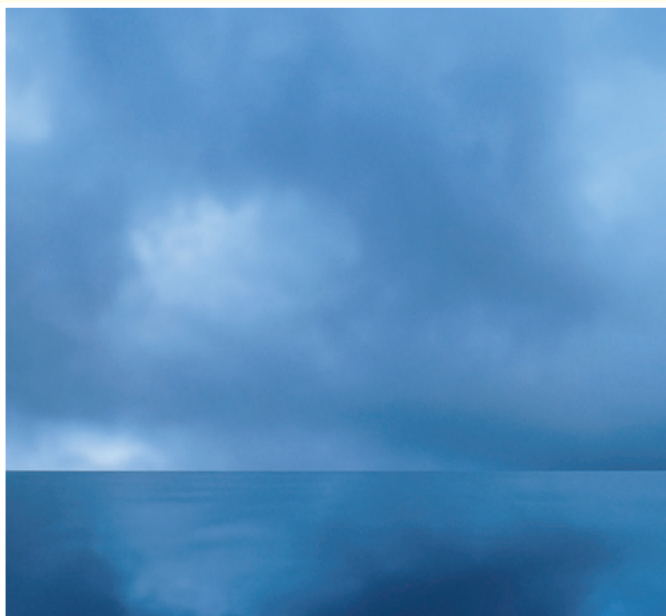


Michel Biron



LA CONSCIENCE
DU DÉSERT

Boréal

COLLECTION PAPIERS COLLÉS

Extrait de la publication

Les Éditions du Boréal
4447, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2J 2L2
www.editionsboreal.qc.ca

Extrait de la publication

La Conscience du désert

DU MÊME AUTEUR

La Modernité belge. Littérature et société, Presses de l'Université de Montréal/Labor, 1994.

Le Roman célibataire. D'À rebours (1884) à Paludes (1895) (avec Jean-Pierre Bertrand, Jacques Dubois et Jeannine Paque), José Corti, 1996.

Un livre dont vous êtes l'intellectuel (avec Pierre Popovic), Fides, 1998.

L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, Presses de l'Université de Montréal, 2000.

Histoire de la littérature québécoise (avec François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, et avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe), Boréal, 2007 ; coll. « Boréal compact », 2010.

Michel Biron

La Conscience du désert

Essais sur la littérature
au Québec et ailleurs

Boréal

COLLECTION PAPIERS COLLÉS

© Les Éditions du Boréal 2010
Dépôt légal : 3^e trimestre 2010
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Diffusion au Canada : Dimedia
Diffusion et distribution en Europe : Volumen

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec
et Bibliothèque et Archives Canada*

Biron, Michel, 1963 5 mars-

La conscience du désert : essais sur la littérature au Québec et ailleurs
(Collection Papiers collés)
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 978-2-7646-2041-0

1. Littérature québécoise – Histoire et critique. Littérature francophone – Histoire et critique. I. Titre. II. Collection : Collection Papiers collés.

PS8131.Q8B572 2010 840.9'9714 C2010-941025-4

PS9131.Q8B572 2010

ISBN PAPIER 978-2-7646-2041-0

ISBN PDF 978-2-7646-3041-9

ISBN ePUB 978-2-7646-4041-8

Avant-propos

Quand un critique se demande ce qu'il en est de la littérature ou de la culture aujourd'hui, que ce soit ici ou ailleurs, c'est généralement pour regarder du côté de la colonne des pertes : absence de grands auteurs, désengagement des écrivains, triomphe de l'image sur le texte, hégémonie de l'industrie culturelle, etc. Mais n'y a-t-il pas quelque part une colonne des gains ? N'y a-t-il pas tout de même, dans certaines œuvres littéraires contemporaines, non seulement une conscience de ce que nous sommes devenus, mais aussi une manière nouvelle d'envisager les œuvres du passé ?

