

TOUT RECOMMENCE EN 2000. RÉFLEXIONS SUR LE ROMAN QUÉBÉCOIS RÉCENT

Michel BIRON

Université McGill, Montréal

Abstract (En): This article discusses certain aesthetic transformations that the Quebec novel has undergone in the last twenty years: the progressive “aesthetization” or textual inscription of the local literary institution, the “equality” of literary voices (i.e., the side-lining of high/low categories) and, most notably, the presence, in the novel, of a narrative discontinuity which appears to continue, often unconsciously, the “roman à l’imparfait” described by Gilles Marcotte in 1976. Comparing the novels of Marie-Claire Blais’ *Soifs* cycle (begun in 1995) and her 1965 classic, *Une saison dans la vie d’Emmanuel*, this article focuses on the paradoxical continuity of writings that inscribe discontinuity.

Keywords (En): Quebec contemporary novel; literary history; maturity

Mots-clés (Fr) : Roman québécois contemporain ; histoire littéraire ; maturité

DOI : 10.32725/eer.2022.020

« Tout recommence en 1940 », écrit Jacques Ferron à propos de la littérature québécoise (FERRON, 1962 : 8 ; FERRON, 1975 : 53-54). « Une tradition à inventer », affirme ensuite Georges-André Vachon dans une conférence célèbre, prononcée à l’Université de Montréal en 1968 (VACHON, 1997 : 13-30). « Mort et naissance de la littérature québécoise », poursuit Pierre Nepveu en 1988, dans un des essais les plus influents sur la littérature québécoise qu’on appelle déjà contemporaine (NEPVEU, 1988). « Renaissance québécoise », lit-on enfin en 2008 dans *Le Monde des livres*, où un critique s’émerveille de la soudaine multiplication de nouvelles maisons d’édition littéraire (BEUVE-MÉRY, 2008). De vingt ans en vingt ans, la littérature québécoise ne cesse ainsi de mourir et de recommencer, de se réinventer. Sans prétendre faire la synthèse de cette littérature devenue abondante, cet article vise à proposer quelques réflexions à partir du corpus romanesque récent, en lien avec ce désir répété de reprendre les choses à zéro.

Ce n’est pas un hasard si la renaissance littéraire québécoise, à l’aube du XXI^e siècle, est associée à un phénomène institutionnel plutôt qu’à des mutations d’ordre esthétique comme cela a été le cas en 1940, en 1960 et encore en 1980. Pour Ferron, 1940 marquait d’une part la fin de l’imitation servile de la littérature française, c’est-à-dire la fin de la littérature « livresque » à la Nelligan et surtout à la Saint-Denys Garneau ; d’autre part, les années 1940 coïncidaient avec le renouveau esthétique des romans réalistes publiés par Gabrielle Roy, Germaine Guèvremont et Roger Lemelin. Pour Georges-André Vachon, 1960 correspondait également à un changement de nature esthétique, puisqu’il fallait décider quelles étaient les œuvres dignes de faire partie de la tradition nationale (Vachon distinguait ainsi les œuvres-reflets, celles qui meurent avec leur temps, et les œuvres-témoins, celles qui sont vraiment nourricières, aptes à être relues à d’autres époques). Pour Pierre Nepveu enfin, 1980 représente encore un changement d’ordre esthétique et sa vision de

l'histoire littéraire repose entièrement sur trois moments définis en termes esthétiques : l'esthétique de la fondation (les années 1960), l'esthétique de la transgression (les années 1970) et l'esthétique de la ritualisation (les années 1980).

