l'histoire des avant-gardes prend – en tous les cas à Bruxelles – de sérieuses distances par rapport à certaines assertions des surréalistes français en matière de langue et de conception de la littérature ; elle n'en demeure pas moins solidaire du combat global des surréalistes. Aucun interdit ne frappant chez les Belges tel ou tel genre, des récits sortent de leurs mains. Une nouvelle érotique d'une très grande force, *Le Carnet secret de Feldheim* (1928) de Paul Nougé, voisine ainsi avec le mystérieux récit de Marcel Lecomte, *L'Homme au complet gris clair* (1931), qui détourne les récits d'enquête ou l'univers du réalisme magique ; voire avec les récits, fort différents mais tout aussi marqués par cette volonté de décalage, de Louis Scutenaire : *Les Vacances d'un enfant* (1947) ou *Les Jours dangereux, les nuits noires*<sup>19</sup>. Le principe de ses différents tomes d'*Inscriptions* découle du même parti pris. Marcel Marien ne dérogera pas à la règle dans ses *Figures de poupe* (1979).

En Hainaut, où le mouvement surréaliste est plus tardif et plus déférent à l'égard de Breton, Fernand Dumont trame des récits qui mêlent les visées surréalistes avec de lointains échos du romantisme nervalien dont témoignent déjà les nouvelles de *La Région du cœur* (1939). *La Dialectique du hasard au service du désir*<sup>20</sup> relate ainsi les rencontres amoureuses essentielles de l'écrivain en les reliant aux théories de Breton alors que les textes brefs du *Traité des fées* (1942) évoquent des apparitions féminines, quasiment miraculeuses. De ces récits on rapprochera, sans vouloir les confondre pour autant mais pour saisir ce que la démarche surréaliste inscrit de spécifique, le *Passage des Anges* (1927) d'Odilon-Jean Périer, récit débridé d'une conscience ludique, quelque peu malheureuse, que ne porte pas une forme de foi. La radicalité du refus des surréalistes belges par rapport à ceux et celles qui entendaient faire de la littérature au sens usuel frappe Charles Plisnier – militant internationaliste des années vingt exclu du Parti communiste belge en 1928 par la faction stalinienne – qui plaida auprès de Breton ce qu'il considérait comme sa proximité avec le surréalisme. Auteur d'un roman post-symboliste, *L'Enfant aux stigmates* (1933), Plisnier obtient

.....  
17. L'œuvre de ce grammairien du *Bon usage* est contemporaine de la première célébrité de Tintin.

18. François Tisseron a fort bien montré, dans *Tintin chez le psychanalyste*, que le capitaine Haddock, lointain descendant du chevalier de Hadoque, se situe en fait dans une sorte de descendance bâtarde de Louis XIV. Lorsqu'on sait le rôle du « grand siècle » dans la formation du français moderne, on voit que ces « aventures » sont bien plus que ce qu'elles prétendent être.

19. Composé dans les années trente, ce texte complexe n'est publié qu'en 1972.

20. Écrit entre 1938 et 1942, le livre est publié en 1979 par les soins de Tom Gutt.

en 1937 le prix Goncourt pour les cinq nouvelles de *Faux Passeports*. Parmi ces récits de destins révolutionnaires de l'entre-deux guerres, *Iégor* constitue un des rares témoignages sur ce qui se passa au Congrès d'Anvers de 1928 et un bel exemple de mise en exergue des mécanismes de broyage des individus propres au Komintern. Reconnu en France, Plisnier passe alors à la composition de romans de facture plus classique comme en témoignent les cycles *Meurtres* (1939-1941) et *Mères* (1946-1949). Il retrouve le christianisme de sa mère et devient rattachiste.

Dans cette génération, l'histoire sociale trouve en outre à s'incarner dans le roman prolétarien lié à l'activité minière wallonne du sillon Sambre et Meuse<sup>21</sup>. S'en dégagent les figures de l'écrivain-mineur Constant Malva dont le journal *Ma nuit au jour le jour* (1937-1938) est publié dans les années cinquante, époque où paraît aussi *La Légion du Sous-sol* (1958) d'Eugène Mattiato, un des nombreux émigrés italiens de l'après-guerre venus chercher de quoi vivre en Belgique. En 1930, le roman de Pierre Hubermont, *Treize hommes dans la mine*, avait fait en la matière l'événement tandis que les romans d'O. P. Gilbert atteignaient un public plus voué aux règles du roman traditionnel avec le cycle minier ouvert par *Bauduin des mines* (1941-1948). Plus singulier, le récit par Madeleine Bourdouxhe – dans *La Femme de Gilles* (1937) – de la vie d'une femme de milieu ouvrier ouvre des abîmes d'un romanesque authentique.

La réalité sociale malheureuse de nombre de ses récits ainsi que les options de son principal éditeur (Rieder) amenèrent souvent la critique à inscrire dans cette mouvance l'œuvre d'André Baillon. Son originalité se situe pourtant ailleurs. L'évocation de la vie d'une prostituée londonienne dans *Zonzon Pépette* (1923) ou d'un homme en train de perdre la raison dans *Un homme si simple* (1925) est en effet l'occasion pour l'écrivain d'un travail sur le langage<sup>22</sup> qu'on trouve alors fort peu dans les récits réalistes, sociaux ou engagés. Cette dialectique, vertigineuse pour le sujet, ne se retrouve pas non plus dans les romans de Marie Gevers, profondément enracinés dans le tuf régional anversois et campinois que Baillon évoque pour sa part dans *En sabots*, récit de saynètes qui s'intitula d'abord *Moi, quelque part* (1930). Avec *La Comtesse des digues* (1931), *Madame Orpha* (1933) ou *Paix sur les champs* (1941), Marie Gevers donne au roman régionaliste belge une dignité qui l'écarte de tout folklorisme et le différencie ainsi de la série des *Toine Culot* d'Arthur Masson – qui connaît un énorme succès en Wallonie après la guerre mais n'en dépasse pas les frontières.

Parallèlement à ce phénomène, qui indique une volonté d'enracinement, la Belgique de l'après-guerre développe un courant de romans néo-classiques qui poussent la langue à une forme de pureté presque intemporelle. En la matière, le chef-d'œuvre est le récit de Francis Walder, *Saint Germain ou la négociation*, qui obtient le prix Goncourt en 1958. À l'heure où le nouveau roman prend en France le relais de l'absurde et de l'existentialisme<sup>23</sup>, il réussit à donner une quintessence de la langue et du récit classiques. Son sujet : une impossible négociation.

Prix Sainte-Beuve en 1957, Alexis Curvers donne, lui, avec *Tempo di Roma*, un roman dont Rome est à la fois l'objet et le sujet. Au francophone non français qu'est

21. On notera que la misère rurale a trouvé son chantre chez Francis André dans *Les Affamés*, récit des affres des bûcherons ardennais déportés en Allemagne durant la première guerre mondiale (1931).

22. Ce travail est fort différent de celui qu'accomplit Marcel Rémy, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans *Les Ceux d'chez nous*.

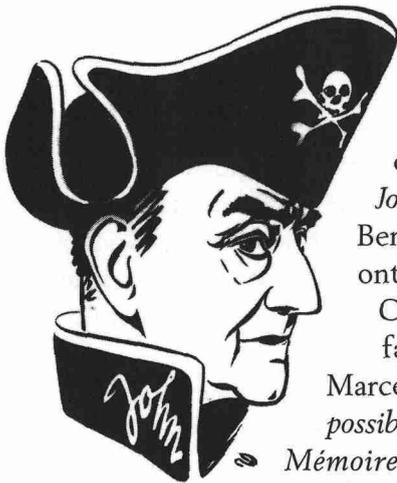
23. Ces courants n'ont quasiment pas connu d'équivalents en Belgique francophone.

l'auteur, la latinité baroque offre l'accomplissement qu'il ne trouve ni en Belgique, ni en France. Avec *La Confession anonyme* (1960), qui se déroule également en Italie, ou *Le Divertissement portugais* (1960), lequel a pour décor certains des grands palais baroques lusitains, Suzanne Lilar produit, elle aussi, dans une langue et une forme classiques, des romans du désir inaccompli ou brisé qui révèle le sujet à lui-même au travers de ces rencontres d'une indispensable altérité, maîtrisée par la seule langue. Au même moment, l'école belge de l'étrange, que les récits fantastiques de Thomas Owen alimentent de sang frais, depuis la guerre, prend son essor éditorial. Comme si le déni des spécificités historiques de la Belgique prenait prioritairement, durant cette phase centrifuge, l'aspect de l'hypostase de la langue classique ou de la plongée dans un imaginaire plus réel que le réel : significatif à cet égard, le titre du premier roman de Paul Willems, *Tout est réel ici* (1941). Également emblématique, le récit, tout en méandres, de Guy Vaes intitulé *Octobre, long dimanche* (1957). Un riche héritier, demeuré jusque-là à l'étranger, n'accepte-t-il pas de se laisser passer pour le jardinier du domaine dont il hérite ?

Durant la même décennie, Christian Dotremont, l'homme qui fut avec le Danois Asger Jorn l'inventeur et l'animateur de Cobra, publie son seul récit, *La Pierre et l'oreiller* (1955), histoire du traitement à Silkeborg de leurs tuberculoses respectives. La révélation à soi-même du sujet se produit, là aussi, dans un ailleurs à la fois proche et lointain. L'analyse de la catastrophe personnelle liée à la maladie n'exclut toutefois pas, chez ce tenant des avant-gardes, la prise en considération de l'histoire réelle, celle de l'après-guerre.

### VERS DES FORMES NOUVELLES DE RÉAPPROPRIATION DE SOI

En ce sens, ce texte, unique dans la production de l'inventeur des « logogrammes », augure des tentatives de réappropriation de sa propre histoire qui marquent une part de la production des années soixante. L'esthétique néo-classique comme la propension au réalisme magique ou au fantastique ne s'éteignent pas pour autant. La



Renaat Demoen,  
Jean Ray-John Flanders « pirate ».  
Dessin pour *L'Archange fantastique*.

première trouve une belle illustration dans *Brève Arcadie* (1959), récit d'une jeune romancière, Jacqueline Harpmán, qui cesse de publier entre 1966 et 1987 et engrange dans son œuvre, à partir de cette époque, l'apport de la psychanalyse. Dans *Journal d'un crime* (1961), premier roman de Charles Bertin, l'auteur laisse aussi affleurer une forme de doute ontologique dont cette esthétique est peu coutumière. Comme si la tâche en incombait à son pendant, le fantastique réel. Maître de la poésie néo-classique, Marcel Thiry donne ainsi, en 1960, ses *Nouvelles du Grand possible*, six ans après qu'Hellens eut publié son magistral *Mémoires d'Elseneur*. Poète de facture classique lui aussi, Gérard Prévot publie, à partir de 1970, une série de contes fantastiques à la langue plus serrée que celle de Jean Ray. Jean Muno a, quant à lui, pris son essor de

conteur d'un fantastique quotidien et discret avec *L'Hipparion* (1962). À Paris, Jacques Sternberg se fait une spécialité de cet art qu'illustreront de nombreux récits mêlant froide distanciation et imagination débridée. Ses *Contes glacés* (1974) en constituent un bel exemple.

L'emprise non métaphorique de la réalité sur les œuvres du champ littéraire belge de langue française qui entendent d'abord souscrire à une volonté de formalisation et d'imaginaire demeure, on le voit, loin d'être fort prégnante, sauf chez ceux qui, tels David Scheinert ou Daniel Gillès<sup>24</sup>, se moulent dans le canevas du roman réaliste. Chez certain(e)s, elle parvient toutefois à s'y inscrire au travers de multiples médiations stylistiques qui permettent à l'imaginaire de n'avoir pas à s'accomplir, soit dans l'anhistorisme, soit dans l'ailleurs.

Avec *Le Lit* (1960), Dominique Rolin abandonne le récit linéaire et les règles convenues de la fiction pour se livrer à une écriture bien plus complexe, qui culmine dans la trilogie *L'Infini chez soi* (1980), *Le Gâteau des morts* (1982) et *La Voyageuse* (1984). Cela lui permet de jouer la dimension autobiographique de l'écrit et d'intégrer dans ses textes l'héritage belge qui est le sien. Chez Hubert Juin – dont l'œuvre s'ouvre d'une part sur la réflexion de l'opposition entre langage littéraire et silence des campagnes (*Les Bavards*, 1956) et, d'autre part, sur l'évocation brutale des mentalités du pays dont il est originaire, la Gaume (*Les Sangliers*, 1958) – c'est à travers le cycle romanesque *Les Hameaux* (1962-1968) que l'auteur trouve la forme qui lui permet d'assumer à la fois cette origine et son travail d'écrivain contemporain. Pour lui, comme pour D. Rolin, le Nouveau Roman ne constitue pas une école à laquelle adhérer mais le déclencheur, symbolique et concret, qui permet de remettre en cause la phrase et la construction françaises classiques. Il en va de même du premier roman d'Henry Bauchau, *La Déchirure* (1966), inextricable évocation de la mort de sa mère, de son enfance et de son analyse avec Blanche Reverchon-Jouve. La structure du second roman, *Le Régiment noir* (1972), est encore plus complexe.

Jacques-Gérard Linze, leur contemporain, fait de même durant cette décennie stratégique. Il donne quatre romans majeurs dont *La Conquête de Prague* (1965) est l'emblème. Plus proches du moule français que ceux de ses collègues, les romans de Linze mettent en scène un court-circuit de la mémoire qui contraint le sujet à se raccrocher aux données de l'espace. Au même moment, Marcel Moreau entame, avec *Quintes* (1962) et *Bannière de bave* (1967), une œuvre torrentielle et éructante qui recourt à une sorte de phrase infinie pour restituer la vie d'un sujet éperdu de beauté et soucieux de vivre sans chaînes. Il n'oublie pas que sa révolte, comme les menaces d'enlèvement qui pèsent sur elle, s'originent dans un rapport d'amour-haine avec le pays natal et la région minière qui le vit naître, le Borinage.

Dans la décennie suivante, ce travail de réappropriation prend de nouveaux tours. L'histoire apparaît en tant que telle dans de nombreux récits de jeunes écrivains ou d'écrivains plus consacrés. La Belgique des années 1930-1945 se trouve ainsi au cœur du cycle, inachevé, de Daniel Gillès qui s'ouvre, en 1974, par *Le Festival de Salzbourg* ou du *Tramway des Officiers* (1974) de Georges Thinès, évocation d'une

.....  
24. Le premier, qui avait donné dans *L'Apprentissage inutile* (1948) une évocation émouvante du drame juif durant la seconde guerre mondiale, parle de la dualité belge dans *Le Flamand aux longues oreilles* (1959) tandis que le second, qui a décrit la collaboration économique dans son cycle *Les Publicains* (1954-1956), donne dans *La Termitière* (1960) une saisissante évocation des dernières années du Congo colonial.

petite ville belge sous l'Occupation. Chez les jeunes écrivains, en revanche, l'approche de l'histoire de Belgique et de l'histoire en général continue de se faire au travers d'individus en partie irréalisés par celles-ci. Ils n'y accèdent que de biais ou les restituent de façon plus ou moins carnavalesque.

À l'instar de leurs aînés des années soixante mais sur un tout autre mode, moins marqué par la hantise du langage, Mertens comme Detrez commencent par évoquer leur prime enfance. L'un dans *L'Inde ou l'Amérique* (1969), l'autre dans *Ludo* (1974). L'adolescence suit avec *La Fête des anciens* et *Les Plumes du Coq* (1975). Dans ce récit, Detrez évoque en outre ce qui constitue encore une sorte de tabou à l'époque : la question royale qui déchira le pays entre 1944 et 1950. En 1974, Mertens publie *Les Bons Offices*, récit baroque mais critique de l'enlisement dans les sables du Moyen Orient d'un négociateur belge au nom significatif, Sanchotte, tandis que Detrez évoque dans *L'Herbe à brûler* (1978), au travers d'une forme baroque beaucoup plus onirique, la scission de l'université catholique de Louvain en 1968 et son engagement révolutionnaire au Brésil. La même année, Mertens publie *Terre d'asile*, récit qui met en œuvre sa vision de la Belgique par les yeux d'un exilé chilien arrivé à Bruxelles en plein été. Les vacances aidant, le pays paraît désert. Pour sa part, Kalisky s'attaque dans *L'Impossible Royaume* (1979) au conflit palestinien-israélien : syncopée et visionnaire, son écriture propulse un héros éperdu d'histoire qui se retrouve en son sein comme on l'est au cœur d'un jeu d'ombres et d'illusions. Parmi leurs aînés, le militant qu'est Charles Paron accusait, dès 1967, ce divorce dans *Les vagues peuvent mourir* – évocation de la Chine maoïste qui s'approche de la Révolution culturelle.

Chez ces auteurs, en qui s'ancre notamment la déréliction du sujet belge face à une histoire qu'il tente de saisir à travers des codes qui ne sont pas ceux de sa propre histoire, la passion et le désir d'histoire demeurent toutefois inscrits. Et cela, même si les romans ultérieurs de Mertens approfondiront le divorce entre l'une et l'autre. En revanche, chez Gaston Compère, dont les options politiques sont différentes, l'hallucination historique va de pair avec une forme de parodie qui n'exclut pas l'abjection. *Portrait d'un roi dépossédé* (1978) est un des plus purs exemples de cette vision qui se confirme dans *Les Griffes de l'ange* (1980), *La Constellation du Serpent* (1982) ou *Dieu dans le trou* (1985). Moins touffu, plus ironique et plus marqué par la réflexion sur la structure narrative, l'art de Paul Emond produit en 1979 une *Danse du fumiste* qui mêle l'irrégularisation du langage à la carnavalisation d'un héros, Caracalla. La hantise du masque et du double y est poussée à l'extrême.

Cette génération se déploie à l'heure où Mertens et Javeau inventent le concept de « belgitude ». Il dit, à la façon des anciens colonisés, l'être-là d'un pays nanti d'une histoire coloniale mais se vivant et se disant en creux<sup>25</sup>, faute d'avoir jamais disposé d'un discours approprié à son histoire. Rompant avec des décennies de dénégation ouverte ou biaisée, la génération des années 1970-1980 tente d'inscrire, *volens nolens*, ses parcours dans une histoire qui ne refuserait plus forcément son nom. Chacun demeure, sinon privé de nom propre, du moins en décalage ou en déperdition par rapport à ce qu'il voudrait saisir.

.....  
25. À sa façon, l'anti-héros du *Ripple-Marks* (1976) de Muno, qui se contemple dans les creux laissés sur la plage par le reflux des vagues, l'incarne tout autant que le Morales de *Terre d'Asile* de Mertens, ou que les héros de la série romanesque de Francis Dannmark inaugurée par *Le Voyage à plus d'un titre* (1981) et accomplie dans *Les Mémoires d'un ange maladroit* (1984).