Pendant plus d'un siècle et demi, c'est-à-dire en gros depuis le romantisme jusqu'au dernier tiers du ^{xx}e siècle, le lecteur occidental s'est habitué à une série de ruptures fortes qui ont marqué de façon spectaculaire l'évolution des valeurs et des formes esthétiques. Depuis trente ou quarante ans, ces ruptures ont plus ou moins disparu, laissant place à toutes sortes d'*ouvertures*, comme si la culture contemporaine rompait avec l'idée même de rupture ou s'interdisait d'interdire, pour reprendre un des slogans de Mai 68. On peut se représenter la situation à partir de l'image d'un buffet offrant une variété incroyable de mets, du plus raffiné au plus commun (on y trouve *en même temps* de la poutine et des ris de veau, selon la formule de Suzanne Jacob). Le lecteur contemporain ne peut pas se plaindre, puisqu'il y en a pour tous les goûts. Mais cette culture soi-disant démocratisée, cette culture-buffet le laisse songeur et curieusement seul alors même que les mangeurs affluent autour de la table. Si le buffet exclut le conflit, chacun étant libre de manger ceci ou cela, la perte du

conflit affaiblit le lien social et renvoie chaque invité (c'est-à-dire tout le monde) à sa solitude. En refusant d'exclure quoi que ce soit, l'époque contemporaine autorise et même encourage diverses formes de liens sociaux, mais ce sont des liens extrêmement précaires et souvent vides de sens, car ils se défont aussi rapidement qu'ils se font. Ils ne reposent plus sur la force d'une tradition ou sur des pôles identitaires stables, mais sur des configurations fugaces et toujours à reconstruire. D'où la fragilité de l'individu contemporain, qui ne sait plus trop à quel groupe s'identifier et qui souffre de ce que des sociologues et des anthropologues appellent « l'excès d'identité » (Claude Dubar, Marc Augé) ou la « fatigue d'être soi » (Alain Ehrenberg).

Qu'en est-il de la littérature ? Les propos développés dans les pages qui suivent, s'ils reprennent à l'occasion de tels constats formulés du côté des sciences sociales, s'appuient d'abord et avant tout sur la lecture d'œuvres littéraires où justement l'impossibilité d'affronter le monde devient la condition même de l'individu. Ils s'appuient aussi sur des œuvres qui ne choisissent pas d'emblée le parti de la subversion esthétique : ces œuvres ne font pas partie de ce qu'on a appelé « l'avant-garde » et ne cherchent pas à scandaliser leurs lecteurs. Elles ne sont pas traditionnelles pour autant, et leur originalité paraît même aujourd'hui plus forte, à bien des égards, que celle d'œuvres frénétiquement modernes, d'autant plus forte qu'elle est moins manifeste, moins recherchée, moins obsessionnelle. C'est comme si elles savaient d'avance que la quête d'originalité à tout prix risque tôt ou tard d'aboutir à un nouveau conformisme. C'est comme si elles affirmaient leur singularité en dehors des mécanismes propres à la révolte, en dehors du culte de l'originalité.

Les œuvres en question ne datent pas d'hier : au XIX^e siècle, *Bartleby* de Melville fournit en quelque sorte le modèle de cette littérature « déconflictualisée », avec son personnage étrange qui oppose aux demandes répétées qu'on lui fait une formule énigmatique : « *I would prefer not to.* » Si la nouvelle de Melville trouve aujourd'hui une résonance toute particulière, si le bartlebysme est au monde contemporain ce que le bovarysme a été à la fin du