Pour Ferron, Vachon et Nepveu, l'histoire littéraire passe forcément par une comparaison entre des esthétiques anciennes et nouvelles. Même s'il ne s'agit pas de ruptures fortes, chacun constate l'évolution chronologique des formes et le glissement d'un univers esthétique à l'autre. Chacun, en outre, opère des choix, exclut des œuvres jugées dépassées ou surestimées : Ferron rejette Saint-Denys Garneau ; Vachon rejette la tradition du conte, jugée peu soluble dans la modernité ; Nepveu rejette le pluralisme « mou » auquel il oppose un pluralisme « fort ». Déjà toutefois, cette dernière distinction semble moins nette que les précédentes et fraie la voie à l'éclectisme qui va devenir la norme plus ou moins implicite à partir des années 2000. André Brochu est l'un des premiers à remarquer ce qu'il appelle très justement en 1994 « l'égalité des voix » dans la poésie québécoise des années 1980 (BROCHU, 1994). Pour lui comme pour les autres spécialistes de la scène contemporaine, il n'existe plus d'écrivains « emblématiques », au sens que donne à ce mot Martine-Emmanuelle Lapointe dans son ouvrage sur les *Emblèmes de la littérature québécoise* durant la Révolution tranquille (LAPOINTE, 2008). La critique actuelle ne s'empêche pas, bien sûr, de dresser des listes de noms, mais on voit mal au nom de quels critères *esthétiques* on devrait préférer aujourd'hui Réjean Ducharme à Kim Thúy, à Joséphine Bacon ou à Patrick Senécal. D'où la solution de plusieurs observateurs, qui vont présenter la littérature québécoise « à la carte », selon le titre que Gilles Dupuis et Klaus Ertler (DUPUIS, ERTLER, 2007, 2011, 2016 ; DUPUIS, ERTLER, VÖLKL, 2021) donnent à une série d'ouvrages collectifs (autre caractéristique de notre époque : la recherche en groupe, les projets d'équipe), destinés à cartographier le roman québécois depuis le début du XXI^e siècle.

Une autre solution consiste à substituer aux critères esthétiques, par définition discriminatoires, des critères plus neutres, plus objectifs, donc moins contestables. On va ainsi décrire la littérature québécoise depuis l'extérieur, à partir des transformations objectives qui affectent la production, la diffusion et la consommation des œuvres. Le saut est alors spectaculaire, bien plus que si on étudiait une littérature déjà foisonnante (comme l'américaine ou la française). Le contraste entre ce qu'a été la littérature québécoise il y a un demi-siècle et ce qu'elle est aujourd'hui est en effet saisissant : vers 1970, il se publiait annuellement une trentaine de romans au Québec ; depuis 2000, il s'en publie plusieurs centaines par année, et les statistiques officielles de Bibliothèques et Archives nationales du Québec indiquent en 2016 un total effarant de 1355 romans ayant fait l'objet d'un dépôt légal (MESSIER, 2016 : 25).

Quoi qu'il en soit, il n'y a probablement nulle part ailleurs dans la francophonie hors France où il se publie autant d'œuvres. L'institution littéraire québécoise est devenue une énorme machine. Son essor s'explique bien sûr par les innovations technologiques et par ce qu'Alexandre Gefen appelle « l'extension de l'idée de littérature » (GEFEN, 2021 : 30-40). Mais c'est aussi un phénomène qui répond à une très ancienne demande de sens liée à l'affirmation d'une culture nationale. Cette demande, Gilles Marcotte l'a déjà résumée en une formule célèbre : l'institution littéraire est « notre *plus vieille idée*. Comme Dieu existe avant la création, elle

précède les œuvres » (MARCOTTE, 1989 : 17), écrivait-il de façon provocante, comme si les œuvres étaient ici vaguement secondaires, l'essentiel étant de faire nombre, de prouver qu'il existe une littérature nationale. Ce qui va se passer autour de 2000 participe de ce mouvement continu et ne se heurte à aucune résistance, tant cela correspond à ce qu'on a toujours désiré depuis le XIX^e siècle, et qu'on a réaffirmé tout au long du XX^e siècle, en particulier au moment de la Révolution tranquille, avec l'intervention directe de l'État dans les affaires culturelles, ce que symbolise la création, en 1961, d'un Ministère des Affaires culturelles inspiré directement de l'exemple de Malraux en France. Les budgets au départ étaient très modestes, voire insignifiants, mais l'idée se matérialise véritablement à la fin du XX^e siècle, notamment avec la création, en 1994, d'un Conseil des Arts et des Lettres du Québec qui va donner un nouveau souffle à cette institution littéraire, grâce à des bourses et à des subventions qui feront vivre écrivains, éditeurs, revues, etc. C'est cette réalité institutionnelle qui s'impose véritablement au tournant du XXI^e siècle, comme l'observe le journaliste du *Monde des livres*, en 2008, quand il parle de la renaissance québécoise.