Quelles qu'aient été les discussions et les polémiques autour du vocable « belgitude », il marque un moment de l'histoire de ce champ littéraire plus qu'il ne définit la belgité. Début de réappropriation de soi il se maintient dans la fascination du plein, lequel ne peut être que le modèle venu de l'Autre. Ce qui frappe dans les années quatre-vingts, c'est la richesse de la production littéraire et, donc, l'omniprésence de ce creux significatif, même chez ceux qui s'en défendent. Des *Jardins du désert* (1981) de Charles Bertin, exaltation de la figure d'un hiérarque imposant sa norme à une population insulaire qui a survécu au désastre de la planète, au *Conservateur des ombres* (1984) de Thierry Haumont, évocation de l'étouffement de l'Allemagne des années trente, en passant par *Ombres au tableau* (1982) ou *Perdre* (1983) de Pierre Mertens, on peut en suivre le travail et prendre mesure, par là-même, de la singularité historique de l'une des plus anciennes aires francophones.

Que pour donner à voir la Belgique, Mertens ait eu recours dans les *Éblouissements* (1987) à la figure du poète expressionniste allemand Gottfried Benn – profondément isolé à Bruxelles, durant la première guerre mondiale, au sein d'un pays qui se rétracte face à l'occupant –, constitue un signe qui ne trompe pas. Que, dans son maître-livre, *Œdipe sur la route* (1990), Bauchau choisisse de prendre le héros grec antique là où plusieurs millénaires de vie du mythe ne l'ont jamais suivi, est tout aussi symptomatique. C'est en effet dans le trajet que parcourent, des années durant, Œdipe et Antigone – entre l'expulsion de Thèbes et la magnification de Colones – que le romancier décide d'ancrer son récit. Entrecoupé de quelques grands poèmes, celui-ci met en scène un homme rejeté par l'histoire comme par son pays, condamné à l'errance et à la déréliction mais qui se forge une nouvelle conscience historique dans laquelle le chant se substitue à la langue, et l'art à la politique.

### PLAISIRS DE NARRER, AMBIANCES CRÉPUSCULAIRES

---

Fût-elle complexe et toujours plus ou moins oblique, fût-elle dépourvue d'un métadiscours étayé (et diffusé) capable de contrer les forces d'amnésie, de dénégation ou de fuite, la prise en charge par une génération littéraire de son historicité – à l'heure où la Belgique connaît de profonds changements constitutionnels qui l'amènent à devenir un État fédéral fait de Communautés et de Régions – a modifié l'assise symbolique d'une production littéraire qui se fit longtemps sans être capable de se dire. Les écrivains qui émergent au tournant des années nonante bénéficient de cette mutation. Ils sont beaucoup moins impliqués que leurs aînés dans les débats identitaires. Et cela même si certains de leurs textes apportent à cette question des éclairages essentiels. Dans un pays où coexistent en chacun, sans noyau unificateur dur, des identités multiples, *Nous deux* (1992) de Nicole Malinconi – fille de père italien et de mère wallonne – offre non seulement une transcription de cette dualité mais donne à lire, pour la première fois, et sans doute du fait même de cette tension, ce qu'était la langue de la mère : ce français elliptique, dru et imagé, que l'on entend partout en Wallonie dans les classes populaires. Dans *De cendres et de fumées* (1990), Philippe Blasband – Belge d'origine iranienne – confronte, lui, son héros aux affres d'un langage qui calcine ses propres souvenirs.

Longtemps lié au situationnisme, Jean-Louis Lippert choisit une écriture baroque et hallucinée pour évoquer dans *Pleine lune sur l'existence du jeune bougre* (1990) la déglingue profonde des mœurs et des êtres à Bruxelles sous le coup de la société capitaliste avancée<sup>26</sup>, ou pour mêler, dans *Mamivata* (1995), des images du Congo belge de son enfance et de la Belgique d'aujourd'hui. Chez François Emmanuel, comme chez Henry Bauchau, la quête du sujet s'inscrit moins directement dans les référents historiques. L'île nordique de *La Nuit d'Obsidienne* (1992), la Sicile et la Finlande de *La Partie d'échecs indiens* (1994) ou le New York du *Tueur mélancolique* (1995) incarnent ces espaces d'altérité et de proximité où se trouver à partir d'une fuite originale que l'être au monde des Belges francophones ne fait qu'exacerber.

Sans doute Jean-Claude Pirotte en avait-il fourni le clavecin bien tempéré dans *Sarah, feuille morte* (1989) – récit des errances d'une jeune femme aux croisements de divers paysages et de diverses identités. Dans cette partition à la langue translucide, l'être belge apparaît clairement pour qui sait lire, notamment dans l'ironie finale de l'inversion du nom de la plus célèbre pomme de terre belge avec une plante exotique dans le très parisien Jardin des Plantes :

*Aujourd'hui je me promène dans le jardin botanique. C'est un drôle de jardin entouré de grillages, auquel on peut accéder par la rue Goethe, où se trouve mon hôtel. Il y a des bancs sous les rangs d'arbres et près des massifs qui s'endorment doucement pour l'hiver. On voit aussi un potager avec des lignes de choux et de poireaux. Les légumes familiers ont droit à une étiquette savante comme les plantes exotiques. Parfois les étiquettes sont interverties par un plaisantin ou un dieu malicieux, et la pomme de terre bintje capte l'identité du saxifrage tricolore. (p. 129)*

Entamée au milieu des années septante avec *L'Empire* (1976) et *Mentir* (1977), l'œuvre d'Eugène Savitzkaya poursuit de même le long méandre de sa phrase infinie et haletante pour toucher du doigt l'enfance perdue. Elle se transforme depuis peu pour coller plus à cette réalité qui ne cesse de s'échapper ou de tout engluier, à partir de *Marin mon cœur* (1992). Plus ironiques, les récits de Jean-Philippe Toussaint, ouverts par *La Salle de bains* (1985), donnent plus qu'aucun autre la sensation d'aléatoire et de court-circuit historique. Cette étrange déperdition, Jacqueline Harpman l'a prise en compte dès son retour à l'écriture en 1987 avec *La Mémoire trouble*. Elle l'incarne dans l'étrange fable de *Moi qui n'ai pas connu les hommes* (1995) au cœur d'un pays désertifié que gère un fantomatique système totalitaire.

Cette décennie voit d'ailleurs s'affirmer les premières œuvres d'une série de romancières – Sylvie Adé, Sophie Buysse, Louise de Gurcé, Amélie Nothomb, Linda Steven, Anne François... – pour qui l'exercice de la littérature paraît désormais aller de soi et permettre l'expression d'un univers personnel sans devoir recourir à des formes mélodiques, complexes ou distanciées<sup>27</sup>. Tel fut aussi le cas dans les années cinquante, à l'heure de l'idéologie, de la littérature française de Belgique et de son pendant, l'esthétique néo-classique. Dans cette production récente, *La Nuit l'après-midi* (1995) de Caroline Lamarche fait tache – dans la mesure où le roman érotique est rare en

26. Un autre auteur, Bruce L. Mayence, prolonge mais renouvelle foncièrement la force de certains témoignages du roman prolétarien dans *Du pain sur la planche* (1993) et *Les Guenons* (1994).

27. Ce fut le cas du *Gardien d'Abalones* (1983) de Françoise Lalande.

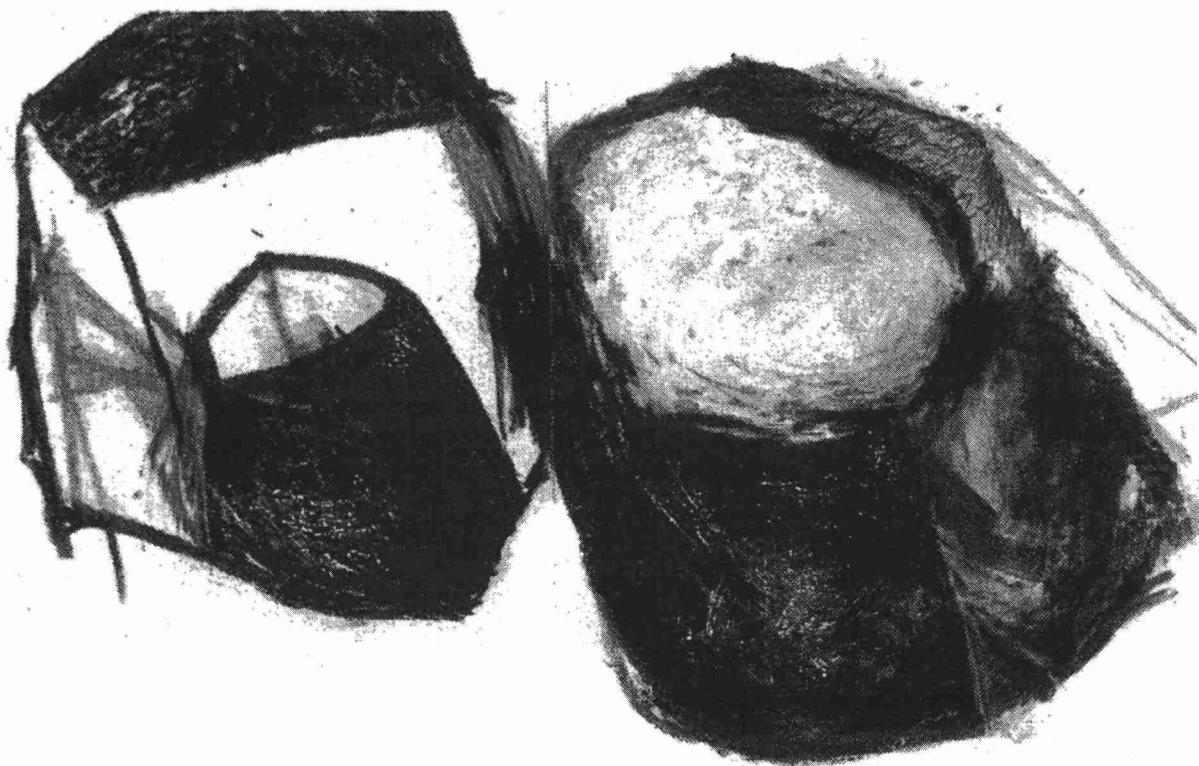
Belgique francophone, où ce récit de la découverte de soi au gré d'une relation sado-masochiste avec un inconnu à l'enfance détruite est d'une facture admirable et où ces rencontres quasi-anonymes pourraient, elles aussi, être mises en relation avec l'univers crépusculaire d'un monde à l'identité problématique, ou tout d'abord scellée.

Les structures historiques et symboliques repérées au XIX<sup>e</sup> siècle ne cessent, on le voit, de produire leurs effets tout en enregistrant, au fil des évolutions du pays, des variations significatives. Celles-ci ne remettent toutefois pas en cause la structure profonde d'un processus lié à l'insertion très singulière, dans l'espace de la langue française, de populations dont le destin historique appartient à la modernité européenne mais n'est pas passé par ce moule unificateur des États-nations dont la France a donné l'exemple le plus accompli.

Différence donc dans la proximité. Différence subtile, mais insistante et insidieuse. Elle est de celles dont la prise en considération véritable pourrait peut-être faire évoluer l'espace de la francophonie. Mieux vaudrait dire des francophonies.



# *Amérique du Nord*



**Renée Lavaillante, *C'est un mythe vous savez que le désir dissout les obstacles*, 1993-1995. Fusain.**

C'est à l'enseigne de la thématique amérindienne et du prosélytisme religieux, que s'inscrivent, à l'aube du romantisme, les récits qui inaugurent l'histoire du genre narratif au Canada français. L'auteur anonyme de « L'Iroquoise » – légende initialement publiée en anglais en 1827 et traduite en français la même année – et Georges Boucher de Boucherville – celui de « Louise Chawinikisique » (1835) – ont manifestement lu *Atala* (1801) de Chateaubriand, auteur en vogue au Québec depuis plusieurs années déjà, et fort probablement *Le Dernier des Mohicans* (1826) de James Fenimore Cooper. Avec la nouvelle intitulée « La Tour de Trafalgar » (1835), il revint également à Boucher de Boucherville d'introduire le récit d'aventures dans la littérature naissante sous les couleurs du « roman noir » ou gothique.

En l'absence d'une tradition littéraire nationale, les premiers romanciers canadiens, qui connaissent Walter Scott et parfois Ann Radcliffe, fréquentent l'école d'Eugène Sue et d'Alexandre Dumas, à qui ils empruntent formule et procédés littéraires. En vain ils s'évertuent à leur faire concurrence, en misant sur la popularité du roman d'aventures. Conscients toutefois de la condamnation dont le roman – le roman d'aventures tout particulièrement – est l'objet tant à l'école que du haut de la chaire et au confessionnal, de même que de la part de l'élite bien-pensante qui se plaît à faire écho au clergé, les disciples cherchent habituellement à se distancer de leurs maîtres dans un avant-texte ou une postface où ils prétendent avoir fait tout autre chose.

## UN GENRE SUSPECTÉ : LE ROMAN

---

Philippe Aubert de Gaspé, fils, auteur du premier roman canadien : *Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre* (1837), fait précéder celui-ci d'une préface dans laquelle – après s'être chargé d'assurer le relais de l'esthétique nouvelle en déclarant à ses compatriotes que « le siècle des unités est passé » – il explique ainsi la nature de son projet :

*Les mœurs pures de nos campagnes sont une vaste mine à exploiter ; peut-être serais-je assez heureux pour faire naître, à quelques-uns de mes concitoyens, plus habiles que moi, le désir d'en enrichir ce pays. Le Chercheur de trésors ou l'influence d'un livre est historique, comme son titre l'annonce. J'ai décrit les événements tels qu'ils sont arrivés, m'en tenant presque toujours à la réalité, persuadé qu'elle doit toujours remporter l'avantage sur la fiction la mieux ourdie. Le Canada, pays vierge, encore dans son enfance, n'offre aucun de ces grands caractères marqués, qui ont fourni un champ si vaste au génie des romanciers de la vieille Europe. Il a donc fallu me contenter de peindre des hommes tels qu'ils se rencontrent dans la vie usuelle<sup>1</sup>.*

Hypnotisé par le « génie des romanciers de la vieille Europe », Aubert de Gaspé, qui prétend pourtant avoir donné préséance à la réalité sur la fiction et se glorifie d'avoir

.....  
1. Philippe-Ignace-François Aubert de Gaspé, *L'Influence d'un livre*, 1837, p. III.

écrit « le premier roman de mœurs canadien », se révèle impuissant à prendre en charge la réalité canadienne, qu'il considère une source d'inspiration peu intéressante comparativement à l'univers romanesque que lui présentent ses modèles. Après avoir proclamé la droiture de ses intentions et plaidé en faveur de la vérité historique, de l'étude du cœur humain et des mœurs pures de la société canadienne, il choisit de retenir l'insolite, en entremêlant la recherche de la pierre philosophale à une histoire de meurtre et d'amour. Les protagonistes marginaux qu'il met en scène – un alchimiste, une nécromancienne et un assassin – évoluent dans un milieu terrifiant où règne la superstition. Empruntant à la tradition orale, il introduit dans la série d'épisodes plus ou moins autonomes qui constituent son roman deux légendes fantastiques où intervient le diable. Dans le but de légitimer son projet, il multiplie – ainsi qu'on le fera fréquemment par la suite – les marques d'intertextualité, que ce soit en faisant précéder chaque chapitre d'une épigraphe ou en intercalant des citations et des allusions littéraires dans son récit.

Aubert de Gaspé affirme avoir écrit, pour sa part, un « roman de mœurs ». Joseph Doutre, pour sa part, qualifie *Les Fiancés de 1812* (1844) de « nouvelle » et présente son roman sous l'étiquette d'« Essai de littérature canadienne ». Évitant de se réclamer d'un genre littéraire spécifique comme ils le feraient volontiers dans le cas de genres consécatoires, tels l'histoire et la poésie, ces auteurs soulignent le caractère utilitaire de leur entreprise. En vain, toutefois, Doutre ose-t-il évoquer les visées morales et sociales d'un Eugène Sue en avançant qu'il ambitionne – à l'instar de son modèle – de dénoncer l'injustice, de réprimer les abus et de redresser les torts dont sont victimes les pauvres gens ; pas plus que *La Fille du brigand* (1844) d'Eugène L'Écuyer, *Les Fiancés de 1812* ne parvient à convaincre la critique du bien-fondé de sa position. Doutre était âgé de 19 ans seulement ; L'Écuyer, de 22 ans ; Aubert de Gaspé, fils, de 23 ans. Dans leur enthousiasme, ces jeunes gens imaginaient peut-être qu'une déclaration de principes qui attestait la droiture de leurs intentions suffirait à changer l'opinion publique et à la rendre perméable aux idées nouvelles. Quel écho peut cependant trouver dans une société agricole, sous la houlette du clergé, un discours d'inspiration socialiste où il est question de « siècle positif » et d'« âge industriel » ?

Accusé d'être subversif et immoral, associé au romantisme et discrédité comme un genre inférieur, facile et sans règle aucune, apte tout au plus à satisfaire une masse ignorante et avide de sensations, le roman a alors la fâcheuse réputation d'être inutile. « Quel est le jeune Canadien qui, en prenant pour le lire un des romans du jour puisse, la main sur la conscience, se dire qu'il ne saurait plus utilement employer son temps et pour lui et pour son pays ? En effet qu'y apprendra-t-il ? qu'y verra-t-il ? des leçons de morale, en supposant qu'il y en ait ? Son catéchisme lui a tout dit là-dessus, et bien mieux que ne sauraient le faire Eugène Sue ou Alexandre Dumas », jugera Étienne Parent – un homme qui fait pourtant figure de libéral aux yeux de ses compatriotes – lors d'une conférence sur l'importance de l'étude de l'économie politique, devant des membres de l'Institut canadien, le 19 novembre 1846. Morale, la littérature naissante se doit donc aussi d'être utile à la collectivité. C'est à l'aune de ce double critère que sera jugé pendant plus d'un siècle le roman canadien. Fait paradoxal, ce roman naît en se refusant et en s'adressant à un destinataire qui le nie avant même qu'il soit. Déjà, peu après que François-Réal Angers eut publié *Les Révélations du crime ou Cambray et ses complices* (1837) – récit inspiré par la chronique judiciaire

et où se conjuguent le réel et la fiction –, un lecteur scandalisé, qui évoquait le danger de donner le mauvais exemple et condamnait pour cette raison le caractère populaire et séduisant de la pratique romanesque, s'était empressé d'affirmer, dans *Le Canadien* du 28 juillet 1837 : « Je pense que ce livre est un des plus dangereux que l'on ait mis jusqu'à présent entre les mains des Canadiens, parce que ce livre est à la portée de tous. » *Caveant scriptores* ! Toute vérité n'est pas bonne à dire aux Canadiens ! On le rappellera fréquemment.

Le réalisme a mauvaise presse. Les gardiens de la moralité, qui se méfient de ce qui peut donner un élan à l'imagination, associent en effet le réalisme à la peinture du vice, et prêtent plus volontiers à celle-ci un pouvoir de séduction que de dissuasion. Ils se montrent d'autant plus vigilants que le roman, favorisé par l'essor de la presse, est en voie de devenir objet de consommation populaire. Dans le but d'attirer de nouveaux lecteurs et de nouvelles lectrices – à qui ils se vantent de vouloir plaire tout particulièrement – les éditeurs de journaux ont recours au roman-feuilleton, tout comme c'est le cas en France, attestant ainsi la popularité du genre suspect et frivole. Les feuilletonnistes et les romanciers à la mode en France le sont presque en même temps au Canada. La presse religieuse elle-même, pourtant réfractaire à l'essor du roman, se mettra, vers le milieu du siècle, à publier de « bons » feuilletons sous prétexte de contrer ainsi l'influence des « mauvais ». C'est aussi le rôle qu'on ne tarde pas à imposer au romancier canadien.