XIX^e siècle, c'est que les personnages aussi peu conflictuels que lui se sont multipliés. Dans le cas du Québec, dont il sera surtout question dans ce recueil, ce n'est pas seulement la littérature contemporaine qui s'inscrit dans cette filiation, mais toute une tradition d'écriture qui remonte jusqu'aux premières œuvres. La littérature, au Québec, ne s'est jamais vraiment constituée en rupture avec des formes solidement établies, même si on a parfois voulu l'enfermer dans des catégories commodes comme celles du roman de la terre ou de la poésie patriotique. Ces catégories sont pertinentes, bien sûr, mais c'est mal poser le problème que de rapporter l'évolution des formes esthétiques à des courants qui auraient valeur d'orthodoxie. L'écrivain canadien-français, comme l'écrivain contemporain en général, ne se définit pas comme un écrivain de la rupture. Ou plutôt si, il voudrait bien rompre, mais rompre avec quoi ? Il n'y a personne autour de lui pour lui donner la réplique. Même lorsqu'il se révolte, cet écrivain se heurte le plus souvent au silence et finit par se plaindre à qui veut l'entendre qu'il écrit dans un désert. Comment écrire contre le silence ? La plainte elle-même ne tombe-t-elle pas dans le néant ? Si violente soit-elle, l'œuvre la plus audacieuse ne risque-t-elle pas de perdre son sens si elle ne s'oppose à rien qui lui offre une véritable résistance ?

Ce sont là quelques-unes des questions que soulève la lecture des œuvres abordées dans ces essais. Ceux-ci sont regroupés en trois parties : la première, plus historique, fait ressortir le « désir de culture » qui s'exprime dans quantité de textes littéraires québécois, depuis le XIX^e jusqu'à aujourd'hui ; la deuxième rassemble des analyses de personnages romanesques qui sont tous marqués par la « tentation de s'effacer » ; la troisième partie interroge le rapport que notre monde entretient avec la littérature, en particulier avec la *grande* littérature. Même si ces études n'ont pas été écrites au départ dans une perspective d'ensemble, elles ont en commun de faire apparaître une *conscience du désert* qui serait tantôt le fait d'une « petite » culture francophone s'élaborant à distance de Paris, tantôt le fait de la culture contemporaine. Notre société actuelle, plus encore que la société du temps de *Maria*

Chapdelaine, résiste de toutes ses forces à la *conscience du désert* qui s'exprime dans ces œuvres. Elle a tort, car c'est ce qui fait leur grandeur et leur beauté.

Le désir de culture

À un lecteur étranger

J'aime imaginer que je m'adresse à un lecteur étranger qui ne connaît rien à la littérature québécoise, mais qui s'intéresse à la littérature, d'où qu'elle soit. À ce lecteur curieux de découvrir une nouvelle littérature, la convention veut que l'on serve un aperçu historique sous forme de condensé ou alors une visite guidée extrêmement rapide, une sorte de tour du jardin littéraire en quatre-vingts titres. Profitant de la distance qui le sépare du public étranger, l'auteur de tels survols peut se livrer en toute impunité aux vices les plus graves de son métier de critique : il a beau jeu de simplifier et de généraliser à outrance, personne ne lui en voudra. Car il est impossible, en quelques pages, de faire autrement que de simplifier et de généraliser — les pages qui suivent en témoignent. L'occasion est belle pourtant de poser la question en d'autres termes, en imaginant de quoi a l'air la littérature québécoise *vue de loin*. Je ne dis pas d'où exactement : de loin, cela suffit, cela signifie à partir d'un certain point de vue situé ailleurs, quelque part dans notre univers.

On n'a pas idée, à cette distance-là, de la difficulté d'un tel projet : c'est que l'univers, dans l'histoire littéraire québécoise, constitue un horizon redoutable. La littérature québécoise n'existe pour ainsi dire pas du tout à l'échelle de la littérature universelle. C'est regrettable (il y a de très bons écrivains ici que l'univers aimerait sans doute découvrir), mais difficilement contestable. Nous n'avons pas de Prix Nobel de littérature. Nous n'avons pas non plus de champion de tennis, alors que de petits pays, comme la Suède, en ont produit plus d'un. À quoi cela tient-il ? Je n'ai pas d'explication. Je sais toutefois qu'un tel constat