Plus que jamais, l'institution de la littérature entre alors dans les consciences et constitue non seulement la réalité sociale et matérielle de l'écrivain, mais devient un horizon *esthétisable*. David Bélanger a montré, dans sa thèse de doctorat intitulée *Une littérature appelée à comparaître. Discours sur la littérature dans les fictions québécoises des années 2000*, à quel point la littérature québécoise récente est riche en œuvres narratives qui thématisent l'institution littéraire (BÉLANGER, 2018). Celle-ci est au romancier contemporain ce que le thème du pays était au romancier de la Révolution tranquille. L'écrivain contemporain l'incorpore, la cannibalise, comme on le voit par exemple dans l'essai *La Vie littéraire* de Mathieu Arsenault, paru au Quartanier, une des nouvelles maisons d'édition dont parle le journaliste du *Monde*. Le titre *La Vie littéraire* a tout d'une antiphrase, l'auteur dénonçant les artifices de cette « vie littéraire » à travers la narratrice « qui voulait devenir écrivaine québécoise avant que l'univers n'entre en expansion et ne nous laisse seuls avec nous-mêmes au milieu des librairies qui ferment, des journaux en faillite et de tous ces fantômes qui n'ont plus le temps de lire ou de rien faire sinon d'attendre que se refroidisse définitivement l'univers littéraire » (ARSENAULT, 2014 : 10). Pour se moquer de cette institution, qu'il connaît comme le fond de sa poche puisqu'il est lui-même docteur en lettres, diplômé de l'UQAM, Mathieu Arsenault a créé un blog (« Doctorak Go ! ») et vend des t-shirts à l'effigie d'icônes littéraires et musicales (le plus connu : « Louis-Ferdinand / Céline / Dion »). « Bourdieu te voit », lit-on sur un autre de ces t-shirts, et c'est bien en effet sous le regard lucide et quelque peu terrifiant du sociologue du champ littéraire que s'établit la relation entre l'écrivain et ses lecteurs (ou visiteurs).

L'institution littéraire est également la matière première de plusieurs romans de François Blais, dont *Document 1* (BLAIS, 2012), intitulé ainsi par clin d'œil à ces fichiers Word créés par défaut. François Blais raconte l'histoire d'un couple qui cherche le moyen de financer un séjour aux États-Unis, dans une ville choisie à cause de son nom étrange (Bird-in-Hand). Le couple a besoin de 15 000 \$, ce qui est à peu près le montant des bourses d'écriture offertes par le Conseil des Arts. Les deux jeunes aventuriers ont donc l'idée de proposer d'écrire un récit de voyage

« par défaut », et obtiennent la bourse grâce à la complicité d'un homme de paille, un écrivain *has been* qui va leur prêter son nom. Voilà une idée *réaliste*, tout à fait dans l'air du temps, et d'autant plus ironique que les deux héros dilapident les sous avant de partir, de sorte que *Document 1* sera un faux récit de voyage, ou le récit d'un voyage avorté.

Ces deux exemples, le roman de François Blais et l'essai de Mathieu Arsenault, font voir avec un brin de cynisme à quel point la littérature est devenue un monde prosaïque, à la portée de tout un chacun, un écosystème familial qui ne fait plus rêver. L'écrivain est allé à l'université, il sait de quoi la littérature est faite et semble s'adresser à des lecteurs qui ont lu Bourdieu et qui sont eux-mêmes habitués aux règles de la nouvelle institution littéraire. Entre l'écrivain et son public, la connivence désabusée est immédiate, on ne se raconte pas d'histoires sur la grandeur de la littérature : l'impulsion d'écrire, dans *Document 1*, est ostensiblement intéressée, matérielle, triviale, et pourtant archi-littéraire puisqu'il n'est jamais question que de ce monde balisé des lettres par quoi le personnage se définit entièrement – et toujours négativement. François Blais se moque de la prétention artistique, comme Mathieu Arsenault se moque de l'industrie médiatique qui entoure la littérature, c'est-à-dire du système de vedettariat qui tient lieu de canon littéraire.

À noter que les deux écrivains se soucient peu de se distinguer de ce qui s'est écrit avant eux. Ils n'opposent à ce pseudo-canon ni la supériorité de la haute culture (bien au contraire, ils ridiculisent des écrivains consacrés – « phoque Hélène Dorion » ; ARSENAULT, 2014 : 82) ni les audaces subversives de la contre-culture, à laquelle ils ne semblent pas croire davantage. Ces catégories ont perdu leur pertinence et leur sens, mais inutile de chercher à leur en substituer de nouvelles, qui seraient plus adaptées au nouveau contexte. Ce qui recommence depuis 2000 renaît sous une forme sans grandeur, sans promesse de durée, au nom d'une conscience exacerbée des mensonges propres à la « vie littéraire », à quoi se substitue une forme de vie qui ne serait plus littéraire au sens académique et sclérosé du terme. Mais comment rétablir des relations qui ne soient plus fondées sur un statut social vidé de son sens ? Que se passe-t-il donc autour de 2000 pour expliquer un tel malaise dans la relation ?