En antidote aux « romans ensanglantés » qu'il convient d'abandonner « aux vieux pays, que la civilisation a gâtés », Patrice Lacombe, dans sa postface à *La Terre paternelle* (1846), propose de peindre « l'enfant du sol, tel qu'il est, religieux, honnête, paisible de mœurs et de caractère, jouissant de l'aisance et de la fortune, sans orgueil et sans ostentation, supportant avec résignation et patience les plus grandes adversités [...], n'ayant d'autre désir que de pouvoir mourir tranquillement sur le lit où s'est endormi son père, et d'avoir sa place près de lui au cimetière avec une modeste croix de bois pour indiquer au passant le lieu de son repos ». Présentant *Charles Guérin* de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, roman de filiation balzacienne qui avait tout d'abord paru sous la rubrique « Études morales » dans l'*Album de la Minerve* en 1846, l'éditeur G.-H. Cherrier, qui ne manque pas de marquer ses distances par rapport à l'esthétique romantique, écrit :

*C'est à peine s'il y a une intrigue d'amour dans l'ouvrage : pour bien dire, le fond du roman semblera, à bien des gens, un prétexte pour quelques peintures de mœurs et quelques dissertations politiques ou philosophiques. De cela cependant il ne faudra peut-être pas autant blâmer l'auteur que nos Canadiens, qui tuent ou empoisonnent assez rarement leur femme, ou le mari de quelque autre femme, qui se suicident le moins qu'ils peuvent, et qui en général mènent, depuis deux ou trois générations, une vie assez paisible et dénouée d'aventures auprès de l'église de leur paroisse, au bord du grand fleuve ou de quelqu'un de ses nombreux et pittoresques tributaires<sup>2</sup>.*

.....  
2. « Avis de l'éditeur », dans P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin. Roman de mœurs canadiennes*, édition présentée et annotée par Maurice Lemire, Montréal, Fides, 1978, p. 31.

« Un prétexte pour quelques peintures de mœurs et quelques dissertations politiques ou philosophiques » : voilà effectivement l'allure qu'adopte le roman de mœurs canadien et qui suffit à donner au genre honni une fonction didactique et utilitaire, propre à le différencier du roman d'aventures. Dans l'avant-propos à *Jean Rivard, le défricheur* (1862), Antoine Gérin-Lajoie prendra la peine de prévenir les « jeunes et belles citadines qui ne rêv[ent] que de modes, bals et conquêtes amoureuses » que cette histoire n'est pas pour elles :

*Ce n'est pas un roman que j'écris, et si quelqu'un est à la recherche d'aventures merveilleuses, duels, meurtres, suicides, ou d'intrigues d'amour tant soit peu compliquées, je lui conseille amicalement de s'adresser ailleurs.*

Dans sa préface à *François de Bienville* (1870), Joseph Marmette avance, pour sa part, n'avoir « à dessein, employé d'intrigue que ce qu'il en faut pour animer [s]on récit ». Semblables exemples sont nombreux.

Être utile consiste d'abord à privilégier le collectif au détriment de l'individu, le général au détriment du cas particulier. Qu'en France les romantiques et des romanciers dépravés s'intéressent au crime et à la déviance ne fait que confirmer l'opinion que l'on cultive d'une mère-patrie régicide qui, ayant perdu la foi, est devenue anticléricale, amoral, libérale et matérialiste. Croyant, le peuple canadien ne saurait partager l'horizon d'attente de cette mère-patrie, répète-t-on. L'écrivain canadien se voit donc investi d'une haute mission, à savoir celle de mettre sa plume au service de la propagation des bonnes mœurs et de la cause de la survivance nationale. Il lui incombe à cette fin de promouvoir la fidélité à la terre natale et aux valeurs ancestrales, tout particulièrement à la langue et à la religion de ses pères, et de mettre en lumière la pureté des mœurs canadiennes, héritées des temps glorieux de la Nouvelle-France, époque d'évangélisation. Tournant le dos au présent, il donnera à l'avenir couleur d'un passé exemplaire ; entretenant la méfiance à l'endroit du progrès et de l'industrie naissante que développent les héritiers du conquérant, il survalorisera la tradition et le travail de la terre, pour présenter ce dernier comme le seul qui soit en harmonie avec la volonté divine. De fait, à l'aide de tableaux rustiques et de personnages édifiants, il s'agit pour lui de peindre le Canadien tel qu'on voudrait qu'il soit, vivant dans une société-musée à l'abri des bouleversements de l'histoire, hors du temps. C'est cette société mythique que l'écrivain doit représenter comme réelle ; toute dérogation est taxée de fiction et d'irréalité. C'est à ce compte-là que le *je* romanesque devient acceptable, car il acquiert alors une fonction représentative. Qu'à l'instar d'un L'Écuyer, un romancier ose rompre l'harmonie du discours consacré pour raconter *Un épisode de la vie d'un faux-dévo*t (1853), son œuvre sera aussitôt qualifiée de subversive et frappée d'anathème.

Au roman d'aventures qu'affectionne le grand public, on s'évertue ainsi à substituer un roman sérieux, didactique et édifiant qui, sous le couvert de la fabulation, avance des idées « politiques ou philosophiques », voire une thèse. Comme pour mieux accentuer ce caractère sérieux, le romancier insère volontiers des notes en bas de page et à la fin de son roman. Que ce soit pour dénoncer l'engorgement des professions libérales, promouvoir la colonisation en préconisant la fondation de paroisses industrielles exemplaires dirigées par des leaders messianiques, louer la grandeur de la

vocation de l'agriculteur – comme le font Chauveau dans *Charles Guérin*, Gérin-Lajoie dans *Jean Rivard, le défricheur* (1862) et *Jean Rivard, économiste* (1864) –, enseigner avec l'auteur de *La Terre paternelle* qu'il ne faut pas « risquer les profits toujours certains de l'agriculture contre les chances incertaines du commerce » ou traduire les inquiétudes et les idéaux d'un peuple qui, se sentant menacé d'extinction, se replie et se referme sur lui-même, le roman de mœurs, tel qu'on le conçoit, sert à véhiculer une idéologie monolithique. À un idéal de liberté propre à attiser un esprit de revendication teinté d'individualisme, il oppose un idéal axé sur l'esprit de soumission et l'intérêt supérieur de la nation ; à l'attrait de l'aventure et du nomadisme, jugé propice à la licence, il oppose l'évangile du sédentaire, prônant l'ordre établi ; à un *ailleurs*, lieu de malheur et de châtement, un *ici*, source de bonheur et de récompense ; à un espace ouvert et menaçant, un espace clos et sécurisant ; à un *eux*, hérétique, usurpateur, dominateur et mercantile, un *nous* catholique, dépossédé, résigné et sensible aux valeurs spirituelles ; à la ville corruptrice et malsaine où règne le vice, la campagne salubre où fleurit la vertu.

Que désireux de légitimer son œuvre, le romancier s'empresse de prétendre secondariser le travail de l'historien, voire de faire lui-même œuvre d'historien, n'a rien d'étonnant dans une pareille conjoncture. La célébrité qu'acquiert François-Xavier Garneau suite à la publication de son *Histoire du Canada* (1845-1848) favorise cette prétention. Le roman de Georges Boucher de Boucherville, *Une de perdue, deux de trouvées*, est révélateur de l'évolution des attentes à cet égard. Publiée en feuilleton de 1849 à 1851, la première partie de ce roman, qui se déroule dans le cadre exotique de la Louisiane, possède les caractéristiques du roman d'aventures ; parue de janvier 1864 à juillet 1865, la seconde partie ressuscite la période de la rébellion de 1837 et s'apparente à la tradition du roman historique. De même, sensible à l'air du temps, Henri-Émile Chevalier publie *L'Héroïne de Chateauguay* trois ans après ses *Mystères de Montréal* (1855). De fait, partageant procédés et stéréotypes, roman d'aventures et roman historique s'entrelacent au point où celui-ci donne facilement l'impression d'être l'adaptation patriotique de celui-là.

La fortune exceptionnelle des *Anciens Canadiens* (1863) – que Philippe Aubert de Gaspé, père, publie à l'âge de 77 ans – contribua à légitimer un genre qui n'osait pas dire son nom et à lui reconnaître une valeur consécutoire. Sous une trame décousue et à peine romancée qui oppose deux amis – l'un Écossais et l'autre Canadien, que leur sens du devoir a forcés, à la suite de la fatalité de l'histoire, à choisir un camp ennemi –, Aubert de Gaspé, tout en prêchant la réconciliation, cherche à mettre en valeur les avantages du régime seigneurial, qu'à ses yeux les conquérants ont eu le tort d'abolir. À l'aide de digressions nombreuses, il peint les mœurs et les vieilles coutumes du passé et se plaît à raconter des légendes qu'il emprunte à la tradition orale, comme déjà l'avait fait son fils. De fait, le mot de Charles Nodier : « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il les ait oubliées » prend pratiquement valeur de doctrine à partir des années 1860. N'est-il pas souhaitable que le Canadien en vienne à préférer des ouvrages inoffensifs tel *Forestiers et voyageurs* (1863) de Jean-Charles Taché aux *Misérables* (1862) de Hugo, un roman subversif ?



Gravure de Taylor, 1886.

Peu à peu, écho de l'enseignement du clergé, émane un discours vantant le peuple « élu », à qui la divine Providence a épargné les horreurs de la Révolution française pour lui confier le rôle de témoin privilégié des valeurs spirituelles sur un continent fasciné par les apparences et les valeurs matérielles. Codifiant ces attentes, l'abbé Casgrain préconise l'essor d'une littérature « grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélistrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois ». Se disant confiant de voir naître sous peu une littérature nationale qui donnera « à la France une colonie intellectuelle, comme nous lui avons donné une France nouvelle sur ce continent », il en trace la voie en prenant soin de décréter que ce « miroir fidèle de notre petit peuple [...] n'aura point ce cachet de réalisme moderne, manifestation de la pensée impie, matérialiste<sup>3</sup> ».

Sous les couleurs du roman de mœurs et du roman historique, on offre en exemple, comme autant de modèles à imiter, la vie d'humbles et valeureux agriculteurs et celle de personnages héroïques qui, par leur foi et leur sens du devoir, témoignent de la noblesse de leurs origines et rappellent les temps glorieux de la Nouvelle-France. L'œuvre de Marmette met cet objectif en lumière. Le roman historique a pour but, explique cet auteur dans sa préface à *François de Bienville*, « de rendre populaires, en les dramatisant, des actions nobles et glorieuses que tout Canadien devrait connaître ».

L'essor modeste que prend sous ce double couvert le roman canadien, à partir des années 1860, ne suffit pas, toutefois, à étouffer la méfiance vis-à-vis du genre. « Le roman, quelque religieux qu'il soit, est toujours un genre secondaire. On s'en sert, comme du sucre pour couvrir les pilules, lorsqu'on veut faire accepter certaines idées, bonnes ou

3. Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire », *Le Foyer canadien*, 1866.

mauvaises », écrit Octave Crémazie à l'abbé Casgrain en lui conseillant de ne pas publier de romans dans sa revue pour mieux habituer ses lecteurs « à se nourrir d'idées sans mélanges d'intrigues et de mise en scène<sup>4</sup> ». À ceux qui s'aventurent à pratiquer ce genre suspect, la critique ultramontaine ne manque pas de rappeler régulièrement qu'il leur importe de prêcher le bon exemple, « de montrer le rôle de la providence dans l'histoire, de mieux graver dans la mémoire les événements humains et d'enseigner aux peuples le chemin de la grandeur et de la vertu<sup>5</sup> ». Le romancier canadien n'est pas sourd à ce genre de conseil. La préface dont Edmond Rousseau fait précéder son roman, *Les Exploits d'Iberville* (1888), est manifeste à cet égard :

*Chaque page de notre histoire renferme un drame. Eh bien ! dramatisons l'Histoire du Canada, faisons mouvoir devant les yeux de notre peuple ces grandes figures de nos annales avec leurs vertus, leurs passions, et le peuple nous lira. Puisqu'il veut du roman moderne, puisqu'il est gâté sous ce rapport, eh bien ! donnons-lui du roman, mais du roman vraiment bon, honnête, vertueux, national. Il y a dans ce sens à exercer un véritable apostolat.*

En somme, le roman canadien est toléré, parce qu'on en est venu à lui reconnaître une certaine utilité, à savoir celle de transmettre un message nationaliste tout en contrant l'engouement dont le roman français demeure l'objet. Jean-Paul Tardivel, émule canadien de Louis Veuillot, explique dans sa préface à *Pour la patrie*<sup>6</sup> (1895) qu'il s'est résigné à utiliser une « arme forgée par Satan lui-même pour la destruction du genre humain » afin de la retourner contre lui. On persiste d'ailleurs à dénoncer la production française, l'auteur des *Misérables* et celui des *Rougon-Macquart* ayant succédé à celui des *Mystères de Paris* comme repoussoirs. « L'œuvre de Zola a fait plus de mal à la France que les armées prussiennes », affirme Louis Fréchette dans *L'Électeur* du 19 avril 1888. Que celui ou celle qui tient à lire des romans français ouvre plutôt ceux d'un Paul Féval converti ou d'un Raoul de Navary ! Quoi qu'il en soit de ce pieux conseil, peu de lecteurs sont disposés à abandonner le roman français en faveur du roman canadien. Déplorant que « de tous les genres de littérature cultivés au Canada, c'est celui de la fiction qui rapporte le moins », A. D. Decelles constatera, en 1913, qu'il « est dans la destinée du roman canadien de lutter contre un ennemi formidable : l'œuvre des Balzac, des Daudet, des Bourget et autres...<sup>7</sup> » Seul, selon lui, *Les Anciens Canadiens* « conserve un grand attrait, grâce à ses reflets d'histoire de notre pays qui lui prêtent leur charme<sup>8</sup>. »

Les romanciers canadiens du XIX<sup>e</sup> siècle se montrent peu intéressés à discuter d'esthétique. Ils se contentent généralement de réclamer leurs coudées franches. « Que les puristes, les littérateurs émérites, choqués de ses défauts, l'appellent roman, mémoire, chronique, salmigondis, pot-pourri, peu m'importe », affirme l'auteur des *Anciens Canadiens*, en précisant qu'il écrit pour s'amuser « au risque de bien ennuyer

4. Lettre d'Octave Crémazie à l'abbé Henri-Raymond Casgrain, 29 janvier 1867, *Ceuvres*, texte établi, annoté et présenté par Odette Condemine, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1976, vol. 2, p. 90.

5. A.-B. Routhier, *Causeries du dimanche*, Montréal, 1871, p. 250-251.

6. Notons que ce roman, qui est le premier à promouvoir l'indépendance du Québec – dans le but de protéger ainsi son identité catholique –, est aussi le premier roman d'anticipation, puisqu'il situe les événements en 1945.

7. A. D. Decelles, préface à Hector Bernier, *Ce que disait la flamme*, Québec, Imprimerie de l'Événement, 1913, p. vii.

8. *Ibid.*, p. viii.

le lecteur qui aura la patience de lire ce volume » et qu'il n'a aucunement l'intention de « composer un ouvrage *secundum artem* ». Charles Marcil, pour sa part, explique dans sa préface à *L'Héritière d'un millionnaire* (1867) :

*N'écrivant pas un poème, nous n'avons pas cru devoir nous soumettre passivement à une discipline littéraire rigoureuse. Nous avons laissé courir notre plume librement, plus anxieux de plaire par les détails que par les combinaisons de l'ensemble.*

La critique n'est guère plus sensible aux questions de métier. Volontiers chicaneuse, elle s'en tient généralement aux canons traditionnels et juge de la qualité d'un roman à la lumière de l'orthodoxie de sa morale et de la doctrine qu'il diffuse. C'est ainsi, par exemple, que l'abbé Casgrain, passe pratiquement sous silence l'originalité – dans le contexte du roman canadien, s'entend – de la stratégie narrative à laquelle a recours Laure Conan dans *Angéline de Montbrun* (1884), où elle utilise tour à tour correspondance, narration omnisciente et journal intime. Affirmant partager la méfiance d'Eugénie de Guérin à l'égard du « genre perfide » – exception faite d'ouvrages tels *Fabiola* du cardinal Wiseman –, l'abbé Casgrain, aveugle au trouble profond que révèle le premier roman psychologique canadien, loue « ce livre dont on sort comme d'une église, le regard au ciel, la prière sur les lèvres, l'âme pleine de clartés et les vêtements tout imprégnés d'encens ». Il ne manque pas de souligner que l'auteur est fille de cultivateur et qu'elle « descend de ces rudes colons normands, bretons ou poitevins, aux poignets solides comme des nœuds d'érable, au courage plus solide encore, qui sont venus ici se tailler, dans la forêt, de ces terres que nous nommons aujourd'hui des biens de famille et qu'on prendrait en Europe pour des fiefs ». Vantant la « plume si virile » de la première romancière canadienne, il reproche cependant à celle-ci d'avoir donné à son roman « une physionomie trop européenne ». « Notre littérature – rappelle le critique dont l'influence est grande à l'époque – ne peut être sérieusement originale qu'en s'identifiant avec notre pays et ses habitants, qu'en peignant nos mœurs, notre histoire, notre physionomie : c'est sa condition d'existence. » « Notre Eugénie de Guérin » retiendra cette leçon ; elle n'écrira plus par la suite que des œuvres patriotiques et édifiantes, mettant en valeur l'histoire du pays.

En vain, Robert-Errol Bouchette avec *Robert Lozé* (1903), Arsène Bessette avec *Le Débutant* (1914) et Ernest Chouinard avec *L'Arriviste* (1919) tentent-ils de renouveler l'imaginaire en abordant de nouveaux thèmes ou en situant le roman de mœurs dans un cadre urbain. En osant se risquer du côté de la critique sociale, ils vont trop à contre-courant pour faire école. Bessette voit son roman, qui dénonce la servilité de la presse et discute de problèmes sociaux tels l'alcoolisme et la prostitution, condamné par l'archevêque de Montréal ; il doit alors quitter le *Canada-français*, dont il était le rédacteur. Abattu, il ne reprendra plus la plume.

## MARIA CHAPDELAINÉ

---

Si *Les Habits rouges* (1923) de Robert Laroque de Roquebrune et *Les Engagés du Grand Portage* (1938) de Léo-Paul Desrosiers rafraîchissent la tradition du roman historique et parviennent à l'affranchir de l'idéologie apologétique de la survivance, c'est cependant le roman du terroir qui, exploitant la veine de l'agriculturisme

et glorifiant les mérites de la vocation agricole, gage de prospérité du peuple canadien-français, s'impose dans la période de l'entre-deux guerres. Amorcé par la publication de *Claude Paysan* (1899) d'Ernest Choquette, de *Restons chez nous* (1908) et de *La Terre* (1916) de Damase Potvin, l'essor de ce type de romans est favorisé par le succès retentissant de *Maria Chapdelaine* en France et la vogue qu'y connaît le roman rustique pendant les années vingt et trente.