ne date pas d'hier. Déjà, au début du xx^e siècle, le premier de nos historiens littéraires, M^{gr} Camille Roy, n'était pas à l'aise de consacrer sa science fraîchement acquise en France à l'étude de textes qui n'avaient pas, à ses propres yeux, une très haute valeur : « Nous ne prétendons pas certes, prévenait-il, que notre littérature s'est haussée à la dignité des classiques. Nous pensons seulement qu'elle est pour nous digne d'intérêt. » Digne d'intérêt *pour nous* : la formule est modeste. Plus tard, la critique québécoise n'éprouvera pas autant de scrupules à l'égard de son objet. Elle le hissera à la hauteur désirée, avec ou sans la reconnaissance extérieure.

Vue de loin, qu'est-ce donc que la littérature québécoise ? C'est une littérature qui a produit ses premières œuvres seulement à partir du xix^e siècle, disons, pour aller vite, à partir du romantisme. Elle est donc née avec la modernité romantique. Non pas qu'il soit illégitime de considérer les textes de la Nouvelle-France comme faisant partie de cette littérature, mais la question ne change rien au fait que le romantisme n'apparaît pas ici comme une rupture : c'est un commencement. Encore faut-il ajouter que c'est un commencement qui a lieu ailleurs, de l'autre côté de l'océan. L'idée de « commencement » ne fait pas partie du langage canadien-français : on parle plutôt de continuité, de survie, de tradition. Le culte de la nouveauté n'a guère de sens dans le contexte national. Quand Émile Nelligan se met à écrire des poèmes baudelairiens à la fin du siècle, il passe aux yeux de M^{gr} Roy pour un poète emprunté, un imitateur de modernité — ce qu'il est sans aucun doute. Aux yeux de plusieurs, il faut attendre longtemps encore, certains diront jusqu'à la Révolution tranquille, pour parler d'une véritable modernité québécoise, mais tout dépend évidemment du sens que l'on accorde au monstre « modernité ». Je retiens pour les fins de mon propos la définition suivante, dont j'emprunte la formulation au poète et essayiste hispano-américain Octavio Paz : la littérature depuis le romantisme se présente comme une tradition de la rupture. L'écrivain moderne jette l'un contre l'autre l'ancien et le nouveau et soustrait son œuvre aux exigences strictement morales ou reli-

gieuses au nom de l'autonomie (relative) de l'art. Son élément premier est la négation ou, plus justement, la négativité. Par définition, le poète moderne s'oppose : à la tradition (classique), à la société (bourgeoise), à la modernité elle-même (c'est-à-dire aux autres poètes soi-disant modernes qui l'ont précédé). Le sens de sa démarche réside dans l'acte d'opposition en tant que tel, peu importe l'objet visé. D'où la succession de révoltes issues des milieux intellectuels, de la bataille d'*Hernani* à Mai 68. Cette confrontation de l'ancien et du nouveau est si forte qu'elle structure les grandes transformations esthétiques qui se sont multipliées depuis le XIX^e siècle. Elle est aussi très commode pour l'historien, puisqu'elle fournit une sorte de grand récit immédiatement reconnaissable dans lequel on voit les jeunes se révolter contre les vieux, selon un schéma œdipien qui fonctionne aussi bien sur le plan individuel que sur le plan collectif.

En quoi maintenant cette manière de poser la question, à supposer même qu'on l'admette sans plus de discussion, permet-elle de situer la littérature du Québec pour le bénéfice d'un lecteur étranger ? En ceci que l'écrivain québécois, de façon générale, hérite d'une rupture déjà faite par d'autres. D'où sa méfiance, sa tiédeur à l'égard des formes les plus radicales de cette tradition de la rupture. Cet écrivain n'échappe pas à la rupture moderne, bien au contraire : elle constitue pour lui une évidence, un legs qu'il n'a pas les moyens de refuser (refuser la rupture, ce serait de toute façon une autre manière d'y adhérer). Or, au lieu de la revendiquer en tant que condition de son épanouissement littéraire, comme cela a été le cas de poètes européens aussi différents que Heine ou Baudelaire, il semble la subir comme un vertige. Au lieu de l'exhiber comme l'objet d'une conquête, il la traîne comme une coquetterie, quand ce n'est pas comme une maladie ou une trahison. Le langage de la rupture a quelque chose d'insensé et d'exorbitant pour le poète québécois (ne parlons pas du romancier ou du dramaturge, qui n'auront recours à ce langage que bien après le poète) : il affaiblit la communauté, il divise au lieu de rassembler. Sorti des rangs, le poète moderne est condamné à une solitude qui ne peut se confondre, semble-t-il,