En réalité, c'est le mot même de « relation » qui fait problème et qui creuse en son centre cette littérature. Être en relation devient en soi une aventure, au point où Dominique Viart propose de rebaptiser la littérature contemporaine en parlant plutôt de littérature « relationnelle¹ ». Pour le philosophe allemand Hartmut Rosa, héritier de l'École de Francfort, la perte de résonance des relations entre l'individu et les structures institutionnelles auxquelles il serait naturel de les identifier constitue le grand défi de notre époque : « Le hiatus entre la logique réifiante d'accroissement et le désir de relations résonantes demeure ainsi la contradiction fondamentale du régime institutionnel de la modernité tardive. » (ROSA, 2018 : 461) Selon lui, la modernité classique s'accélère à la fin du XX^e siècle avec la chute du mur de Berlin, la dérégulation des marchés et la révolution numérique. L'accélération est

¹ Dominique Viart, « Comment nommer la littérature contemporaine ? », https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine, consulté le 6 avril 2021.

intrinsèque à la modernité, mais elle atteint depuis quelques décennies un niveau jamais vu, un niveau intra-générationnel (ROSA, 2018 : 355), c'est-à-dire que le changement n'oppose plus les jeunes aux vieux, les disciples aux maîtres, les enfants à leurs parents mais s'éprouve désormais au sein d'une même génération, à l'intérieur d'une même vie. Pour ce philosophe, comme pour plusieurs autres penseurs², la vitesse des changements est sans précédent, ce qui a pour conséquence d'abolir le principe même de continuité ou de tradition, mais aussi de rupture : il n'est pas nécessaire de rejeter le passé pour s'en détacher. L'écrivain récent n'a pas besoin de se distinguer de ses prédécesseurs : il a conscience d'habiter un monde inédit, un monde en mal de résonance.

Le commencement de la maturité

Ce sont là des idées familières à l'écrivain québécois, habitué à ne pas se reconnaître dans les institutions qui l'entourent. Le neuf pour lui a un air de déjà vu : certes, ça ne recommence pas en 2000 comme en 1960 ou en 1940, mais le principe du « commencement perpétuel » (GARNEAU, 1971 : 25-26) accompagne la création littéraire au Québec de façon telle que les oppositions entre l'ancien et le nouveau n'y ont jamais eu la même force qu'ailleurs. D'où la facilité avec laquelle le « non-canon » contemporain s'est imposé au Québec, sans détrôner les « classiques » des années 1960, mais en s'additionnant à eux, suivant le principe dominant de « l'égalité des voix ». Dans un numéro récent du magazine *L'Inconvénient*, une dizaine de collaborateurs ont été sollicités afin d'établir le palmarès des vingt meilleurs romans québécois depuis 2000. Voici la liste chronologique des œuvres retenues : *Rouge, mère et fils* (Suzanne Jacob), *Putain* (Nelly Arcan), *Dée* (Michael Delisle), *La Héronnière* (Lise Tremblay), *Nikolski* (Nicolas Dickner), *Le Siècle de Jeanne* (Yvon Rivard), *Parents et amis sont invités à y assister* (Hervé Bouchard), *Du bon usage des étoiles* (Dominique Fortier), *Le Ciel de Bay City* (Catherine Mavrikakis), *Le Discours sur la tombe de l'idiot* (Julie Mazzieri), *L'Énigme du retour* (Dany Laferrière), *La Constellation du lynx* (Louis Hamelin), *L'Homme blanc* (Perrine Leblanc), *Atavismes* (Maxime Raymond Bock), *Document 1* (François Blais), *Bondrée* (Andrée A. Michaud), *La Nageuse au milieu du lac* (Patrick Nicol), *Florence, reprise* (Dominique Garand), *1984* (Éric Plamondon), le cycle *Soifs* (Marie-Claire Blais). Déjà on entend les spécialistes émettre quelques doutes sur cette liste : pourquoi ce titre-ci et pas celui-là ? Comment échapper à l'arbitraire de tels choix ? Dans son texte de présentation, le directeur de *L'Inconvénient*, Alain Roy, avoue ne pas être capable de dégager de cet échantillon « quelque tendance dans la littérature québécoise contemporaine ». Il conclut néanmoins qu'un constat s'impose, « celui de la grande vitalité et de la maturité de la littérature québécoise contemporaine » (ROY, 2020 : 4).