Publié tout d'abord dans *Le Temps*, en 1914, le roman de Louis Hémon attire l'attention de Louvigny de Montigny qui, pour « l'édification de notre public et surtout pour servir de modèle à nos littérateurs<sup>9</sup> », en fait paraître une édition, en 1916, tirée à 1200 exemplaires. Fait significatif, car il illustre à quel point on demeure sensible à l'opinion de la France, l'éditeur canadien s'adresse tout d'abord à un destinataire français, qu'il prie de ne pas juger le Canada d'après ce roman : « Les Chapdelaine ne sont pas tous les Canadiens, ni tous les paysans canadiens. » Soucieux de ménager la susceptibilité de ses compatriotes et de leur présenter une image plus flatteuse d'eux-mêmes et tout particulièrement de leur clergé, il se fait, par ailleurs, un devoir de « corriger » le parler québécois. Ainsi, par exemple, *ouais* et *toé* deviennent *oui* et *toi* et le « viens un peu par icitte » que prononce le curé est tout simplement retranché. En somme, il ne faut pas porter atteinte au mythe de la pureté.

Si cette édition canadienne de *Maria Chapdelaine* attire peu l'attention – bien qu'elle ait été cautionnée par une préface d'Émile Boutroux, de l'Académie française, et une autre de Louvigny de Montigny, de la Société royale du Canada –, il en est tout autrement de celle que publie Bernard Grasset, en 1921, pour inaugurer sa collection des « Cahiers verts ». Rehaussé par le prestige d'une réception dithyrambique de la part de la droite française – réception habilement orchestrée par Bernard Grasset et Daniel Halevy –, le roman a tôt fait de prendre un caractère de légende, dont les chantres de l'idéologie de la survivance tirent profit. Ils en font une lecture conforme au discours traditionnel et mettant en relief la primauté du message. Ils se réjouissent ainsi que l'écrivain français ait fait entendre « la voix du pays de Québec, qui était à moitié un chant de femme et à moitié un sermon de prêtre », cette voix qui dit qu'« au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer...<sup>10</sup> ». La femme associée à l'Église, l'une et l'autre gardiennes de la foi et des valeurs-refuges ! Quelle meilleure leçon souhaiter que celle de Maria Chapdelaine qui, ne pouvant épouser celui qu'elle aimait, un nomade qui refusait de « [...] gratter toujours le même morceau de terre d'année en année<sup>11</sup> » et que la nature a puni, accepte de donner sa main à un brave défricheur, voisin sédentaire de sa famille, plutôt qu'à un prétendant qui l'aurait amenée vivre dans une ville de la Nouvelle-Angleterre ? Pour ceux qui, impuissants à enrayer l'exode rural qui s'accroît<sup>12</sup>, prônent l'enracinement et décrient le progrès de l'industrie sous la poussée d'étrangers et de la puissance de l'argent, la « voix du Québec » se fait rassurante : « Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir... » Régionalistes et nationalistes plaident la même cause. À *L'Appel de la terre* (1919) d'un Damase Potvin fait écho *L'Appel de la race* (1922) d'un Lionel Groulx,

9. Lettre de Louvigny de Montigny à A. Foucher, 14 janvier 1916, citée par Nicole Deschamps, dans Nicole Deschamps, Raymonde Héroux et Normand Villeneuve, *Le Mythe de Maria Chapdelaine*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 20.

10. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Bernard Grasset, 1954, p. 240-241.

11. *Ibid.*, p. 46.

12. De 66% en 1891, la population rurale passe à 52% en 1911 et à 44% en 1921. Elle ne sera plus que de 37%, en 1941 et de 25% vingt ans plus tard.

roman dans lequel l'historien de *Notre maître le passé* (1924) dénonce le danger de l'exogamie. Quelques années plus tôt, l'abbé Groulx avait du reste fourni sa contribution à l'école du terroir avec *Les Rapailages* (1916), où il racontait « La leçon des érables », « Les adieux de la Grise », « Une leçon de patriotisme », « L'ancien temps » et autres souvenirs du genre propres à affermir la volonté de résistance au changement.

Les régionalistes reconnaissent en *Maria Chapdelaine* « un modèle de littérature canadienne ». Plus que jamais le mimétisme paraît de rigueur. Le romancier français n'a-t-il pas su trouver au Canada matière à un roman capable de retenir l'attention de la vieille mère-patrie, destinataire virtuel privilégié ? N'est-ce pas la preuve que seul le régionalisme peut doter le Canada d'une littérature nationale reconnue à l'étranger ? Faute de pouvoir écrire des romans qui parlent aux Canadiens, qu'on en écrive qui parlent des Canadiens ! De là à concevoir un exotisme à rebours et à chercher à se voir à travers les yeux de l'étranger, il n'y a qu'un pas parfois vite franchi.

Venant d'ailleurs, Hémon avait observé le paysan canadien dans une perspective nouvelle et sans parti pris idéologique. Évitant les longues digressions et les leçons de morale, il avait cédé la parole à ses personnages et respecté leur façon de parler. Dosant habilement l'emploi des canadianismes et les descriptions de scènes pittoresques, il avait su donner couleur locale à son récit tout en lui conservant un caractère universel. Si sa façon de tirer profit d'un particularisme langagier en indispose plusieurs qui lui reprochent – se souvient de Montigny – « d'avoir ramassé les expressions les moins académiques et les plus vulgaires de nos terriens, pour répandre à l'étranger la croyance que les Canadiens français parlent fort mal la langue de leurs ancêtres<sup>13</sup> », les régionalistes en revanche applaudissent le procédé dont ils font eux-mêmes usage, car il leur paraît propre à assurer un caractère distinctif à la production nationale. « Si nous persistons à écrire dans une langue parlée couramment par les écrivains français, nous ne parviendrons jamais à produire des livres supérieurs aux leurs, et pas un peuple sur terre ne lira nos œuvres, qu'elles traitent du terroir ou non<sup>14</sup> », affirmera Claude-Henri Grignon. À l'intention des romanciers, il formulera ce conseil : « Peu importe la langue : soyons réalistes, originaux ; soyons nous-mêmes. Dites réellement ce que vous voyez avec des mots à vous, et du coup ce sera original, la langue canadienne aidant, nous aurons une littérature nationale<sup>15</sup>. » Plus question pour lui de marginaliser l'emploi des canadianismes ni de s'en distancer par l'insertion de guillemets, d'italiques ou d'une note. Rendant compte du roman de l'abbé Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur* (1937), peu après sa parution, il s'emporte : « Mais blasphème de blasphème ! pourquoi le romancier a-t-il fait imprimer en italiques toutes ces saveurs ? Voulait-il se défendre de commettre un gros péché ? ... C'est inexplicable, c'est impardonnable<sup>16</sup>. »

De fait, encore que son influence ait sans doute été exagérée, *Maria Chapdelaine* est rapidement devenu le « roman-étalon », selon l'expression de Normand Villeneuve, « celui avec lequel on juge de la valeur des dernières parutions<sup>17</sup> ». Louvigny de Montigny, en 1937, songe même à « mettre à la portée de nos écoliers un manuel qui

13. Louvigny de Montigny, *La Revanche de Maria Chapdelaine*, Montréal, Éditions de l'A.C.-F., 1937, p. 67.

14. Claude-Henri Grignon, *Ombres et clameurs*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1933, p. 189.

15. *Ibid.*, p. 191.

16. *Les Pamphlets* de Valdombre, I, 1937, p. 393.

17. N. Deschamps, R. Héroux et N. Villeneuve, *op. cit.*, p. 212.

leur apportera des notions profitables sur le style de *Maria Chapdelaine*, leur expliquera les procédés au moyen desquels l'auteur a atteint une aussi imposante sobriété d'expression, et leur révélera, si possible, le secret de ses images originales et saisissantes<sup>18</sup>. »

Ni le Prix Femina attribué à *Grand-Louis l'innocent* (1925) de Marie Le Franc, lors de sa réédition en France en 1927, ni le Prix Goncourt décerné en 1928 à *Un homme se penche sur son passé* de Maurice Constantin-Weyer ne valent à la romancière bretonne établie à Montréal depuis 1906 et au romancier français installé au Manitoba depuis 1904 une renommée comparable à celle de Louis Hémon au Québec. Si avec ses intrigues, ses aventuriers, ses Indiens et ses scènes pittoresques du Grand Nord, l'œuvre abondante de Constantin-Weyer, qu'on a rapprochée de celle de Jack London, est de nature à répondre aux attentes du lecteur français avide d'exotisme, elle demeure trop étrangère au discours dominant pour satisfaire celles des régionalistes canadiens. Quant à *Grand-Louis l'innocent*, où le Canada est évoqué de façon passagère, il s'agit d'un roman sans doute trop personnel pour être proposé en exemple aux romanciers canadiens, d'autant plus que certaines scènes font crier au scandale. *La Forêt* (1935) du Français Georges Bugnet, qui avait pris racine dans l'Ouest canadien depuis 1905, ne connaîtra pas meilleur sort – les difficultés tant physiques que psychologiques que rencontre le jeune couple qu'il met en scène étant de nature à nuire à la propagande en faveur de la colonisation, pseudo remède à la crise économique. En somme, pour être agréables ces romans ne sont pas utiles.

Il s'en faut de beaucoup, toutefois, pour que le culte de Louis Hémon touche le gros public et que celui-ci se reconnaisse dans « l'épopée du miracle canadien ». Au dire de Montigny, « l'œuvre de Louis Hémon n'a guère plu à la majorité de nos lecteurs initiés au roman par les feuilletons des journaux populaires, et qui demandent à ce genre de littérature des aventures à donner la chair de poule et de l'amour savamment cuisiné ; elle a désobligé des gens bien pensants, éduqués dans la croyance que le Canada est le plus beau pays du monde et que son peuple est l'élu de Dieu. Les lecteurs de cette catégorie, respectueux des poncifs, n'admettent point qu'un roman montre un Canadien autrement que dans une posture héroïque et triomphante<sup>19</sup>. » D'autre part, offensés d'avoir été associés malgré eux à une idéologie réactionnaire, certains vont jusqu'à inviter Henry Bordeaux à venir au Canada écrire un « contre-*Maria Chapdelaine*<sup>20</sup> ».

Il s'en faut de beaucoup également pour que l'intention idéalisante des régionalistes s'impose sans opposition ou que tous les romanciers en viennent à se réclamer d'un Louis Hémon, d'un René Bazin, d'un Alphonse de Chateaubriant ou d'un Henri Pourrat. Déjà un Rodolphe Girard et un Albert Laberge avaient tourné en dérision le roman du terroir – le premier dans *Marie Calumet* (1904) et le second dans *La Scouine* (1918) – en en présentant une satire et une caricature qui leur avaient valu d'être condamnés par le clergé. Il est certain que ni un épisode tel celui que Girard intitule « Ousqu'on va met' la sainte pisse à Monseigneur ? », ni ses propos concernant la dîme, n'étaient de nature à plaire aux bien-pensants. Il fut forcé de démissionner du journal qui l'employait. Par ailleurs, dans une suite

18. Louvigny de Montigny, *op. cit.*, p. 17.

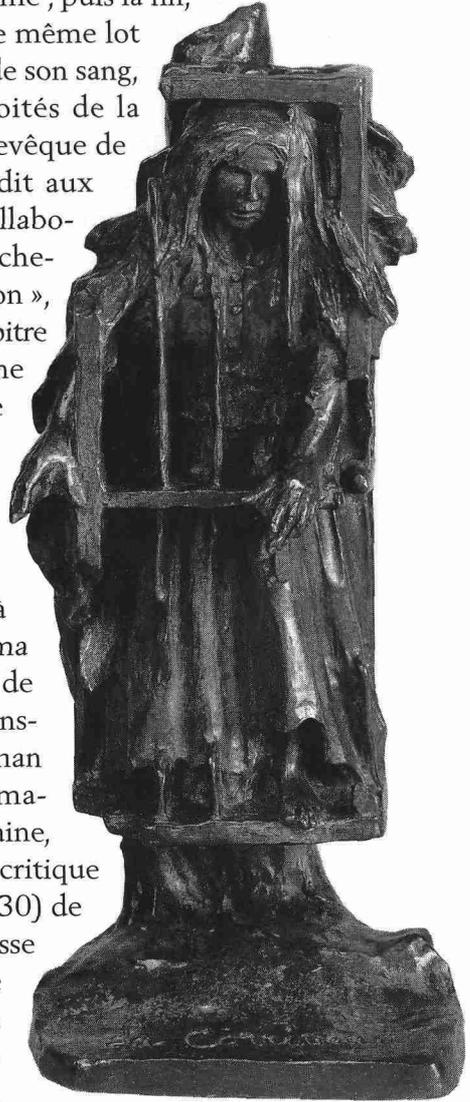
19. *Ibid.*, p. 92.

20. N. Deschamps, R. Héroux et N. Villeneuve, *op. cit.*, p. 117-118.

décousue de petites scènes de la vie rurale, Laberge, qui a manifestement lu *La Terre* de Zola, s'attaque aux poncifs du discours hégémonique et démystifie la thèse agricuturiste. Loin d'idéaliser le travail du cultivateur, il présente ce dernier sous les traits d'un homme avili, et décrit « [...] le rude travail de tous les jours, les continuelles privations, les soucis pour conserver la terre ingrate, l'avenir incertain, la vieillesse lamentable, une vie de bête en somme ; puis la fin, la mort, pauvre et nu comme en naissant, et le même lot de misère laissé en héritage aux enfants sortis de son sang, qui perpétueront la race des éternels exploités de la glèbe<sup>21</sup> ». Échaudé par l'intervention de l'archevêque de Montréal qui, le 27 juillet 1909, avait interdit aux catholiques par voie d'un mandement « de collaborer au journal *La Semaine*, de le vendre, de l'acheter, de le lire ou de le garder en [leur] possession », parce que cet hebdomadaire avait publié un chapitre de *La Scouine* jugé pornographique, Laberge ne fit tirer qu'une édition hors commerce de soixante exemplaires de son roman.

### UN NOUVEAU RÉALISME

À partir des années trente – alors qu'à la consternation du clergé le cinéma fascine de plus en plus une population en voie de s'urbaniser rapidement, que les premiers romans-feuilletons sont diffusés à la radio et que le roman d'amour gagne en popularité –, le genre romanesque, qui s'ouvre lentement à la réalité urbaine, prête de plus en plus souvent son support à la critique sociale. *André Laurence, Canadien-français* (1930) de Pierre Dupuy exprime le désarroi d'une jeunesse qui se cherche. Moins enclins à peindre en rose leur milieu, qu'ils apprennent à observer d'un œil davantage critique, des romanciers en révèlent les failles et mettent en lumière son conformisme contraignant. Des voix contestataires se font entendre et, fait qui ne manque pas de choquer une société patriarcale, des voix de femmes s'y mêlent. Tournant le dos à Maria Chapdelaine, une Éva Senécal – *Dans les ombres* (1931) + et une Jovette-Alice Bernier – *La Chair décevante* (1931) –, pour ne nommer qu'elles, osent aborder des sujets jusqu'alors tabous et parler, à la première personne, de passion, d'amours illicites et de mères célibataires. D'autres femmes leur emboîtent bientôt le pas, qui écrivent autre chose que des romans pour la jeunesse et des romans à l'eau de rose, sous-genres qu'on leur abandonnait volontiers.



Alfred la Liberté,  
*La Corriveau*, vers 1928-1932. Bronze.  
Musée du Québec.

21. Albert Laberge, *La Scouine*, édition critique par Paul Wyczynski, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 169.

Dans *La Rivière solitaire* (1934), Marie Le Franc pourfend à son tour le mythe agriculturiste en peignant la vie misérable du défricheur.

Une écriture féminine prend forme, en marge du discours en vogue, qui remet en question l'image stéréotypée de la femme-modèle, chargée de transmettre les valeurs ancestrales à de nombreux enfants, cette femme à qui Napoléon Bourassa rend hommage dans *Jacques et Marie* (1865) : « Mariées à quatorze ans, elles étaient mères à quinze ans, puis elles l'étaient de nouveau tous les dix-huit mois, jusqu'à l'âge de quarante-cinq ans ». La mise en cause, voire le rejet de la morale traditionnelle, que suscitent les revendications de cette conscience féministe en émergence n'est pas sans causer un remous dans l'opinion publique. Tout autant que la critique sociale, l'introspection crée un malaise chez l'élite bien-pensante. Rendant compte de « trois romans de la jeune génération », dont ceux d'É. Senécal et de J. Bernier, Séraphin Marion constate :

*Quelques-uns même expriment des désordres de l'imagination et de la sensibilité avec de si pathétiques accents de vérité que le lecteur sans expérience pourrait bien croire à un pacte conclu entre le romancier et je ne sais quel agent de dissolution, propagateur de sollicitations équivoques dans de lourdes atmosphères<sup>22</sup>.*

Réclamant d'ouvrir grandes les fenêtres afin d'aérer une société claustrée et repliée sur elle-même, Max Hubert, dans *Les Demi-civilisés* (1934) de Jean-Charles Harvey, autre roman écrit à la première personne, récuse la philosophie de clocher qu'on s'évertue à imposer à la collectivité. Ivre de vie et de liberté, refusant d'abdiquer son moi rebelle, ce jeune journaliste iconoclaste, qui oh ! scandale ! vit en concubinage, écrit ce qu'il pense et entame le procès du « troupeau domestiqué » qui habite « ce pays de l'impersonnel et de l'artifice, où la seule pensée officielle avait eu droit de cité<sup>23</sup> ». Ce roman peu convaincant, qui expose l'antithèse des idées reçues et qui – comme la plupart de ceux qui l'ont précédé – ne conserve plus qu'un intérêt documentaire, inquiète pourtant l'évêque de Québec suffisamment pour qu'il en interdise la lecture dans son diocèse et obtienne le congédiement de l'auteur.

Cette condamnation, venant après celle des L'Écuyer, Bessette, Girard et Laberge, rappelle que la censure cléricale demeure efficace : non satisfaits d'affubler le romancier canadien d'oeillères, le clergé et ses acolytes n'hésitent guère à resserrer sa muselière, lorsqu'ils le jugent à propos. C'est pourquoi l'impuissance des romanciers canadiens à créer des personnages humains ne reflète peut-être pas autant leur incapacité de voir que leur incapacité de dire. Il leur reste à conquérir le droit à la parole. Si un romancier canadien s'avisait de publier une *Thérèse Desqueyroux*, « la critique pudibonde excommunierait ce malfaiteur public, coupable d'avoir dit la vérité », s'attriste Blaise Orlier, en 1939. Selon lui, il n'y aura pas de « vrai roman » canadien tant que le romancier n'aura pas « la liberté de peindre *tout ce qui est* », c'est-à-dire tant qu'il sera dans l'obligation de peindre « un peuple privilégié, un peuple sans faiblesse ni misère, un peuple de saints qui, doués d'une volonté infrangible, ont su faire taire en eux la voix de toutes les passions, celle de l'héroïsme exceptée, bref, un peuple d'anges (de bêtes, dirait Pascal) ». Il doit être permis au romancier,

22. Séraphin Marion, « Trois romans de la jeune génération », *Revue dominicaine*, juin-août 1932, p. 345.

23. Jean-Charles Harvey, *Les Demi-civilisés*, p. 63.

plaide-t-il, de regarder la vérité en face et de l'exposer, sans moraliser et sans qu'il lui soit nécessaire « d'employer les plus longues périphrases pour exprimer les choses les plus simples. [...] Notre roman (et notre littérature tout entière) sera humain ou ne sera pas<sup>24</sup>. » Et d'inviter en guise de conclusion les porte-parole de l'orthodoxie morale à laisser le roman au romancier. Voilà qui était beaucoup demander, à l'époque.