avec la solitude magnifiée par le romantisme européen. Ce mot, « solitude », partout présent dans la littérature québécoise jusqu'à aujourd'hui, pointe vers le vide, la folie ou l'exil. Dans l'un des ouvrages les plus remarquables consacrés à cette question, Pierre Nepveu reprend à son compte la formule du romancier d'origine haïtienne Dany Laferrière : « La solitude est l'aboutissement naturel de toute vie en Amérique. »

Nous sommes bien loin ici de l'exclamation naïve, de cette inscription qui a si souvent célébré le surgissement du Nouveau Monde : *Ah ! America !* Une autre inscription s'y est substituée : SEUL, mot qui fait craindre le pire, emblème irrémédiable d'un continent où, symbolisée peut-être par la précarité ou la laideur des villes, c'est l'idée même de communauté qui se trouverait comme « naturellement » compromise¹.

Cette Amérique-là n'a rien de rassurant, même si l'écrivain québécois peut toujours se consoler en s'ouvrant — enfin ! — aux autres littératures de son continent et en découvrant peut-être qu'il n'est pas seul à être seul. Cette solitude en partage, peu importe la façon dont chacun l'assume ou la sublime, ne découle pas seulement (ni d'abord) de la géographie, même si celle-ci nourrit l'imaginaire du vide, le sujet occupant un espace démesuré, trop grand pour lui, trop peu habité. Elle est liée dans le texte de Nepveu aux mots « villes » et « communauté ». La solitude a quelque chose d'inhérent à l'Amérique, peu importe qu'elle soit sauvage ou moderne.

La rupture esthétique dont Octavio Paz fait la condition même de la modernité a été vécue un peu partout en Europe comme une *rupture intégrante*. Tout en affichant sa singularité, voire son hostilité, par rapport à la société bourgeoise, l'écrivain moderne ou d'avant-garde s'intègre à un milieu social, à des

1. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 326.

groupes qui constituent dans bien des cas un milieu de vie. Ces groupes, bien que le plus souvent en marge des institutions reconnues — mais pas toujours : pensons aux universités en Allemagne, à la Fabian Society en Angleterre, etc. —, ne sont pas dénués de pouvoir. Il est révélateur que la bohème, l'un des mythes fondateurs de la modernité, invente un art de vivre qui est d'abord un art de socialité, identifié à des lieux particuliers (notamment des cafés ou des ateliers d'artistes), à certaines habitudes vestimentaires, à l'idéologie anti-bourgeoise et à diverses formes de provocation qui s'expriment notamment par l'invention d'esthétiques non conventionnelles. Pour être véritablement *intégrante*, une telle rupture exige une densité considérable d'individus à la fois socialement marginalisés et culturellement dominants. C'est ce qui explique que la bohème soit un phénomène d'abord et avant tout parisien et que les avant-gardes soient liées de près à l'essor de certaines villes. C'est ce qui explique aussi que la bohème au Québec ait toujours été perçue comme *made in Paris*.