Le premier des deux substantifs, « vitalité », ne soulève guère de questions puisqu'il renvoie à la croissance incontestable qu'a connue cette littérature depuis

² Marcel Gauchet parle ainsi d'une véritable « révolution anthropologique » et affirme que l'individu contemporain est « le premier individu à vivre en ignorant qu'il vit en société, le premier individu à pouvoir se permettre, de par l'évolution même de la société, d'ignorer qu'il est en société. » (*La Démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002, p. 254)

2000. Le second, « maturité », fait également consensus, mais il implique un jugement de valeur qui force à réfléchir plus spécifiquement à ce que devient le roman québécois récent, d'un point de vue esthétique (et non plus seulement du point de vue de ses grands thèmes ou de sa relation à l'institution littéraire). Le mot « maturité » a une longue histoire dans la tradition critique québécoise. Il répond implicitement à ce qu'on a longtemps reproché au roman québécois, à savoir de manquer de consistance et de maturité. Dans sa conférence déjà citée, Georges-André Vachon affirmait par exemple en 1968 que cette littérature n'était pas « pleinement moderne » (VACHON, 1997 : 13), qu'elle était encore trop jeune et qu'il lui fallait donc développer une véritable mémoire nationale sans laquelle elle ne pouvait être qu'instable et douter de son avenir. Pour la doter d'une « assise solide », d'une « profondeur temporelle » (VACHON, 1997 : 14-15), le critique proposait de créer « un nouveau répertoire de notre littérature », qui serait fondé non pas sur des obligations scolaires, mais sur « des passions, des partis pris de lecteurs individuels ». (VACHON, 1997 : 30)

Quelques années plus tard, Gilles Marcotte fera de l'absence de maturité le point de départ de son étude du roman de la Révolution tranquille : « Il semble incongru de parler de maturité à propos d'un Réjean Ducharme, d'une Marie-Claire Blais ou d'un Jacques Poulin. La maturité, l'âge adulte, c'est justement contre quoi ils en ont, la menace contre laquelle leurs personnages cherchent à se prémunir. Tout se passe, chez eux, comme si le roman retombait en enfance ». (MARCOTTE, 1976 : 9) Le « roman à l'imparfait » dont parle Marcotte se définit justement en opposition au « roman de la maturité », celui de la tradition réaliste. Précisons : cette opposition n'est pas celle, bien connue, du Nouveau Roman, qui s'en prenait à Balzac au nom d'un réalisme plus moderne, pour mieux « être à la hauteur de la réalité psychologique actuelle », comme le revendiquait Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (SARRAUTE, 1956 : 87). Le roman à l'imparfait, selon Marcotte, ne rivalise pas avec le roman balzacien et ne se réclame pas du réalisme : il change de plan et de terrain, il s'écrit depuis une autre perspective – qui n'est pas non plus le réalisme magique des romanciers sud-américains. Le romancier québécois de la Révolution tranquille se bricole un réalisme bien à lui : « j'écris et je refais la réalité de mon pays à mon gré », disait Ferron dans *Le Saint-Elias* (FERRON, 1993 : 150). Ce romancier désinvolte imagine des personnages tous plus marginaux les uns que les autres, tous plus ou moins inaptes à entrer dans le monde des adultes, des figures d'enfants ou d'adolescents comme Jean Le Maigre chez Marie-Claire Blais ou Bérénice chez Réjean Ducharme. Quand Alain Roy souligne la « maturité » du roman québécois contemporain, il sous-entend que nous n'en sommes plus à ce « roman à l'imparfait » des années 1960 et 1970. Il ajoute d'ailleurs pour couper court à toute nostalgie : « En considérant les romans de la présente sélection, je ne vois pas, bien honnêtement, en quoi ils auraient à rougir face à nos “classiques” du siècle dernier. Dans de nombreux cas, ils me semblent même plus aboutis et plus maîtrisés que plusieurs d'entre eux. » (ROY, 2020 : 9)