Déjà, cependant, ainsi que le reconnaît Orlier, C.-H. Grignon dans *Un homme et son péché* (1933) et Ringuet dans *Trente arpents* (1938) avaient présenté une vision du monde différente. Rompant avec les stéréotypes du « roman de la fidélité », ils avaient mis de côté, dans un cas comme dans l'autre, l'image idéalisée du paysan et de sa vie laborieuse pour les représenter dans une perspective plus réaliste, plus humaine. Avare et cruel envers sa femme, Séraphin Poudrier montre que les paysans ne sont pas sans péché ; ingrate et indifférente à qui la possède, la terre à qui Euchariste Moisan s'est donné corps et âme sa vie durant lui préfère son fils, lorsqu'il n'est plus en mesure de la satisfaire. Ces deux romans – *Trente arpents* surtout, de même que *Menaud, maître-draveur* (1937) de F.-A. Savard, où la dépossession prend une signification collective – annoncent sans équivoque que le pays de Maria Chapdelaine est en pleine mutation sociale et que les traditions s'effritent, quoi qu'aient dit les voix. Séraphin Poudrier meurt sans héritier ; Menaud devient fou à la pensée que des étrangers s'empareront du territoire ; sa famille s'étant dispersée, Euchariste Moisan, dépossédé de sa terre, finit ses jours aux États-Unis, dans un milieu hostile, entouré de ses petits-enfants et d'une belle-fille qui ne parlent pas français. Dans *Le Survenant* (1945) et *Marie-Didace* (1947) de Germaine Guèvremont, la lignée des Beauchemin s'éteint : « Après lui, la terre des Beauchemin ne vivrait guère ; Amable-Didace, le fils unique, maladif et sans endurance à l'ouvrage, ne serait jamais un vrai cultivateur<sup>25</sup> ». Le Survenant, le « grand dieu des routes », le « fend-le-vent », refuse de se laisser enraciner. Du côté du roman historique, ce n'est guère plus encourageant puisque le mercantilisme finit par triompher dans *Les Engagés du Grand Portage* (1939) et que, reniant les liens sacrés du passé, Nicolas Montour y dépose les siens.

Cette rupture avec le passé marque un tournant décisif dans l'histoire du roman canadien-français. Celui-ci entre dans la phase du dégel qui lui donnera enfin accès à la modernité. Après avoir atteint son sommet avec *Un homme et son péché*, *Menaud, maître-draveur*, *Trente arpents* et *Le Survenant*, le roman du terroir tombe en désuétude, au lendemain de la guerre. Au paysan succède le citadin comme protagoniste et celui-ci a vite fait de découvrir que la ville ne lui appartient pas. La transition se fait péniblement. Il lui faut prendre conscience de son aliénation économique et culturelle et apprendre à l'énoncer. Survivre ne suffit plus ; c'est vivre qu'il exige et il se met à le dire, avec la rage au cœur parfois. Fait significatif, à plusieurs reprises ce protagoniste est écrivain ou rêve de le devenir. Le processus de cette métamorphose qui renouvellera l'imaginaire est irréversible. Au Canadien français succèdera bientôt le Québécois.

24. Blaise Orlier, « Le roman canadien », *Les Idées*, mai 1939, p. 452-456.

25. Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Fides, 1966, p. 39.

La fondation, au moment où la France est occupée, de plusieurs maisons d'éditions à Montréal, qui rééditent des ouvrages étrangers, dont nombre de romans français, contribue certainement à accélérer ce changement de mentalité et à accroître l'intérêt pour le roman. Mieux éclairée, la critique commence à se montrer davantage exigeante sur le plan esthétique, tout comme l'élite intellectuelle, plus au courant de ce qui s'écrit ailleurs. Si l'œuvre des Bernanos, Mauriac, Green, Duhamel et autres romanciers français continue de retenir l'attention, elle ne l'accapare pas au point d'être exclusive – on découvre en effet le roman américain. Par ailleurs, le fait que *Trente arpents* paraît chez Plon et *Les Engagés du Grand Portage* chez Gallimard semble de bon augure.

Rien d'étonnant par conséquent que la fresque sociale qu'avec un humour grinçant peint Roger Lemelin dans *Au pied de la pente douce* ait pour certains l'effet d'une bouffée d'air frais. Dans *Le Jour* du 1<sup>er</sup> juillet 1944, Émile-Charles Hamel fait part de son enthousiasme :

*Voilà un roman tel que j'en attendais un depuis longtemps. Un roman dont l'auteur n'est pas un sermonneur, mais un romancier. Un romancier qui n'est pas obsédé de réminiscences de Maria Chapdelaine... qui ne considère pas le Canada français tout entier comme un immense Pérignon et qui conçoit qu'il existe dans nos villes une vie qui vaut la peine qu'on l'étudie. Pour M. Lemelin la ville n'est pas uniquement un endroit de perdition où viendra se corrompre quelque vertueux paysan qui, Dieu merci! retournera sur la terre salvatrice. Non. C'est un lieu où l'on naît, où l'on vit, où l'on aime, où l'on souffre, où l'on meurt.*

Le Prix Femina qui couronne *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy paraît confirmer avec éclat cet esprit de renouveau, marqué au coin du réalisme. Le cadre se déplace et s'élargit. Lemelin avait donné vie à une paroisse ouvrière de la ville de Québec, dominée par son curé ; Roy situe l'action de son roman dans un quartier ouvrier de Montréal sis au pied de l'opulente ville de Westmount. Si la ville demeure le lieu de la confrontation, ni l'obstacle ni l'enjeu ne sont perçus de la même façon. Dans un cas, la parole est l'agent du pouvoir ; dans l'autre, c'est l'argent. Tandis que dans le roman de Lemelin, Denis Boucher rêve de s'affranchir de son milieu par l'écriture, Jean Lévesque, dans le roman de Roy, ambitionne de gravir la montagne en devenant riche. Culturelle chez Lemelin, l'aliénation est plutôt d'ordre économique chez Roy.

Si le succès international que connaissent *Au pied de la pente douce* et *Bonheur d'occasion* a l'effet d'un aiguillon, il ne suscite guère le mimétisme – encore que Lemelin cultive son succès avec *Les Plouffe* (1948). L'heure n'est plus au roman réaliste. Signes avant-coureurs de la Révolution tranquille, s'inscrivent toutefois dans ce sillage – outre le *Poids du jour* (1949) de Ringuet, où celui-ci s'intéresse à l'ascension de ses compatriotes dans le milieu des affaires – plusieurs romans prêtant voix à la contestation. Tel est le cas, par exemple, d'*Au milieu, la montagne* (1951) de Roger Viau. Quelques années plus tard, *Le Feu dans l'amiante* (1956) de Jean-Jules Richard, *La Bagarre* (1958) de Gérard Bessette et *Les Vivants, les morts et les autres* (1959) de Pierre Gélinas se feront porteur de revendications syndicales. Ces romans – auxquels il faut joindre *Le Diable par la queue* (1957) de Jean Pellerin – rendent compte de l'extérieur, pourrait-on dire, d'un climat social encore mal défini qui affecte, dans la plupart des cas,

des personnages démunis et laissés à eux-mêmes. S'intéressant peu au milieu ouvrier et au réalisme social, les adeptes du roman psychologique, qui prend essor à la fin des années quarante, s'évertuent par contre à explorer les dédales des âmes et consciences et à présenter de l'intérieur le malaise existentiel de leurs personnages angoissés.

La réflexion critique de Robert Charbonneau sur la *Connaissance du personnage* (1944) ouvre cette voie. Fervent lecteur de Bernanos, Mauriac, Proust et Dostoïevski, à l'écoute de Maritain et de Mounier, Charbonneau, qui avait lui-même publié un roman en 1941 (*Ils posséderont la terre*) assigne au romancier la fonction de « rendre la vie telle qu'il la conçoit avec fidélité et vérité ». À l'instar d'Orlier plus tôt, il pose la problématique du roman réaliste dans une perspective morale, sollicitant au fond la promesse d'une absolution. Le romancier n'est pas libre, avance-t-il, « de nier le mal en fermant les yeux sous le prétexte de ne pas scandaliser. [...] Un monde romanesque d'où tout péché aurait été évacué, ne serait pas notre monde, ne serait pas l'univers<sup>26</sup>. » À l'intention des bien-pensants, que Berthelot Brunet avait pris pour cible dans *Le Mariage blanc d'Armandine* (1943) et *Les Hypocrites* (1945), Charbonneau déclare :

*Et si le christianisme d'un homme cultivé n'est pas suffisamment fort pour le défendre contre ce que certaines œuvres peuvent présenter de danger, alors, ce ne sont pas les œuvres qu'il faut brûler, c'est son christianisme qui doit être tonifié. Brûler des livres ne sera jamais que l'aveu d'une défaite, la réaction de la brute devant l'Esprit<sup>27</sup>.*

Convient-il de rappeler ici ce que Gide écrivait à Mauriac, après avoir lu *La Vie de Jean Racine* : « En somme, ce que vous cherchez, c'est la permission d'écrire *Destins* ; [...] vous n'êtes pas assez chrétien pour n'être plus littérateur<sup>28</sup> » ?

Poursuivant sa réflexion dans *La France et nous* (1947), Charbonneau presse le romancier canadien de tourner le dos au régionalisme et au « détail pittoresque » pour s'ouvrir à l'universel. Il l'exhorte à user des techniques romanesques modernes, celles mises à la mode par le roman américain notamment, et à se soustraire à la tutelle de Paris. Après avoir ainsi déclaré qu'il est temps de « répudier toute conception coloniale de la culture », il encourage l'écrivain canadien à s'efforcer de découvrir sa « signification américaine<sup>29</sup> ». Ce langage est assurément nouveau.

Comme pour donner raison à l'auteur de *Connaissance du personnage* qui – à l'heure où Robbe-Grillet écrit *Les Gommés* – professe que « le roman est fondé sur la vérité psychologique des personnages, sur leur vérité ontologique » et que « la fin du roman en tant qu'œuvre d'art, c'est de créer des êtres autonomes dans un monde fictif<sup>30</sup> », André Giroux – dans *Au-delà des visages* (1948) et *Le Gouffre a toujours soif* (1954) –, Françoise Loranger – dans *Mathieu* (1949) –, Robert Élie – dans *La Fin des songes* (1950) –, André Langevin – dans *Évadé de la nuit* (1951), *Poussière sur la ville* (1953) et *Le Temps des hommes* (1956) –, Eugène Cloutier – dans *Les Témoins* (1953) –, Jean Filiatrault – dans *Chaînes* (1955) et *L'Argent est odeur de nuit* (1961) –, Adrienne Choquette – dans *Laure Clouet* (1961) – et Gilles Marcotte – dans *Le Poids de Dieu* (1962) –

26. Robert Charbonneau, *Connaissance du personnage*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, p. 14-15.

27. *Ibid.*, p. 99.

28. Lettre d'André Gide à François Mauriac, 24 avril 1928. In *Correspondance André Gide-François Mauriac 1912-1950*, Cahiers André Gide, 2, Paris, Gallimard, 1971, p. 76.

29. Robert Charbonneau, *La France et nous*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947 ; Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 34.

30. R. Charbonneau, *Connaissance du personnage*, p. 21-22.

mettent en lumière les secrets et conflits de la vie intérieure. R. Lemelin et G. Roy se laissent eux-mêmes tentés par l'analyse psychologique dans *Pierre le magnifique* (1952) et *Alexandre Chenevert* (1955).

Rejetant le catéchisme régionaliste et la couleur locale prononcée, les adeptes du roman d'analyse cherchent à exprimer au profit d'un lecteur universel l'inquiétude de l'Homme moderne, celle dont parle Simone de Beauvoir dans ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Désireux de liquider les vestiges du passé, ils rejoignent les romanciers de mœurs urbaines par l'esprit de contestation qui imprègne leurs protagonistes, contestation dont les valeurs-refuges et les institutions naguère sacrées, la famille, l'Église et l'école, font habituellement les frais. « Cherche Dieu dans ta vie et un immense vide répond à l'appel de ce mot. Pouvait-il habiter les églises de ton enfance ou inspirer l'enseignement de tes maîtres ?<sup>31</sup> » se demande Marcel, dans *La Fin des songes*. Et d'en arriver à cette conclusion, quelques jours plus tard : « Notre société est sans exigence. À aucun moment, nous n'entrons sous le feu des réflecteurs et nous arrivons à la vieillesse sans avoir jamais été au bout de nos forces. On nous a bien appris à compter nos péchés, à mesurer nos chances de survivance, mais non pas à vivre en acceptant les risques de la liberté. L'esprit dort et tout le monde est content !<sup>32</sup> »

Quelles qu'en soient les causes, germe la révolte qui, contagieuse, éclatera quelques années plus tard, au moment de la Révolution tranquille. Que ce soit par la satire ou autrement, avec ou sans humour, qu'ils aient recours à la narration omnisciente, à la narration à la première personne ou à voix multiples, au monologue intérieur, au journal intime ou à l'épistolaire, ces romanciers font le procès de leur société. Dans ce contexte, un romancier aussi difficile à classer qu'Yves Thériault – dont *La Fille laide* (1950) et *Le Dompteurs d'ours* (1951) ne sont pas sans évoquer par endroits le Giono de *Colline* et d'*Un de Baumugnes* – participe à la catharsis collective avec des œuvres telles *Aaron* (1954), *Agaguk* (1958) et *Ashini* (1960) qui exposent les conflits entre générations au sein de minorités ethniques, l'intolérance du groupe vis-à-vis de l'individu et la pénible adaptation aux réalités de la vie contemporaine.

## DU ROMAN CANADIEN FRANÇAIS AU ROMAN QUÉBÉCOIS

Tout comme *Les Chambres de bois* (1958) d'A. Hébert et *Les Vivants, les morts et les autres* (1959) de P. Gélinas, les premiers romans de G. Bessette annoncent celui qui est sur le point de voir jour. Si par sa thématique de la contestation, le mélange des niveaux de langue et la présence du personnage-écrivain s'interrogeant sur l'art du roman, *La Bagarre* est révélateur à cet égard, *Le Libraire* (1960) l'est autant, sinon plus. Avare de paroles, Jodoin a recours à l'écriture pour y dénoncer, sous la forme d'un journal intime, le pouvoir censorial d'un clergé qui, persistant à se percevoir comme gardien de l'institution littéraire, cherche à monopoliser le droit à la parole et la diffusion du savoir.

Refusant de se sacrifier sur l'autel de la patrie, nombreux sont les protagonistes qui, dans le roman des années soixante et de la première moitié des années soixante-dix

31. Robert Élie, *La Fin des songes* (1950), *Œuvres*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 187.

32. *Ibid.*, p. 195.



Galerie d'Art de l'Ontario, Toronto

Jean-Paul Lemieux, *Lazare*, 1941. Huile sur toile (101 x 83,5 cm).

remettent tout en question. Ces « appelés-à-disparaître qui restent des affamés-de-vie<sup>33</sup> » brûlent de s'expliquer eux-mêmes tant pour être compris des autres que pour se mieux comprendre eux-mêmes. À l'instar de Galarneau, ils en arrivent ainsi à prendre conscience de leur aliénation, qu'ils apprennent à énoncer. « Je ne suis pas un écrivain professionnel, moi, nous prévient-il, ça me fait mal quand je cherche une phrase<sup>34</sup> ». Cependant, une fois qu'il a commencé à se dire, Galarneau se rend compte qu'il ne peut plus s'arrêter à mi-chemin ; il n'est pas question de s'interrompre

33. Jean Ethier-Blais, *Mater Europa*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1968, p. 81.

34. Jacques Godbout, *Salut Galarneau !*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 129.

avant d'avoir tout dit. Ses cahiers le « suivent, [le] rattrapent, [le] sollicitent<sup>35</sup> ». Incapable de choisir entre vivre et écrire, il ambitionne finalement de *vécrire*, donnant ainsi à sa vie et à son œuvre un caractère exemplaire qui atteste, à sa façon, l'avènement de ce qu'on s'est plu à nommer « l'âge de la parole ».

Le protagoniste typique de cette période n'a plus peur des mots. Chez Ducharme et ses émules, il s'efforce d'en prendre pleine possession. Transposant sa révolte sur le plan du langage, il brise volontairement la syntaxe, rejette la dictature de la grammaire, invente des néologismes, imagine des calembours et utilise des artifices typographiques de toutes sortes. Faisant violence à la langue maternelle, il joue avec les mots, les triture de multiples façons. Il en use parfois à la façon d'explosifs. « Il faut tout nommer, tout écrire avant de tout faire sauter ; il faut tout épeler pour tout connaître, appeler la révolution avant de la faire. L'écrire minutieusement, c'est préfacer sa genèse violente et incroyable », lit-on dans *Trou de mémoire* (1968) de Hubert Aquin. Affichant sa marginalité, il en vient même à créer son propre langage. La Bérénice de Ducharme se met à parler *bérénicien*. « Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue », explique-t-elle. Or, fait extrêmement significatif, « en bérénicien, le verbe être ne se conjuge pas sans le verbe avoir<sup>36</sup> ».

Le roman devient un lieu privilégié où exorciser ses démons. Qu'il s'apparente à celui du *Cassé* (1964) de Jacques Renaud, du *Cabochon* (1964) d'André Major, ou à la famille de monstres auxquels ont donné naissance Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme, le protagoniste anti-conformiste du roman d'alors appelle le désordre, la violence. Rejetant un passé contraignant, il ne cherche plus tant à gravir la montagne pour profiter à son tour du système qu'à saper les fondations de l'ordre établi. Il veut mettre le feu aux poudres. Dans l'intention avouée de scandaliser une société qu'il méprise, il s'acharne à en secouer la torpeur ancestrale en ayant recours à la scatologie, à l'érotisme, voire à la pornographie et au blasphème. Bref, naguère obsédé par le péché, il se défoule.

Il n'y a plus de thèmes tabous ; au contraire, ce qui hier faisait pousser les hauts cris – notamment tout ce qui avait trait à la sexualité – devient monnaie courante. La vie en concubinage, l'adultère, les amours de Corydon, ceux de Lesbos, l'inceste, le meurtre, la bestialité, le blasphème, l'avortement..., rien ne paraît désormais interdit au romancier. Poussant plus avant la contestation initiée par ses prédécesseurs, il s'attaque sans relâche aux assises de la société traditionnelle et dénonce la veulerie, la bigoterie, les faux-monnayeurs et les valeurs à ses yeux opprimantes. Les récits d'enfance malheureuse sont relativement nombreux qui exposent la tyrannie familiale et cléricale. « Pourquoi Dieu ne m'a-t-il pas sauvé de cette famille et épargné d'en subir les avatars, et tout, et tout », s'interroge le narrateur d'*Une dent contre Dieu*<sup>37</sup>. Dressant un bilan carnavalesque des obsessions et frustrations d'hier, M.-C. Blais les systématise d'une façon magistrale dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965).