Au Québec, ce qui ressort surtout de l'histoire littéraire, c'est l'absence de cette forme de rupture dite intégrante. Au XIX^e siècle, Octave Crémazie, un de nos premiers poètes patriotiques, décide tout à coup de rompre avec ce type de poésie apprécié par ses contemporains pour écrire des vers macabres et réalistes que personne ne comprend : sa fantaisie inachevée, intitulée *Promenade de trois morts*, se situe dans un cimetière et prête voix à des cadavres qui semblent continuer d'exister. Exilé à Paris au moment d'écrire ces vers étranges, Crémazie était persuadé que cette poésie nouvelle valait cent fois mieux que les lourds alexandrins qu'il avait écrits auparavant pour célébrer les mérites de la patrie. Il était encore davantage persuadé que cette poésie nouvelle n'intéresserait personne chez lui, et personne ailleurs. Chez lui, ce serait trop bizarre ; ailleurs, pas assez exotique. À quoi bon continuer, demandait-il à son correspondant, l'abbé Henri-Raymond Casgrain, qui l'exhortait à finir son long poème ?

Dans votre lettre du 1^{er} juin 1864, à laquelle des douleurs physiques et morales m'ont empêché de répondre, vous me

demandez de vous envoyer la fin de mon poème des *Trois morts*. Cette œuvre n'est pas terminée, et des sept ou huit cents vers qui sont composés pas un seul n'est écrit. Dans la position où je me trouve, je dois chercher à gagner le pain quotidien avant de songer à la littérature. Ma tête, fatiguée par de rudes épreuves, ne me permet pas de travailler beaucoup. Ce que vous me demandez, d'autres amis me l'ont également demandé, en m'écrivant que je devais cela à mon pays. Ces phrases sont fort belles, mais elles sont aussi vides qu'elles sont sonores. Je sais parfaitement que mon pays n'a pas besoin de mes faibles travaux, et qu'il ne me donnera jamais un sou pour m'empêcher de crever de faim sur la terre de l'exil. Il est donc tout naturel que j'emploie à gagner ma vie les forces qui me restent. J'ai bien deux mille vers au moins qui traînent dans les coins et les recoins de mon cerveau. À quoi bon les en faire sortir ? Je suis mort à l'existence littéraire. [10 avril 1866]

La rupture dont procède la poésie de Crémazie n'a guère de portée à l'époque : elle tombe à plat et n'entraîne ni scandale ni admiration. Elle ne s'oppose pas à quelque discours d'autorité contre lequel le poète appellerait à se battre. La censure ne vient pas ici d'un interdit : c'est l'exil, la solitude, l'absence d'un véritable milieu littéraire, c'est tout cela qui pousse l'écrivain au silence.

L'écrivain québécois sait d'instinct que toute rupture, dans son pays, aggrave le sentiment d'inexistence. Il n'y a personne chez lui, comme le dira Jacques Ferron un siècle après Crémazie, à qui parler de Valéry. Est-ce seulement une question de censure, de contrôle moral, comme on l'a si souvent dit en pointant aussitôt le doigt vers l'Église ? Il est rassurant de le croire, étant donné que nous nous sentons aujourd'hui dégagés d'un tel poids, le Québec ayant suivi le mouvement général de l'Histoire en se sécularisant en l'espace d'une ou deux décennies. Nous aimons penser que la situation a profondément changé depuis l'époque de Crémazie et que ce dernier, s'il avait vécu aujourd'hui, aurait reçu une bourse d'écriture du gouvernement fédéral ou provincial (ou les deux) pour terminer sa *Promenade de trois morts* et

décrocher tôt ou tard le prix David. Mais pourquoi alors le jugement si sombre et si lucide de Crémazie nous touche-t-il autant ? Pourquoi l'écrivain québécois donne-t-il si souvent le sentiment d'être mort à l'existence littéraire ?