On trouve un jugement similaire dans une récente thèse de doctorat consacrée aux « dépossessions romanesques » qui marquent la littérature québécoise (NOËL, 2020). Alex Noël y remet en question la prétendue immaturité du roman québécois, et il va plus loin qu'Alain Roy en suggérant de relire le roman du passé à la lumière

du roman contemporain, lequel serait non seulement un roman de la maturité, mais aussi une sorte de « *safe space* » accueillant des personnages dont la précarité n'est plus signe de faiblesse ou d'immaturité, mais constitue une manière de résister au conformisme social. L'exemple le plus probant sera l'immense cycle romanesque de Marie-Claire Blais inauguré en 1995 avec *Soifs* : « Chez Marie-Claire Blais, l'œuvre déserte le centre pour investir l'*underground*, abat les hiérarchies narratives, s'érige en *safe space*, c'est-à-dire un lieu où les dépossédés peuvent enfin exister pour ce qu'ils sont dans toute leur pluralité sans craindre que la régie romanesque les en dépossède sitôt qu'ils cherchent à se structurer comme sujet ». (NOËL, 2020 : 403) Voici un extrait de la longue liste de ces figures :

les enfants battus de la Grande Noirceur, les leucémiques, les fillettes aux yeux crevés, les sourdes, les violées, les révoltées, les adolescent·es en fugue, les artistes, les drogués, les prostituées, les sidéens, les mendiants, les féministes, les travestis, les danseuses transsexuelles, les lesbiennes, les gais, les victimes de tueries, les *boat people*, les migrant·es, les réfugiés haïtiens et cubains, les femmes musulmanes, les militant·es pour les droits civiques, les personnes racisées, les survivant·es de la shoah, les enfants criminalisés, les androgynes, les punks, les intimidés, les expulsés, les jeunes sans avenir, tous et toutes embarqués à bord du même bateau de la résistance à la dépossession qu'est, au fond, l'œuvre. (NOËL, 2020 : 400-401)

Alex Noël oublie de dire que Marie-Claire Blais accueille aussi les scélérats, comme un suprématiste blanc, un prêtre pervers, une femme médecin qui a collaboré à la Shoah et quelques autres êtres ignobles qui font partie du même « chœur des misères lointaines ». Mais peu importe qui participe à ce chœur : l'essentiel est que ce roman contemporain accueille ces figures hétérogènes et les mette en relation les unes avec les autres sans prêter à aucune le privilège de jouer au héros. Dans *Une réunion près de la mer* (2018), le dixième tome du cycle de *Soifs*, Marie-Claire Blais établit une liste descriptive des quelque deux cents « personnages principaux ». C'est par conséquent la collectivité entière qui devient le véritable héros romanesque, et l'on ne peut qu'admirer la maîtrise de l'écrivaine, qui parvient à donner corps à cette fresque relationnelle.

La discontinuité en héritage

Donc : oui, le roman québécois récent a atteint une sorte de maturité, il est plus travaillé et plus abouti que le roman de la Révolution tranquille. Mais est-on vraiment sorti du roman à l'imparfait décrit par Gilles Marcotte ? Rien n'est moins sûr. Pour le vérifier, arrêtons-nous sur la scène d'ouverture de *Soifs*, puisque ce roman post-national semble révélateur de ce que le roman québécois devient autour de 2000. Une avocate (Renata) en convalescence et son mari (Claude, juge) se trouvent dans leur chambre d'hôtel, face à la mer des Caraïbes, sur une île des Keys, au sud de la Floride. Les lieux semblent envelopper les deux personnages. Le décor n'est qu'esquissé, mais on dirait que l'espace avale toute durée et qu'il n'est pas nécessaire de plonger dans la psychologie des personnages pour qu'ils se mettent à vivre. On entre tout de suite dans la tête de ceux-ci, comme si on était témoin de leur intériorité fébrile et inquiète. Voici la première page de *Soifs* :

Ils étaient ici pour se reposer, se détendre, l'un près de l'autre, loin de tout, la fenêtre de leur chambre s'ouvrait sur la mer des Caraïbes, une mer bleue, tranquille, presque sans ciel dans les reflets du soleil puissant, le juge avait dû maintenir son verdict de culpabilité avant son départ, mais ce n'était pas cette juste sentence qui inquiétait sa femme, pensait-il, c'était un homme jeune qui avait peu l'habitude des tribunaux, déjà cette affaire de délinquants et de proxénètes mis en prison l'avait accablé, cette redoutable profession de magistrat, jadis celle de son père, ne serait peut-être pas longtemps la sienne, pensait-il, Renata avait subitement cessé de plaider et elle n'aimait pas être au repos pour quelques mois, mais il n'y avait pas que cette inquiétude de la santé soudain fragile, menacée, il y avait cela, qui était toujours au milieu de leur étreinte ou de leur colère, cela, cet événement qui, en apparence, s'était déroulé loin d'eux, de leur vie, dans une chambre, une cellule où régneraient longtemps les vapeurs froides de l'enfer, l'exécution d'un Noir inconnu dans une prison du Texas, la mort par injection létale, une mort voilée, discrète car elle ne faisait aucun bruit, une mort liquide intraveineuse, d'une efficacité exemplaire puisque le condamné pouvait se l'infliger à lui-même dans les premiers rayons de l'aube, il savait qu'elle avait pensé à cet homme [...] (BLAIS, 1995 : 13)