Nombreux sont les personnages qui énoncent leur difficulté d'être ou se veulent autres. « Ce n'est pas aux reins que nous avons mal, mais à l'âme », se plaint l'un d'eux dans *L'Avalée des avalés* de Ducharme. D'où une tendance au masochisme, à

35. *Ibid.*, p. 71.

36. Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1969, p. 250.

37. Marcel Godin, *Une dent contre Dieu*, Paris, Laffont, 1969, p. 17.

l'automutilation et à l'autodestruction. D'où aussi tendance à la fuite et à la recherche de l'évasion. Si elle s'énonce au singulier, cette difficulté d'être prend toutefois une signification collective et, sous l'influence de Jean-Paul Sartre, Frantz Fanon, Jacques Berque et Albert Memmi, le sentiment d'aliénation revêt un sens politique. Le rebelle prend figure de colonisé et ne tarde pas à donner naissance au révolutionnaire. *Éthel et le terroriste* (1964) de Claude Jasmin, *Prochain épisode* (1965) d'Acquin, *Les Écœurants* (1966) de Jacques Hébert, *Mon cheval pour un royaume* (1967) de Jacques Poulin, *Un rêve québécois* (1972) de V.-L. Beaulieu, *L'Enfirouapé* d'Yves Beauchemin (1974) mettent en scène des terroristes – ou, du moins, des personnages qui aspirent à le devenir – qui sont manifestement mal à l'aise dans leur peau.

Les narrateurs du *Couteau sur la table* (1965) de J. Godbout, de *Soliloque en hommage à une femme* (1968) d'Adrien Thério, de *Jos Connaissant* (1970) de Victor-Lévy Beaulieu et nombre d'autres rejettent leur identité canadienne française comme s'il s'agissait d'une tare. À cet égard, l'œuvre des romanciers du groupe « Parti pris » retient particulièrement l'attention. Ainsi que l'a montré Robert Major, ces romanciers, qui ont lu Sartre, ont en commun une thématique exposant le misérabilisme, l'aliénation et la dépossession de leurs personnages, des êtres sans racines, désemparés, fréquemment orphelins et victimes d'agressions de toutes sortes, qui vivent dans un univers visqueux et nauséabond, un univers en décomposition<sup>38</sup>. Se donnant pour tâche de révéler le Canadien français à lui-même et de mettre à nu son aliénation, ils font du joutil parlé par leurs personnages, non plus un simple artifice susceptible de rehausser la couleur locale et de faire vrai, mais le symbole de leur déculturation et le miroir de leur soumission, de leur honte. Ils choisissent « de mal écrire parce qu'il s'agit de réfléchir le mal vivre<sup>39</sup> ». « Le bon français, explique Gérald Godin, c'est l'avenir souhaité du Québec, mais le joutil c'est son présent<sup>40</sup>. »

À une identité canadienne française aliénante se substitue une identité québécoise riche d'espoir. « Notre littérature s'appellera québécoise ou ne s'appellera pas », déclare Laurent Girouard<sup>41</sup>. L'auteur du *Couteau sur la table* précise, pour sa part, que son roman est aussi l'histoire d'une autre rupture, non moins significative :

*C'est pourquoi ce roman, s'il fait encore partie de la « littérature française », est peut-être déjà plus près de celle de la francité, dont parle Berque. Dans cette francité nous nous reconnaissons de Dakar à Montréal ; mais plutôt qu'être Français, d'une façon personnelle, nous préférons maintenant être nous-mêmes, en français<sup>42</sup>.*

Ce n'est pas tant la question nationale que l'émancipation de la femme qui retient l'attention des romancières de cette époque. Si les romanciers ont tendance à voir dans la libération du *nous* une condition essentielle à l'épanouissement du *je*, il semble bien qu'il importe plutôt aux romancières, qui s'apparentent sur ce point aux « analystes » de la décennie précédente, d'affranchir le *je* en premier lieu. Bon nombre d'entre elles pourraient reprendre le titre du roman de Michèle Mailhot : *Dis-moi que je vis* (1964).

38. Voir Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Éditions Hurtubise HMF, 1979, p. 231-243.

39. Paul Chamberland, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, janvier 1965, p. 36.

40. Gérald Godin, « Le joutil et nous », *Parti pris*, janvier 1965, p. 19.

41. Laurent Girouard, « Notre littérature de colonie », *Parti pris*, décembre 1963, p. 30.

42. Jacques Godbout, préface à *Le Couteau sur la table*, Paris, Le Seuil, 1965, s. p.

Plus question pour ces romancières de célébrer la mère-poule ni de s'attarder à plaindre la Mater dolorosa. Si les Claire Martin, Diane Giguère, Paule Saint-Onge, Suzanne Paradis, Monique Bosco et Yolande Chéné – pour ne nommer qu'elles – donnent la parole à des femmes généralement meurtries par la vie, c'est pour exposer leur déception face à l'amour, leur aliénation ou exprimer leur révolte. Anne Hébert avait amorcé ce mouvement de libération dans *Les Chambres de bois* ; elle le poursuit dans *Kamouraska* (1970).

La femme moderne, avec ses intérêts et ses activités à l'extérieur du foyer, accède au roman, encore qu'elle cherche souvent sa place dans la société qui est la sienne. Tout comme le protagoniste masculin, elle rejette volontiers les valeurs du passé. Elle ne considère plus la maternité comme essentielle à son épanouissement et la monogamie n'est pas nécessairement une vertu à ses yeux. De plus en plus ouvertement, cette femme réclame le droit au plaisir. Fait à noter, c'est pendant cette période que la lesbienne apparaît dans le roman québécois, notamment dans les œuvres de L. Maheux-Forcier, de M.-C. Blais et d'Yvette Naubert (*La Dormeuse éveillée*, 1965).

Lui-même écrivain engagé, Aquin met cependant le romancier québécois en garde contre la tentation de consacrer sa plume au service exclusif d'une cause, si chère soit-elle :

*Quant aux écrivains de peuples aliénés, ils peuvent honnir l'aliénation dont leurs frères sont l'objet. Mais ils se privent d'un statut de liberté, en tant qu'artistes, s'ils se limitent à n'être que des porte-parole de cette aliénation collective. Et, dans ce cas, leur production littéraire se dégrade, s'appauvrit, se détériore. Ils écrivent, sans le savoir, des romans nationalistes – tout comme, à une autre époque, on faisait des romans régionalistes<sup>43</sup>.*

Cet avertissement, on le devine, s'adresse en tout premier lieu aux écrivains de *Parti pris*. Aux yeux d'Aquin, l'usage du joutil conduit à une impasse et ne fait, somme toute, qu'accroître l'isolement et l'aliénation de celui qu'on prétend libérer. En réalité, si certains romanciers sont effectivement obnubilés par le projet national et le message à transmettre, il s'en trouve aussi bon nombre qui, encouragés sans doute par les expériences du nouveau roman, font preuve d'audace sur le plan de la forme et des techniques romanesques. Des œuvres telles celles d'H. Aquin, V.-L. Beaulieu, G. Bessette, M.-C. Blais, R. Ducharme, J. Ferron, J. Godbout et A. Hébert, de même que *L'Or des Indes* (1962) de P. Gélinas, *Amadou* (1963) de L. Maheux-Forcier, *Le Poisson pêché* (1964) de Georges Cartier, *La Jument des Mongols* (1964) de Jean Basile, *Quelqu'un pour m'écouter* (1964) de Réal Benoit, *Mon cheval pour un royaume* (1967) de J. Poulin, indiquent clairement que le roman québécois est entré dans une phase nouvelle de son histoire.

Superposition des temps, espaces multidimensionnels, intertextualité, usage du pastiche, de la parodie, du ludique et du carnavalesque, remise en question de l'Histoire, fragmentation du récit, je protéen et narrateurs à identité multiple et interchangeable, mélange des genres et des formes d'écriture, protagoniste-écrivain, mise en abyme, recours à différents niveaux de langue, voilà autant de procédés et stratégies d'écriture, dont bon nombre ont été depuis associés au post-modernisme, qui

.....  
43. Hubert Aquin, « Littérature et aliénation », *Mosaic*, automne 1968, p. 48.



Galerie d'Art de l'Ontario, Toronto

Alfred Pellán, *Femme d'une Pomme*, 1943. Huile sur toile (161 x 129,7 cm).

peuvent être repérés dans le roman de l'époque et qui ont été maintes fois utilisés par la suite. À plusieurs endroits, l'auteur intervient dans le récit notamment pour remettre en question la fonction du roman, quand ce n'est pas tout simplement pour se dissocier du genre : « Je laisse les vrais romans aux vrais romanciers », lit-on dans *Prochain épisode*<sup>44</sup>, où le protagoniste-écrivain fait corps avec l'œuvre en train de s'écrire. « Je suis ce livre d'heure en heure au jour le jour ; et pas plus que je ne

.....  
44. Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Montréal, Cercle du livre de France, 1965, p. 14.

me suicide, je n'ai tendance à y renoncer. Ce livre défait me ressemble<sup>45</sup>. », observe-t-il. Ailleurs, cherchant à détruire l'illusion romanesque, on rejette la fiction au profit du témoignage : « je raconte ce que j'ai vu, senti, vécu, je ne peux plus jouer à l'auteur détaché, au jeu du camouflage<sup>46</sup>. » La subjectivité se révèle prépondérante ; on n'a que faire de l'expression d'une réalité dite objective ! Si l'énoncé intertextuel permet l'inscription dans le discours fictif d'une voix fraternelle et amie ayant pour fonction d'invoquer la caution d'un auteur consacré, il arrive souvent que ce soit plutôt pour le tourner en ridicule ou le discréditer. « Les citations littéraires contribuent à démythifier la référence aux auteurs célèbres et toute la conception du monde inscrite dans une société qui prône l'imitation à l'instar des classiques<sup>47</sup>. »

Bien qu'il ait ralenti par moments, l'essor qu'a pris le roman dans les années soixante et la première moitié des années soixante-dix ne s'est guère interrompu. Au contraire ! Depuis une vingtaine d'années, le roman domine la production littéraire du Québec. Au cours de cette période – où il s'est publié en moyenne plus d'une centaine de romans par an –, nombreux sont les romanciers et les romancières qui y ont acquis une réputation enviable, et plusieurs ont ajouté leurs noms au palmarès de la francophonie internationale. On ne met plus en doute l'autonomie du roman québécois. Dans sa langue originale ou en traduction, il est inscrit à maints programmes scolaires, au collège et à l'université, et fait régulièrement l'objet de thèses et d'études savantes tant au Québec qu'au Canada anglais et à l'étranger. Des voix venues d'ailleurs se sont mêlées à celles des Québécois dits de souche. À titre d'exemple, mentionnons Gérard Étienne et Dany Laferrière qui sont originaires d'Haïti ; Pierre Billion, de Suisse ; Naïm Kattan, d'Irak, Anne-Marie Alonzo, d'Égypte ; Jean-François Somcynsky et Régine Robin, de France ; Jacques Folch-Ribas, d'Espagne ; Monique Bosco, d'Autriche ; Alice Poznanska-Parizeau, de Pologne, Michel M. Salomon, de Roumanie et Yin Chen, de Chine. Ajoutons que Bernard Assiniwi a publié en 1976, le premier roman amérindien de langue française, *Le Bras coupé*, où il fait état de la dépossession culturelle de son peuple, tout comme An Antane Kapesch, dans *Qu'as-tu fait de mon pays ?* (1979). Phénomène récent, ce croisement pluraliste des cultures, qui enrichit l'imaginaire en lui ouvrant de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives, remet forcément en question l'ethnocentrisme ancestral de la société québécoise et change ainsi le rapport avec l'Autre. Cela est évident dans la métamorphose du visage de Montréal dans le roman des deux dernières décennies.

## LES ROMANS QUÉBÉCOIS RÉCENTS

---

Outre cette pluralité des voix, ce qui caractérise le roman québécois de ces dernières années, c'est avant tout la diversité des courants qu'il alimente et la recherche formelle dont il est souvent le lieu. L'éventail est grand qui s'ouvre de *Lueur. Roman archéologique* (1979) de Madeleine Gagnon à *Vamp* (1988) de Christian Mistral ; des *Anthropoïdes* (1977) de G. Bessette à *Jamādhlawie* (1989) de Guy Ménard ; de *La Grosse Femme d'à côté est enceinte* (1978) de Michel Tremblay

.....  
45. *Ibid.*, p. 89.

46. Réal Benoît, *Quelqu'un pour m'écouter*, Montréal, Cercle du livre de France, 1964, p. 77.

47. Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 110.

à *Jérôme ou de la traduction* (1990) de Jean Marcel ; de *Bof Génération* (1987) de Jean-Yves Dupuis au *Quatrième Roi mage* (1993) de Jacques Desautels ; de *La Vaironne* (1988) d'Évelyne Bernard au *Cantique des plaines* (1993) de Nancy Huston ; de *Quand la voile faseille* (1980) de Noël Audet au *Sexe des étoiles* (1993) de Monique Proulx ; du *Voyageur distrait* (1981) de Gilles Archambault au *Désert mauve* (1987) de Nicole Brossard ; de *Chère voisine* (1982) de Chrystine Brouillet au *Souffle de l'Harmattan* (1986) de Sylvain Trudel ; de *Piano-trompette* (1983) de J. Basile à *L'Ingratitude* (1995) de Yin Chen ; d'*Agonie* (1985) de Jacques Brault à *La Note de passage* (1985) de François Gravel ; des *Silences du corbeau* (1986) d'Yvon Rivard à *Je vous ai vue, Marie* (1990) de François Barcelo ; du *Vieux chagrin* (1989) de J. Poulin à *Silence ... on tue !* (1992) de Francine Picard, au *Poids des ombres* (1994) de Marie Laberge, à *La Rage* de Louis Hamelin ou à *L'Écureuil noir* (1994) de Daniel Poliquin. Et encore ne s'agit-il là que d'un échantillon succinct qui pourrait être modifié à volonté.

Ouverte à toutes les tendances, des plus traditionnelles aux plus modernes, la production romanesque des dernières décennies se prête mal à la classification, si perméables soient les catégories retenues. S'il est permis, toutefois, d'avancer quelques généralisations, notons qu'au tout premier plan de cette production hétérogène, à en juger tout au moins par leur nombre et leur tirage, viennent les sagas familiales, du genre de celle que poursuit V.-L. Beaulieu avec « la tribu des Beauchemin », de même que les chroniques et les fresques sociales, telles la « Chronique du Plateau Mont-Royal » de M. Tremblay ou celle de « La petite patrie » de Claude Jasmin, ou telles encore *Le Matou* (1981) d'Yves Beauchemin, *De l'amour dans la ferraille* (1984) de Roch Carrier et *Maryse* (1983) de Francine Noël. Très en vogue est aussi le roman historique, que l'insertion de l'histoire dans la fiction se fasse à la manière de Louis Caron dans *Le Canard de bois* (1981), d'A. Hébert dans *Les Fous de Bassan* (1982), de Jean Éthier-Blais dans *Les Pays étrangers* (1982), de Madeleine Ouellette-Michalska dans *La Maison Trestler* (1984) ou dans *L'Été de l'île de Grâce* (1993), d'Arlette Cousture dans *Les Filles de Caleb* (1985) ou de Georges-Hébert Germain dans *Christophe Colomb, naufrage sur les côtes du Paradis* (1991). Si la pratique du roman féministe semble avoir fléchi au cours des récentes années, en revanche celle du roman psychologique se maintient, tandis que celle du roman policier et du roman de science-fiction est à la hausse.

Quoi qu'il en soit de ces catégories somme toute superficielles, le roman québécois d'aujourd'hui témoigne d'une profonde métamorphose sociale. Ressuscitant l'héroïne de Louis Hémon, Gabrielle Gourdeau, dans *Maria Chapdelaine ou le Paradis retrouvé* (1992), présente une Maria, âgée de 80 ans, féministe, indépendantiste et avocate des droits des animaux. Remises en question depuis les années trente, les assises traditionnelles de la société canadienne française se sont écroulées. De moins en moins, en effet, est-il question de religion dans le roman contemporain, si ce n'est par dérision et en référence à un passé révolu. Si la famille retient l'attention, c'est qu'on persiste à y voir la source de bien des maux, mais c'est surtout qu'on constate sa dislocation. Manque de communication entre les conjoints, infidélité conjugale, séparation, divorce, enfant abandonné, crise d'adolescence, démission des parents sont autant de thèmes récurrents qui attestent cette dislocation. L'atmosphère est souvent morbide ; la mort est au premier plan et les cas de folie, d'inceste, de viol et de

suicide sont fréquents. Par ailleurs, le roman continue d'offrir une tribune à la contestation et aux revendications de toutes sortes, parfois les plus contradictoires. On n'a certes pas fini de régler ses comptes avec le passé, encore que cela soit souvent fait avec humour et sans créer l'impression d'une obsession collective. Reste que le roman demeure – dans l'ensemble – tourné vers le passé, qu'il ressasse à loisir et que les récits d'enfance ou présentés dans la perspective d'un enfant ou d'un adolescent sont une constante. Le discours en faveur de la préservation de l'environnement, du patrimoine et de la petite entreprise, que l'on trouve chez Beauchemin par exemple, ne s'inscrit-il pas à cette même enseigne du passé ? Manifeste paraît aussi la propension à la confession et à l'insertion d'éléments autobiographiques dans le récit. Moins en faveur que pendant la Révolution tranquille, la thématique nationaliste demeure tout de même présente, notamment dans l'œuvre de J. Godbout, où la question identitaire est fréquemment posée par des personnages tiraillés entre leur américanité et leur francité.

Souvent excentrique ou marginal, le protagoniste du roman québécois d'aujourd'hui ne saurait être réduit à un portrait-type. On constate cependant que, mieux instruit habituellement que celui des années soixante et soixante-dix, il n'est pas moins instable et voué à l'échec. Ainsi qu'il est patent dans *Les Grandes Marées* de J. Poulin, il a souvent peine à établir le contact avec les autres. Angoissé mais capable d'auto-dérision, il se cherche d'autant plus désespérément qu'il a rejeté les valeurs-refuges de naguère sans parvenir à leur en substituer de nouvelles qui le satisfassent vraiment. Aussi n'est-il pas rare qu'il tente de se réinventer une vie. Tant par curiosité que besoin d'évasion ou tentative de fuite, il voyage beaucoup – ce qui lui permet, à l'occasion, de se mieux voir à travers l'Autre. Comme dans *Les Silences du corbeau* d'Yvon Rivard, il séjourne parfois en des lieux exotiques. Ce sont toutefois les États-Unis, la côte ouest principalement, qui ont un attrait spécial à ses yeux, alors qu'il ignore à peu près complètement le Canada anglais. Ainsi que le montrent *Volkswagen blues* de Jacques Poulin et *Une histoire américaine* (1986) de J. Godbout, si ce protagoniste se laisse attirer par le mirage américain, il en demeure rarement dupe et, la plupart du temps, il finit par revenir au pays.