L'écrivain ne se heurte pas à une censure solidement organisée, mais il n'est guère pris au sérieux lorsqu'il fait entendre une voix dissidente. M^{gr} Camille Roy se moque gentiment du « pauvre et si sympathique » Nelligan dans une conférence célèbre consacrée à la « Nationalisation de la littérature canadienne » (1904). Il jugera avec la même bienveillance assassine les vers « à peu près incompréhensibles » de Saint-Denys Garneau. En 1948, le premier recueil (*Le Vierge incendié*) d'un jeune poète d'inspiration franchement surréaliste, Paul-Marie Lapointe, passe totalement inaperçu. C'est ce silence répété qui constitue l'horizon de sens de la littérature québécoise.

La parole porte peu, la voix rebondit sur elle-même, le regard cherche en vain une compagnie, la rue est déserte ou anonyme, partout flotte l'ombre des absents. Ce silence est maintes fois thématiqué dans les textes eux-mêmes, comme dans « Le Torrent » (1950) d'Anne Hébert, l'un des textes les plus célèbres de la littérature québécoise. Le personnage central, François, est un jeune homme élevé par sa mère dans un domaine clos, en marge de tout village et de toute ville. « J'étais un enfant dépossédé du monde », lit-on au début de cette nouvelle qui pousse l'absence d'intégration sociale jusqu'à un point extrême, puisque l'univers s'y réduit au couple formé par la mère et le fils. La force de cette nouvelle est d'aggraver encore davantage ce sentiment d'inexistence en épousant la révolte solitaire du personnage de François, qui refuse de jouer le rôle auquel sa mère le destine (racheter la honte sociale qu'elle-même a subie). Lorsqu'il lui tient tête en refusant d'aller à l'école, il ne le fait pas au nom d'une autre forme d'intégration sociale : sa révolte procède d'une sorte d'instinct sauvage, de violence accumulée depuis la nuit des temps. La punition est à l'image de son crime : sa mère le frappe si fort qu'il en devient sourd. Le voici pour de bon enfermé dans le silence et le rêve qui constituent son environnement naturel, le seul qu'il ait jamais connu.

« Les signes vont au silence », écrit le poète Gilles Hénault au début d'un poème intitulé *Sémaphore*. Quelle que soit l'époque, l'écrivain québécois porte avec lui cette conscience du désert dont parlait déjà Saint-Denys Garneau dans « Monde irrémédiable désert » :

Où sont les ponts les chemins les portes
 Les paroles ne portent pas
 La voix ne porte pas

Vais-je m'élancer sur ce fil incertain
 Sur un fil imaginaire tendu sur l'ombre
 Trouver peut-être les visages tournés
 Et me heurter d'un grand coup sourd
 Contre l'absence

Les ponts rompus
 Chemins coupés
 Le commencement de toutes présences
 Le premier pas de toute compagnie
 Gît cassé dans ma main

La rupture revêt ici un sens moins volontaire que chez les poètes d'avant-garde : les ponts sont déjà rompus, les chemins sont déjà coupés. Saint-Denys Garneau n'écrit pas contre la bourgeoisie ou contre les institutions sociales. Il écrit « contre l'absence », moins pour la conjurer naïvement que pour s'y adosser, suivant l'autre sens de la préposition « contre ». L'absence a la force d'un appui concret et se distingue par là de l'abstrait néant mallarméen : ce n'est pas un absolu, mais au contraire le signe de ce qui relie *par défaut*. Le poète n'a pas à radicaliser la rupture, à sortir d'un langage trop contraignant : il accède au langage par la voie la plus familière, il tente de se l'approprier. La radicalisation de la rupture n'aurait aucun sens puisque la rupture semble inhérente au poème et porte déjà en soi quelque chose d'extrême.

On comprendra qu'une telle séparation n'est pas ressentie

avec la force d'entraînement qui, dans la plupart des pays européens, oppose l'écrivain moderne à d'autres écrivains dits traditionnels. Une telle opposition se joue à l'intérieur même du milieu littéraire tandis que la séparation qui marque l'expérience de l'écriture la plus moderne au Québec implique une autre forme d'audace, liée non pas à la révolte et à la conquête, mais à une capacité de se retirer en soi-même, d'assumer cette conscience du désert qui définit sa relation au monde.