La phrase s'étire ainsi sur neuf pages en un seul paragraphe ponctué uniquement par des virgules, créant d'emblée un rythme ample qui donnera son originalité et sa cohérence à l'ensemble du cycle romanesque. Mais c'est autour d'une image contrastée que le roman prend son élan : d'un côté, une bulle intemporelle, le repos et le luxe de la vie d'hôtel d'un couple de Blancs fortunés, qui incarnent tous deux la Loi ; de l'autre, la réalité de l'actualité qui surgit par le biais d'un écran où défile l'image obsédante d'un Noir condamné à mort à l'autre bout du pays, au Texas. Même au milieu des ébats amoureux, Renata est révoltée par le scandale de son exécution. Les mots du roman s'enchaînent à toute vitesse, laissant à peine au lecteur le temps de respirer, de séparer les éléments de la phrase et d'en saisir le mouvement. Il ne s'agit pas de raconter une histoire, mais plutôt de produire une musique envoûtante qui épouse le chaos du monde, qui fait résonner les voix de ce monde : c'est le *stream of consciousness* de Virginia Woolf ou la polyphonie de William Faulkner, mais dans un univers interconnecté, soumis au règne de l'image télévisuelle.

Ce monde ne ressemble guère à celui du « roman à l'imparfait », mais cette fixation sur une image inattendue rappelle le point de vue étonnant de la narration au tout début d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, alors que la caméra se place au niveau du bébé Emmanuel regardant les pieds de Grand-Mère Antoinette :

Ils étaient là, tranquilles et surnois comme deux bêtes couchées, frémissant à peine dans leurs bottines noires, toujours prêts à se lever : c'étaient des pieds meurtris par de longues années de travail aux champs (lui qui ouvrait les yeux pour la première fois dans la poussière du matin ne les voyait pas encore, il ne connaissait pas encore la blessure secrète à la jambe, sous le bas de laine, la cheville gonflée sous la prison de lacets et de cuir...) des pieds nobles et pieux (n'allaient-ils pas à l'église chaque matin en hiver ?) des pieds vivants qui gravaient pour toujours dans la mémoire de ceux qui les voyaient une seule fois – l'image sombre de l'autorité et de la patience. (BLAIS, 1965 : 7)

La polyphonie est déjà à l'œuvre dans cette œuvre de 1965 : on entend une voix off dans la fausse question : « n'allaient-ils pas à l'église chaque matin en hiver ? ». C'est la voix collective, la voix à la fois personnelle et anonyme du « chœur de mes lointaines misères » (BLAIS, 1968 : 9) qui retentira dans l'incipit des *Manuscrits de Pauline Archange* publiés peu après, et qui sera amplifiée ensuite dans *Soifs* jusqu'à

devenir « my song of glory³ ». La polyphonie change donc d'échelle et s'intensifie, mais elle se banalise aussi. Ce qui avait l'air incongru en 1965, soit l'image des pieds de Grand-Mère Antoinette vue par un bébé, devient quasi normal en 1995. La scène n'a pas besoin de s'intégrer à une intrigue au sens traditionnel pour être parlante et même structurante. L'avocate Renata n'ira pas rencontrer le prisonnier comme le ferait un personnage de roman réaliste et le lecteur oubliera bientôt cette histoire comme on oublie les nouvelles du téléjournal, remplacées par d'autres nouvelles et par d'autres images tout aussi terribles et traumatisantes. Le roman glissera d'une horreur à l'autre, porté par la haute vitesse des mots et des images qui arrivent par bandes passantes connectées directement au désordre du monde.

Le roman contemporain tel qu'on le lit dans *Soifs* ne se présente pas comme l'histoire « réaliste » d'un individu ou d'un groupe d'individus en conflit avec le monde. Il ne raconte ni l'histoire de Renata, ni celle du couple qu'elle forme avec le juge, ni la vie du Noir inconnu, ni plus tard l'aventure littéraire de Daniel, auteur d'un livre emblématique intitulé *Les Étranges Années*, qui reviendra tout au long du cycle. Ce sont là des figures d'un tableau aux dimensions démesurées ou plutôt extensibles, un tableau où le centre et la périphérie se confondent, chaque personnage s'avancant et s'effaçant tour à tour, comme suspendu à un gigantesque mobile tournoyant.