Quoique bon nombre de romanciers et romancières marquent leur distance par rapport à l'écriture expérimentale prisée par l'avant-garde et continuent, par conséquent, de privilégier une facture plus ou moins traditionnelle, la recherche formelle ne demeure pas moins l'une des caractéristiques les plus évidentes du roman québécois contemporain, du roman féministe notamment. La parution, pendant la seconde moitié des années soixante-dix et au début de la décennie suivante, d'œuvres aussi étonnantes et aussi denses que *Comme une enfant de la terre* (1975) et *La Mère des herbes* (1979) de Jovette Marchessault, *L'Euguélonne* (1976) et *Pique-nique sur l'Acropole* (1979) de Louky Bersianik, *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977) et *Picture Story* (1982) de Nicole Brossard, *L'Herbe et le varech* (1977) et *La Noyante* (1980) d'Hélène Ouvrard, *Une voix pour Odile* (1978) et *Nous parlerons comme on écrit* (1982) de France Théoret, *Le Plat de lentilles* (1979) de Madeleine Ouellette-Michalska, *Lueur* (1979) de Madeleine Gagnon, *La Vie en prose* (1980) de Yolande Villemaire et *La Québécoite* (1983) de Régine Robin signale avec éclat l'émergence du sujet féminin et d'une écriture féminine affichant le sceau de la post-modernité et laissant libre-cours à l'imaginaire de la femme. Au centre de ces romans engagés

– classifiés parfois sous l'étiquette de *théorie-fiction* – une réflexion poussée sur la problématique de l'écriture, posée sous différents angles, accompagne un discours féministe accusateur et revendicateur.

Le mélange des styles et des formes, la fragmentation du récit, la variation des voix narratives, le dialogisme intertextuel, la mise en abyme et autres techniques et procédés hérités du roman de la Révolution tranquille s'affinent et se révèlent d'usage de plus en plus courant. Monique LaRue, par exemple, réussit un pastiche remarquable du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett dans *Copies conformes* (1989). Si, à l'exception de V.-L. Beaulieu et de M. Tremblay, peu de romanciers persistent à écrire en joual, la variété des niveaux de langue prend pratiquement valeur de constante et l'invention langagière demeure cependant féconde. C'est surtout la transgression des genres, toutefois, le collage de discours hétérogènes, la fréquence de l'insertion de diverses formes autobiographiques dans le texte, l'encodage d'un discours théorique et l'implication manifeste de l'auteur dans le récit, la réflexion sur l'écriture en gestation et sur le rapport du langage au réel, la présence explicite du narrataire, qui, à différents degrés, confèrent un caractère distinct à tout un courant de la production romanesque des dernières décennies. La fin des années soixante-dix marque un tournant décisif. Dans *L'Euguélienne*, par exemple, essai, poèmes en prose, discours romanesque, citations, maximes, slogans, notes savantes, science-fiction, satire, parodie et dictionnaire de néologismes s'entrelacent. En plus d'une leçon sur la traduction émaillée de citations extraites de dictionnaires, nous trouvons dans *Les Grandes Marées* (1978) de J. Poulin une lettre, la transcription d'une recette de biscuits et des bandes dessinées. *Monsieur Melville* (1978) de V.-L. Beaulieu mélange habilement fiction, biographie, critique littéraire et autobiographie de l'auteur et de son alter ego, Abel Beauchemin, tandis que *Le Semestre* (1979) de G. Bessette nous présente, illustrée de considérations sur Freud et la psychanalyse, une critique savante du roman de Gilbert La Roque, *Serge d'entre les morts* (1976). Entremêlant journal intime, lettres, conversations, références au cinéma, à l'art, à la chanson, annonces publicitaires, poèmes, etc., *La Vie en prose* de Y. Villemaire engage une profonde réflexion sur l'écriture et la littérature. Lieu de questionnement sur lui-même, le roman est aussi le lieu de sa propre mise en question, voire celui de sa négation. « Je préfère éliminer tout caractère descriptif, narratif. Il n'y aura pas d'histoire, ni personnages. Simplement livrées les incidences visuelles, mnémo-psychiques, qui sont au fond la seule raison d'être du voyage, et seront celle du livre<sup>48</sup> », explique la narratrice de *L'Herbe et le varech*.

Passionnante pour qui s'intéresse au décodage textuel et à la dissection savante, la recherche formelle frôle parfois la surenchère, il faut bien le dire. Faut-il s'étonner, quoi qu'il en soit, que cette recherche coïncide avec le raffinement du discours critique et qu'elle soit fréquemment l'œuvre d'enseignants qui semblent n'envisager de lecteurs qu'à leur image ? Sans doute pas davantage que du penchant pour les formes autobiographiques et de la récurrence de l'auto-représentation sous la figure de l'écrivain et du professeur.

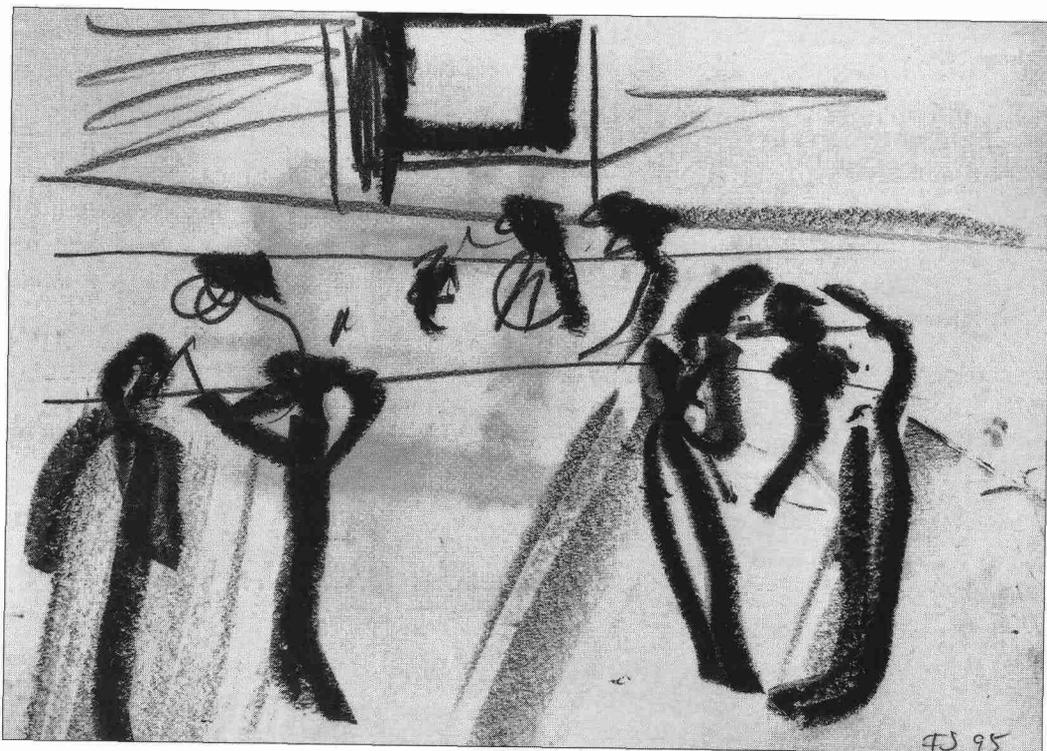
---

48. Hélène Ouvrard, *L'Herbe et le varech*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1980, p. 13.

L'une des conséquences de la Révolution tranquille fut de remettre en question l'existence du Canada français tel qu'on avait coutume de le concevoir depuis le pacte confédératif de 1867. L'assemblée des États généraux du Canada français, en 1967, marqua la rupture : les Québécois y revendiquèrent leur droit à l'autodétermination. En rejetant l'identité canadienne française au profit d'une identité strictement québécoise, le Québec, qui entendait s'affirmer ainsi sur son propre territoire, le seul où les francophones d'Amérique du nord constituent une majorité, força du même coup les minorités de langue française dispersées à travers le Canada anglais, à l'exception des Acadiens qui possédaient depuis longtemps leur identité distincte, à se redéfinir elles-mêmes. Les francophones de l'Ontario apprirent à se nommer Franco-Ontariens (ou Ontariens), ceux du Manitoba, Franco-Manitobains, de la Saskatchewan, Fransaskois, de l'Alberta, Franco-Albertains et ceux de la Colombie-Britannique, Franco-Colombiens.

Encouragées par la politique du bilinguisme et du multiculturalisme mise en œuvre par le gouvernement du Canada dans le dessein notamment de contrer la prétention du Québec de former une « société distincte », certaines de ces communautés connaissent, depuis le début des années soixante-dix, un regain de vitalité culturelle remarquable dont témoigne l'émergence d'une institution littéraire. Des associations d'écrivains, des maisons d'éditions, des journaux et des revues y ont vu le jour ; des prix y ont été créés ; des centres de recherches y ont été fondés ; bon nombre d'ouvrages dans tous les genres, y compris des manuels et des anthologies, y ont été publiés ; des colloques ont été organisés. Les littératures régionales font maintenant partie intégrante du cursus littéraire enseigné à plusieurs endroits. Remontant parfois jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle et faisant usage de critères plus ou moins discutables – qu'il s'agisse du lieu de naissance de l'écrivain, de son lieu de séjour, du lieu de publication, voire de sa thématique, comme pour *L'Appel de la race* du chanoine Groulx, un réquisitoire contre l'inique règlement XVII qui bannissait l'enseignement du français en Ontario –, on s'évertue depuis lors à légitimer l'autonomie des littératures régionales, chacune réclamant sa part du corpus littéraire du Canada français. À titre d'exemple et pour ne retenir ici que des romanciers, les Franco-Ontariens ont rapatrié Jean Ethier-Blais, né à Sturgeon Falls, et reconnaissent Gérard Bessette, qui a écrit la majeure partie de son œuvre romanesque à Kingston, comme un des leurs, bien qu'il ait publié cette œuvre au Québec. De leur côté, les Franco-Manitobains rappellent que Gabrielle Roy était originaire de Saint-Boniface et que ses nouvelles ont généralement pour cadre le Manitoba. On réclame de même l'héritage de G. Bugnet, de M. Constantin-Weyer et de nombre d'autres romanciers naguère rassemblés sous la bannière de la littérature canadienne-française. Comme c'est le cas au Québec, ces littératures régionales s'enrichissent aussi de l'apport d'écrivains originaires d'une autre région ou d'un autre pays.

S'édifiant plus ou moins à l'écart des principaux lieux de production et de diffusion situés dans la métropole, ignorées par les instances décisives de consécration, les littératures régionales demeurent toutefois marginales et souvent peu connues des communautés mêmes dont elles se veulent la voix. D'où le triste sort du romancier qui écrit en français au Canada : il est pratiquement condamné à l'indifférence,



Francine Simonin, *Still Life*, 1995. Crayon lithographique sur papier.

sinon au silence total, s'il n'a point d'antenne à Montréal ou à Paris. Force lui est souvent de se contenter du marché scolaire local, lorsque par bonheur celui-ci lui est ouvert. Pourtant et en faisant abstraction du Québec, jamais il ne s'est autant publié de romans de langue française au Canada, leur nombre diminuant cependant à mesure que l'on s'éloigne des frontières du Québec. À l'ouest du Manitoba et à l'exception de ceux de Marguerite Primeau, peu de romans en français ont paru depuis une vingtaine d'années. C'est en anglais que Marie Moser a écrit *Counterpoint* (1987) et Jacqueline Dumas, *Madeleine and the Anger* (1989), ce qui paraît assurément de mauvais augure et laisse présager, dans cette partie du pays, une situation qui bientôt ressemblera, si tel n'est pas déjà le cas, à celle des Franco-Américains.

Si elles se définissent globalement en fonction de la production littéraire propre à une région, les littératures régionales de langue française ont aussi la particularité, au Canada, d'être l'expression de minorités linguistiques qui luttent contre l'assimilation. Dans cette conjoncture – l'histoire du Québec d'avant la Révolution tranquille en témoigne amplement –, il n'est pas rare qu'on s'attende à ce que l'écrivain soit un porte-parole, qu'il sacrifie son moi au profit d'une cause collective et fasse œuvre militante au risque d'asservir sa plume. Au fait, la communauté qui craint de perdre son identité a tendance à se replier sur elle-même et à considérer l'Autre et ce qui s'éloigne de la norme avec méfiance. Elle se montre d'autant plus conformiste qu'elle se sent plus menacée. Sollicitant l'appui de l'écrivain, elle lui demande d'affermir l'identité en danger et de travailler à enraciner la volonté collective de résistance au changement. Ainsi que le suggèrent la réaction négative d'une partie de la population au moment de la parution de *Maria Chapdelaine* au Québec ou la polémique qu'y suscita l'usage du joul, le groupe minoritaire s'attend aussi à ce que l'écrivain

lui renvoie une image valorisante de lui-même, une image en somme rassurante et qui peut être exposée aux yeux de l'Autre. Parce qu'ils ne considéraient pas suffisamment avantageux le portrait qu'Antonine Maillet avait peint d'eux dans ses premières œuvres, des Acadiens refusèrent de s'y reconnaître. Il importe peu que l'image soit vraie ; embellie, elle ne servira que mieux la cause. Ce n'est pas tant la forme qu'on lui donne que le sens du message qui compte. Qui ignore ces attentes et refuse l'homogénéité réductrice risque d'être désavoué et de faire figure de marginal !

De telles attentes, qui favorisent la récurrence du thème du pays, encouragent naturellement l'essor du régionalisme. Que les romanciers œuvrant au sein des communautés minoritaires du Canada français aient été pendant longtemps tributaires de la littérature patriotique de la survivance n'a donc rien d'étonnant, pas plus que le fait qu'ils ont eu tendance, eux aussi, à mettre le roman au service de l'histoire et à multiplier les tableaux de mœurs. *Le Flambeau sacré* (1944) de Mariline, roman franco-ontarien réédité en 1982, peut servir d'exemple à cet égard. Avec beaucoup d'humour, Pierre Léon, dans *Sur la piste des Jolicœur* (1993) expose le faible des Canadiens français pour les recherches généalogiques.

Si l'histoire n'a cessé, au cours des récentes décennies, de solliciter l'imagination des romanciers, c'est généralement pour servir de support à la fiction et non pour la supplanter, encore que le degré de réussite soit évidemment très variable. Bénéficiant de la vogue du roman historique, plusieurs romanciers acadiens, franco-ontariens et franco-manitobains se sont plu, à l'instar de leurs confrères québécois, à récupérer ainsi le passé et à lui redonner vie sous une forme romanesque. En Acadie, Jeanne Ducluzeau dans *Anne d'Acadie* (1984) – roman dont l'action se déroule à l'époque de la déportation – et Louis Haché dans *Adieu, p'tit Chipagan* (1978) et *Un cortège d'anguilles* (1985) ont œuvré dans ce sens. Ce dernier ouvrage décrit la vie d'une communauté de pêcheurs dans les années trente, en rendant compte de façon détaillée de leurs mœurs et coutumes. Par souci de réalisme, Haché a souvent recours à la langue locale, ce qui l'oblige par ailleurs à joindre un glossaire à son roman. En Ontario, Paul-François Sylvestre situe l'intrigue de *Des œufs frappés* (1986) à l'époque de la prohibition, tandis qu'il s'appuie sur un événement historique pour faire de la tentative d'enlèvement d'une religieuse le sujet d'*Anne, ma sœur Anne* (1988). Quant à Hélène Brodeur, elle reconstitue une fresque de la vie ontarienne de 1911 à 1968 dans les trois volumes de ses *Chroniques du Nouvel Ontario* (1981-1986), alors que Mylaine Demers, dans *Mon père, je m'accuse* (1996), ressuscite une communauté franco-ontarienne des années quarante. Au Manitoba, Annette Saint-Pierre, dans *La Fille bègue* (1982) et *Sans bon sang* (1987), aborde le thème de la difficulté de l'insertion sociale en faisant appel à l'histoire ; dans *Tchipayuk ou le Chemin du loup* (1987), Ronald Lavallée raconte une saga métisse, située à Saint-Boniface vers 1865. Ce roman, publié en France, est émaillé de légendes et d'intéressants tableaux de mœurs propres à satisfaire une soif d'exotisme. Ajoutons que l'histoire du pays n'est pas la seule à retenir l'attention des romanciers et qu'une Monique Genuist, par exemple, évoque l'époque de la Seconde guerre mondiale dans *C'était hier en Lorraine* (1993).

C'est également sous le signe du régionalisme que s'inscrit dans son ensemble l'œuvre romanesque d'Antonine Maillet. Couronné par le Prix Goncourt, *Pélagie-la-charrette* (1979) donna à l'Acadie une occasion exceptionnelle de se raconter au monde entier. Deux ans plus tôt, Claude LeBouthillier avait publié un roman,

qu'il disait d'anticipation et qui portait ce titre évocateur : *L'Acadien reprend son pays* (1977). Tel est précisément le sens du roman d'A. Maillet. Renonçant à répéter la tragique histoire de la déportation de son peuple – histoire à laquelle l'*Évangéline* de Longfellow a donné une dimension mythique et qui, par la suite, a nourri l'imagination de plusieurs écrivains –, la romancière de *Pélagie-la-charrette*, qui possède à fond l'art du conteur, a choisi de mettre en lumière le rapatriement de la population dispersée que rassemble Pélagie sur le chemin du retour. En mettant ainsi l'accent sur la reprise de possession du pays, ce roman de la survivance, loin de cultiver la nostalgie du passé, s'ouvre sur le présent. Du reste, de par sa volonté de fer et son refus de la résignation qui la poussent à surmonter tous les obstacles qui se dressent sur son chemin, l'extraordinaire personnage de Pélagie – tout comme la plupart des femmes de caractère qui peuplent l'œuvre d'A. Maillet – ressemble davantage aux héroïnes contestataires du roman moderne qu'à celles, courageuses certes mais soumises et résignées, qu'on s'évertuait à présenter dans le roman traditionnel.

Tout comme les Québécois ont appris à rejeter le mythe de Maria Chapdelaine, nombreux sont les Acadiens qui ont abandonné *Évangéline*, sans se ranger pour autant derrière la charrette de Pélagie. Déjà, dans *Le Scalpel ininterrompu* (1962), Ronald Després faisait entendre une voix contestataire, qui en choqua plusieurs. Depuis une vingtaine d'années, quelques romans acadiens ont amplifié cette voix. *Raconte-moi Massabielle* (1979) de Jacques Savoie, *C'est pour quand le paradis* (1984) de C. LeBouthillier, *L'Été aux puits secs* (1984) de Germaine Comeau, par exemple, exposent le conflit entre la tradition et les exigences de la vie moderne. *Baptême* (1982) de Pierre Karch, *Temps pascal* (1982) et *Visions de Jude* (1990) de Daniel Poliquin, *L'Hiver dans les os* (1983) de Roger Levac montrent que ce conflit n'est pas étranger à la société franco-ontarienne. Dans *L'Autrement pareille* (1984) de Marguerite Andersen et dans *La Vigne amère* (1989) et *Le Piano dans le noir* (1991) de la Manitobaine Simone Chaput, la contestation prend une couleur féministe.