Table des matières

Avant-propos	7
LE DÉSIR DE CULTURE	
1 • À un lecteur étranger	13
2 • Comment inventer un lecteur d'ici ?	23
3 • Arthur Buies : la tyrannie du silence	39
4 • Portrait de l'écrivain québécois en autodidacte	45
5 • Paris n'existe pas	63
LA TENTATION DE S'EFFACER	
6 • L'héritage de la folie : le père Chapdelaine	77
7 • Le personnage non conflictuel chez Michel Houellebecq	91
8 • La grammaire amoureuse de Réjean Ducharme	109
9 • Ris de veau et poutine : <i>Rouge, mère et fils</i> de Suzanne Jacob	119
10 • Évitions les conflits	131
11 • L'exotisme du proche : André Major et Pierre Nepveu	141
12 • Écriture et compassion : <i>Soifs</i> de Marie-Claire Blais	157

DEVANT LA LITTÉRATURE

13 • Mallarmé et nous	173
14 • Le devoir d'enthousiasme	179
15 • Le modèle belge	189
16 • La cassure invisible	199
Note bibliographique	209

CRÉDITS ET REMERCIEMENTS

Les Éditions du Boréal reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada (FLC) pour ses activités d'édition et remercient le Conseil des Arts du Canada pour son soutien financier.

Les Éditions du Boréal sont inscrites au programme d'aide aux entreprises du livre et de l'édition spécialisée de la SODEC et bénéficient du programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres du gouvernement du Québec.

En couverture : © Henri Venne, *Alter/Altered*, 2008.

Ce livre a été imprimé sur du papier 100 % postconsommation,
traité sans chlore, certifié ÉcoLogo
et fabriqué dans une usine fonctionnant au biogaz.



MISE EN PAGES ET TYPOGRAPHIE :
LES ÉDITIONS DU BORÉAL

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN AOÛT 2010
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE GAUVIN
À GATINEAU (QUÉBEC).

Si la littérature québécoise des années 1960 et 1970 a pu accompagner l'esprit de renouveau et de fondation ayant marqué la Révolution tranquille et l'entrée du Québec dans une modernité si longtemps attendue, que nous disent de notre société et de nous-mêmes les œuvres qui s'écrivent et se publient aujourd'hui ? Et inversement, qu'est-ce que les conditions nouvelles dans lesquelles nous fait vivre la société contemporaine nous permettent de comprendre aux œuvres du passé ?

C'est à cette double interrogation – à ce dialogue de la littérature et du monde, du présent et du passé, de l'ici et de l'ailleurs – que se livre Michel Biron dans les textes de ce volume, des textes qui relèvent à la fois de la critique littéraire la plus attentive et de

Professeur de littérature québécoise à l'Université d'Ottawa, puis à l'UQAM et maintenant à l'Université McGill, Michel Biron a publié en 2000 L'Absence du maître, Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme (prix Jean Éthier-Blais). Il est aussi le coauteur d'une magistrale Histoire de la littérature québécoise (Boréal, 2007 ; prix Gabrielle Roy et prix Jean Éthier-Blais).

la réflexion la plus audacieuse sur cette « conscience du désert » qui hanterait la littérature québécoise depuis ses origines, mais serait aussi l'une des marques de notre modernité libérée de toute contrainte, privée de tout repère. Qu'il s'agisse de lire la littérature québécoise (Réjean Ducharme, Suzanne Jacob, André Major,

Pierre Nepveu ou Marie-Claire Blais) comme si on était un « lecteur étranger », de lire la littérature étrangère (Michel Houellebecq, Philip Roth ou les écrivains belges) en « lecteur d'ici », ou d'aborder les œuvres du passé en dehors des interprétations convenues, l'essayiste use partout de la même liberté, de la même lucidité, du même souci de saisir ces « cassures » dans lesquelles notre monde étrange a pris forme.