Si le régionalisme continue d'occuper une place importante dans la production romanesque régionale, cette place n'est point exclusive ; il ne faut pas confondre roman régional et roman régionaliste. En réalité, à l'instar du roman québécois, le roman qui s'écrit en région est, de nos jours, ouvert à tous les courants. Il aborde les thèmes les plus variés, dont certains auraient été inimaginables il y a quelques années à peine. Dans *La Grotte* (1994), par exemple, Jean-Pierre Dubé met en scène un prêtre homosexuel et assassin et, comme l'illustre ce roman publié au Manitoba, le roman régional est aussi capable d'audace sur le plan formel. Des œuvres aussi différentes que *La Mariecomo* (1974) de Régis Brun, *Les Portes tournantes* (1984) de Jacques Savoie, *L'Îcônaison* (1985) et *Bangkok Blues* (1994) d'Hédi Bouraoui, *L'Obomsawin* (1987) et *L'Écureuil noir* (1994) de Daniel Poliquin, *Noëlle à Cuba* (1988) de Pierre Karch, *Cogne la caboche* (1979) et *Le Livre de Dérailson* (1994) de Gabrielle Poulin, *Le Cri du Loon* (1993) de Monique Genuist, *La Mauvaise Foi* (1990) de Gérard Tougas, *La Prison rose bonbon* (1991) de Raymond Quatorze, *Terrains vagues* (1992) de Michel Dallaire, *Le Premier Instant* (1992) de Pierre Pelletier ou *Conversations dans l'Interzone* (1994) de Marguerite Andersen et Paul Savoie présentent une diversité de structures et de techniques narratives comparables, dans plusieurs cas, à celles que nous avons relevées dans le roman québécois moderne et post-moderne.

Le protagoniste du roman qui s'écrit en région présente souvent le visage bafoué, opprimé, humilié du minoritaire. Vulnérable, il a le sentiment d'être marginal et opprimé sous le regard de l'Autre. Angoissé, il se cherche. S'il a tendance à se raconter, c'est fréquemment pour se dénigrer et s'interroger sur son identité. Le thème de l'errance est tout particulièrement marqué, tout comme l'aliénation, la folie et l'obsession de la mort.

## ÉTATS-UNIS

---

Si l'on fait abstraction de quelques romans parus en feuilleton dans les journaux et qui n'ont pas été inventoriés ni réédités sous forme de livres, l'histoire du roman dit franco-américain se limite à une douzaine d'ouvrages signés par autant d'auteurs et publiés entre 1875 et 1983. Ce roman est fondamentalement un roman de la mémoire prêchant la résistance à l'assimilation ou pleurant un passé révolu. À lui seul, Ernest Dufault – « The Drifting Cowboy » qui cacha ses origines canadiennes françaises sous le pseudonyme de Will James – en publia deux fois plus, en anglais.

Témoin d'une époque où la Nouvelle-Angleterre était perçue comme une extension naturelle du Canada français – la majorité des romanciers franco-américains sont d'ailleurs nés au Québec et l'un d'entre eux, Honoré Beaugrand, est même devenu maire de Montréal en 1885 –, le roman franco-américain révèle cette étroite parenté tant par sa forme que par sa thématique. Dans sa préface à *Deux testaments. Esquisse de mœurs canadiennes* (1888), Anna Duval-Thibault insiste sur l'importance de combattre l'influence malsaine du roman français en offrant « des productions canadiennes se rattachant à nos mœurs, à notre histoire et qui, si elles ne sont pas toujours des chefs-d'œuvre, ne contiennent néanmoins rien de préjudiciable à la morale, ou n'excluent pas totalement l'idée de Dieu ». En dépit de ce vœu pieux, elle utilise elle-même les procédés du feuilleton français et montre peu d'ardeur à révéler « à la génération qui croît – génération plus ou moins exposée à l'absorption de la race anglo-saxonne – les traditions et les coutumes de nos pères<sup>49</sup> ».

Aux yeux d'André Senécal – qui préfère parler de « romans québéco-américains » –, ce qui caractérise ces derniers, c'est qu'ils accusent « les intérêts de classe d'une mince élite transplantée aux États-Unis<sup>50</sup> », en exposant l'écart entre l'idéologie habituellement prônée par leurs auteurs, membres d'une petite élite demeurée en contact avec le Québec et qui y envoyait souvent leurs enfants faire leurs études, et les attentes d'une classe ouvrière généralement illettrée, aux prises avec des conditions de vie difficiles et un milieu hostile. Ces romans, avance-t-il, reflètent peu l'expérience du Franco-Américain ; ils mettent plutôt en lumière des idéaux et des valeurs qui relèvent nettement d'un subjectivisme de classe, « un subjectivisme qui ne colle pas à la réalité historique ». De fait – que ce soit pour le propager ou l'invalider – ils font écho, pour la plupart, au discours sur la survivance qui avait alors cours au Canada français et selon lequel ceux qui quittaient le Québec pour les États-Unis succombaient à l'attrait des

49. Duval-Thibault, Anna, *Les Deux Testaments. Esquisses de mœurs canadiennes*, Fall River, Mass., Imprimerie de L'Indépendant, 1888, p. 2.

50. André Senécal, « Journalisme et création romanesque en Nouvelle-Angleterre francophone, 1875-1936 », dans Claude Poirier et al. [s. la dir. de], *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1994, p. 145-154.

biens matériels et mettaient ainsi en péril leur langue et leur foi, en somme : leur identité. La fidélité au sol natal, à sa langue et à sa religion, de même que la nostalgie d'un Québec mythifié où l'on rêve de retourner pour y vivre ses vieux jours, sont aussi des thèmes récurrents de contes, récits et nouvelles épars dans les périodiques franco-américains et dont l'inventaire reste à compléter.

Essentiellement régionaliste, le roman franco-américain se veut la plupart du temps une étude de mœurs, quand il ne se propose pas tout simplement de véhiculer une idéologie politique, à l'instar de *Jeanne la fileuse. Épisode de l'émigration franco-canadienne aux États-Unis* (1878) d'Honoré Beaugrand. Celui-ci, sacrifiant volontiers l'intrigue à la thèse qui lui tient à cœur, avoue sans ambages dans sa préface : « Ce livre est moins un roman qu'un pamphlet, moins un travail littéraire qu'une réponse aux calomnies que l'on s'est plu à lancer dans certains milieux politiques contre les populations franco-canadiennes des États-Unis. » Si le journaliste emprunte la forme romanesque, c'est qu'il est conscient de la popularité du genre et qu'il ambitionne de rejoindre ainsi un plus grand nombre de lecteurs. Dans une intention polémique, cet apologiste de l'industrie disserte sur les causes de l'émigration en assaisonnant de statistiques ses tableaux folkloriques de mœurs canadiennes et franco-américaines. Son roman ne conserve plus qu'une valeur documentaire. Il en va de même d'*Un revenant. Épisode de la guerre de Sécession aux États-Unis* (1884), roman autobiographique de Rémi Tremblay, de *L'Innocente Victime* (1936) d'Adélarde Lambert, et de *Bélanger ou l'histoire d'un crime* (1892) de Georges Crépeau.

Fait à souligner, environ 40 % de la production romanesque franco-américaine est l'œuvre d'auteurs féminins. Sous le couvert d'une intrigue romanesque invraisemblable, Alberte Gastonguay-Sasseville, dans *La Jeune Franco-Américaine* (1933), fait entendre « l'appel de la race » franco-américain et présente le triomphe de la vertu et des valeurs traditionnellement associées à la femme. Prétexte à raconter la petite histoire, *Mirbah* – qu'Emma Dumas, sous le pseudonyme d'Emma Port-Joli, fait paraître en dix fascicules de 1910 à 1912 – n'est guère plus emballant. Ce roman, toutefois, dénonce certains abus du patriarcat masculin et donne ainsi voix à la revendication. *Canuck* (1936), publié par Camille Lessard-Bissonnette sous le pseudonyme de Liane, est intéressant à cet égard. Bien que cet ouvrage évoque, à la manière de ses prédécesseurs, des scènes traditionnelles de la vie rurale canadienne française, il se démarque ostensiblement d'eux par le tableau réaliste qu'il nous offre de la vie franco-américaine et par le refus de son héroïne de se soumettre à la volonté d'un père qui prend figure d'opresseur.

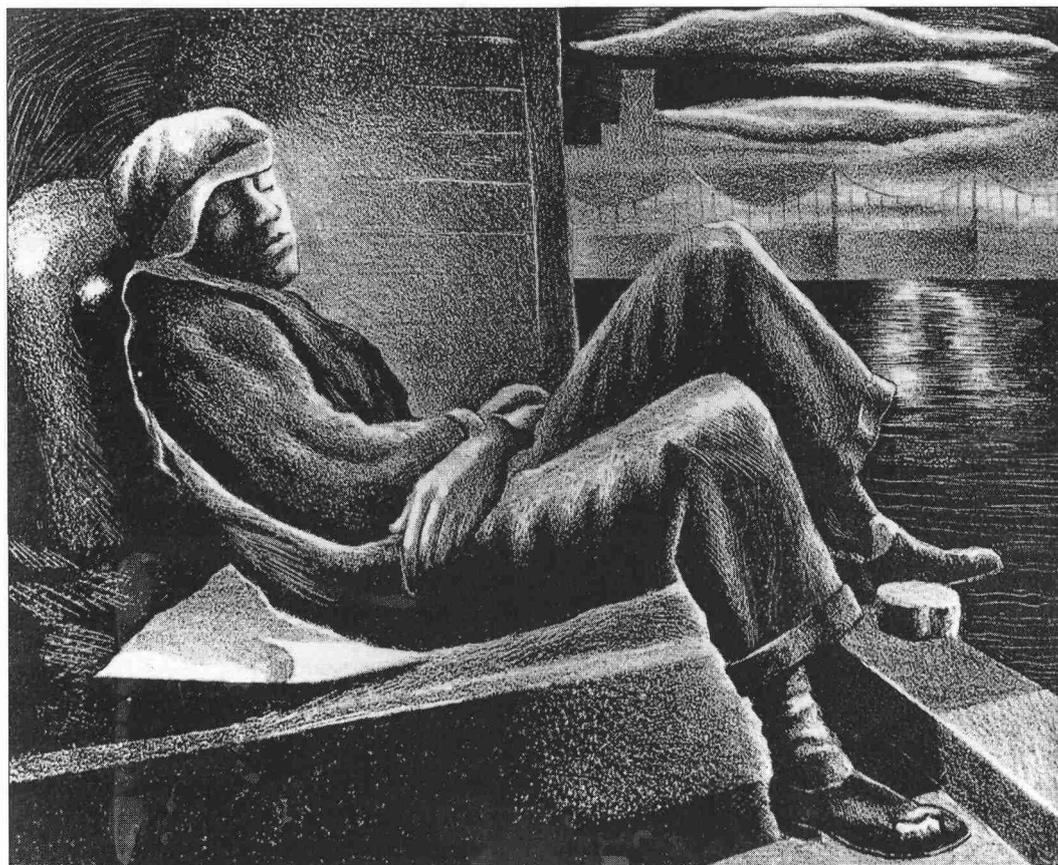
S'ils conservent généralement de l'affection pour le français, la langue dans laquelle ils apprirent à prier et à jurer, une langue parfois interdite à l'école et fréquemment associée à la misère, les héritiers des Canadiens français qui émigrèrent massivement en Nouvelle-Angleterre et dont le nombre s'élevait à plus d'un million à la veille de la Seconde Guerre mondiale, n'utilisent plus que l'anglais à toute fin pratique. Depuis *Sanatorium* (1938) de Paul Dufault – roman autobiographique dont le combat contre la tuberculose est le sujet principal – et *Les Fils de Mammon* (1939) de Marie Retté, seuls, à notre connaissance, *Les Enfances de Fanny* (1951) – autre roman autobiographique, que Louis Dantin écrivit de 1936 à 1942 et qui ne fut publié que neuf ans après sa mort – *L'Héritage* (1983) de Robert Perreault et *Au nouveau pays de Maria Chapdelaine* (1988) d'Henri Chapdelaine parurent en français.

Comme Will James, Jacques Ducharme a choisi d'écrire *The Delusson Family* (1939) en anglais ; Albéric Archambault a fait de même pour *Mill Village* (1943) ainsi que Gérard Robichau pour *Papa Martel* (1961) et *Apple of his Eye* (1965), David Plante pour *The Francœur Family* (1984) et Richard Hébert pour *The Questing Beast* (1984). Sans chercher pour autant à renier leurs origines et le milieu de leur enfance, un Jack Kerouac – que V.-L. Beaulieu considère comme un frère, « le meilleur romancier canadien-français de l'Impuissance » – et une Grace de Repentigny-Metalious – auteur de *Peyton Place* (1956) et de *No Adam in Eden* (1963) –, pour ne retenir ici que ces deux romanciers célèbres et à supposer qu'ils eussent pu écrire en français, n'ont sans doute guère songé à inscrire leur œuvre à l'enseigne d'une marginalité institutionnalisée. La situation n'est guère plus florissante dans le Mid-West américain, jadis « possession française », où le folklore et la tradition orale préservèrent, jusque dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le souvenir du fait français.

En Louisiane, comme au Canada français, c'est à l'heure du romantisme que naquit le roman. Comme ce fut aussi le cas au Canada français et, plus tard, en Nouvelle-Angleterre, les écrivains, dont plusieurs font œuvre de journalistes, dépendent tout d'abord du journal pour assurer la diffusion de leur production. Fréquentant eux aussi l'école de Dumas et de Sue et souscrivant volontiers au mythe d'une Louisiane enchantée mis à la mode par un Chateaubriand qui n'y a jamais mis les pieds, ces écrivains – pour la plupart originaires de France et libre-penseurs – s'adonnent d'autant plus librement à la pratique du récit romanesque qu'ils ne sont point soumis aux exigences d'une mission patriotique ni à la censure d'une opinion publique asservie par le clergé. Point question pour eux de cultiver la nostalgie d'un passé mythique, ni de promouvoir un messianisme évangéliste. Conscients des attentes que suscite la lecture des feuilletons français véhiculés par la presse, ils tentent d'y satisfaire eux-mêmes avec des récits d'aventures émaillés de scènes pittoresques et de couleurs locales, de manière à plaire également aux lecteurs de l'ancienne métropole – si par bonheur ils arrivent à y faire paraître leurs ouvrages.

Cinq ans après que le Français Louis-Placide Canonge eut ouvert la voie avec *Fantômes* (1839) – soit la même année où, à Montréal, Doutre, s'inspirant lui aussi de Sue, avance de semblables arguments pour tenter de gagner l'opinion publique à sa cause – Charles de la Gracerie, dans le *Courrier de la Louisiane* du 18 novembre 1844, prétend contribuer à la reconstruction de l'état social et à « l'amélioration des masses par les mœurs et par le travail » avec *Les Mystères des bords du Mississipi*. Sous la même enseigne se placent *Whip-Poor-Will ou les Pionniers de l'Orégon* (1847) d'Amédée Bouis, roman à la Fenimore Cooper, et *La Jeunesse dorée par le procédé Ruolz* (1848) d'Albéric Second qui, à travers une série d'aventures, peint un sombre tableau de la société française. Après s'être proposé de populariser l'histoire de la Louisiane en s'engageant à livrer, tous les quinze jours, une tranche de trente-deux pages de ses *Veillées louisianaises* (1849), Charles Testut publie les quatre volumes des *Mystères de la Nouvelle-Orléans* (1852-1853), en leur donnant une fin étonnamment moderne : « Et les personnages de mon roman, puisqu'il est d'usage de connaître leur fin... où sont-ils?... Que m'importe, après tout ?<sup>51</sup> » Le titre de ces romans et récits brefs suffit à donner idée du contenu. Il en est de même du *Soulier rouge* (1849) et des

51. Cité par Auguste Viatte dans *Histoire littéraire de l'Amérique française des origines à 1950*, Paris, Presses universitaires de France ; Québec, Presses universitaires Laval, 1954, p. 269.



Harry Brodsky, *Au bord de l'eau*, Lithographie sans date. Coll. Daniel Lebard.

*Amours d'Hélène* (1854) de Jacques de Roquigny, de *La Nègresse du diable* (1851), de *La Chemise sanglante ou La Louisiane républicaine* (1854) et des *Pauvres Garçons* (1855) de Prudent d'Artlys. La veine romantique est loin d'être épuisée pour autant puisque, sous le pseudonyme de Chahta-Ima, Adrien Rouquette fait paraître *La Nouvelle Atala*, en 1879.

Français ou de formation française, la plupart des romanciers louisianais du dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle demeurent tournés vers la France et, avec plus ou moins de retard, ils en imitent les romans en vogue. Qu'ils publient à Paris ou à la Nouvelle-Orléans, ils satisfont sa soif d'exotisme et, à l'occasion, son penchant anticlérical. Ce dernier trait est en effet manifeste chez Testut qui poursuit son œuvre – *Les Aventures de deux amis, Somebody et Nobody* (1871) ; *Le Vieux Salomon* (1873) ; *Les Filles de Monte-Cristo* (1877) – de même que chez Edward Dessommes – *Femme et statue* (1869) ; *Jacques Morel* (1870) – et Alfred Mercier – *La Fille du prêtre*, récit social (1877) ; *Lidia* (1887) ; *Johnelle* (1891). De son côté, Madame de la Houssaye – née Sidonie Perret – aborde le roman d'amour dans *Le Mari de Marguerite* (1883), le roman historique avec *Charles et Ella* (1892) et dans un roman-fleuve, *Les Quarteronnes de la Nouvelle-Orléans*, elle dénonce le préjugé raciste. Pour compléter ce rapide bilan, mentionnons aussi *Tante Cydette* (1888) de Georges Dessommes qui, né à la Nouvelle-Orléans, est plus à même, peut-être, de constater la profonde mutation de la société louisianaise en voie de « s'américaniser ».

La mise au ban de l'enseignement du français dans les écoles de la Louisiane en 1916, marque la fin d'une époque. Par la suite, la vie culturelle de langue française trouve refuge dans la tradition orale. De génération en génération, celle-ci s'est transmise jusqu'à nos jours. Depuis quelques années, grâce notamment à l'action du CODOFIL, des conteurs, des chanteurs et des poètes louisianais se sont fait connaître en français ou en créole. Aucun romancier, toutefois, ne s'est encore manifesté. Le roman autobiographique de Jeanne Castille, *Moi Jeanne Castille de Louisiane* (1983), qui fait l'éloge de la résistance de la culture acadienne en Louisiane, a paru à Paris. Le succès de *Louisiane* (1977), *Fausse Rivière* (1979) et *Bagatelle* (1981) de Maurice Denuzière le confirme : l'image d'une Louisiane enchantresse et romantique n'a guère perdu son attrait en France.

Le roman de langue française est chose du passé en Louisiane et ailleurs aux États-Unis. Il survit au Canada français où il semble même prendre vigueur depuis quelques années. Au Québec, où il a connu une longue gestation et une naissance difficile, il atteste aujourd'hui une indéniable vitalité et sa voix distinctive se fait de plus en plus clairement entendre au sein de la francophonie.