L'effet de cette configuration extrêmement instable est double. D'une part, le roman tend à rapprocher des individus qui semblent n'avoir rien en commun (comme Renata et le Noir condamné à mort), au nom d'une soif de justice mais aussi d'une compassion qui constitue ici une valeur cardinale. Partout règnent « les vapeurs froides de l'enfer » et c'est au milieu de celles-ci que s'élève la voix indignée de Renata. Il ne s'agit plus seulement de *conscience*, au sens que l'on a donné à ce mot dans la foulée de la littérature engagée. La réaction violente de Renata n'a rien de cérébral et ne s'exprime pas d'abord à travers un discours militant ou une doctrine d'action politique. Elle est avant tout de l'ordre de l'empathie et témoigne de la sensibilité du personnage, capable de s'identifier à autrui, d'éprouver soi-même physiquement la souffrance d'un autre – c'est la « logique du sensible » identifiée par Andrée Mercier et Frances Fortier par opposition à la « logique de l'action » (MERCIER, FORTIER, 2004 : 196). Cet événement « en apparence » lointain est en réalité déterminant ; il est la véritable cause de l'inquiétude du couple, y compris « au milieu de leur étreinte ou de leur colère ». Renata se met à la place du condamné, imaginant ses derniers moments, ressentant même dans son corps cette mort par injection intraveineuse, « d'une efficacité exemplaire », selon la formule ironique et encore une fois bi-vocale du roman qui superpose la voix du personnage et la voix narrative.

D'autre part, de telles voix demeurent flottantes ou à distance les unes des autres. Il n'y a pas, on l'a dit, de personnage principal dans *Soifs*, qui esquisse une série de figures quasi allégoriques, réduites à quelques traits physiques ou psychologiques comme la soif de justice de Renata. Ce personnage est privé de profondeur, mais il exhibe ses affects, et il n'évoluera guère par la suite. Il est donné d'emblée, unité mémorable que résume la scène liminaire, micro-récit d'une

³ Virginia Woolf, *The Waves*, cité en exergue de *Soifs*, (BLAIS, 1995 : 11).

interaction certes furtive et indirecte, mais néanmoins passionnée, sublime et désintéressée, preuve qu'il est possible d'éprouver un véritable sens de justice même dans un monde soumis aux forces les plus sombres. À la fin du roman, on retrouvera la même Renata, devenue juge entre-temps mais portée par la même indignation qu'au début (renforcée par la confirmation de l'innocence du Noir exécuté). Entre les deux segments, il n'y a aucune continuité narrative au sens traditionnel, aucune construction d'un univers complet au sens balzacien, mais un climat s'installe, autour d'une émotion partagée, mais surtout d'une résonance éthique qui va se répercuter de scène en scène, au nom d'une commune empathie.

Les multiples voix que fait entendre *Soifs* n'entrent à peu près jamais en dialogue (encore moins en conflit) les unes avec les autres. Elles se fondent dans le chant de gloire qui confère au roman une unité d'autant plus surprenante que les structures sociales semblent avoir éclaté. Le chœur réunit des individus qui appartiennent à des milieux différents, mais cette disparité des origines sociales et le caractère discordant des voix sont abolis par la force incantatoire et comme rédemptrice de l'écriture. Et il grossit sans cesse, ce chœur, comme le montre d'abord le fait que le cycle de dix romans devait au départ n'être qu'une trilogie, comme le montre ensuite le fait que Marie-Claire Blais a ajouté en 2020 un nouveau roman, *Petites cendres ou la capture*, après avoir fait comme si le cycle était clos en 2018. Le roman est ici littéralement inachevable : ça recommence sans cesse⁴.

Comme le roman à l'imparfait, qui est le « roman de l'im-perfection, de l'inachèvement, de ce qui se donne, dans son projet même, comme expérience de langage jamais terminée, interminable » (MARCOTTE, 1976 : 17-18). L'horizon a changé certes : on est passé du réalisme grotesque d'*Une saison* à une sorte d'épopée idéaliste sur fond d'Amérique cosmopolite. Mais c'est la même esthétique « imparfaite », placée sous le signe de ce qu'Alex Noël nomme très justement le « *safe space* ». Les personnages de Marie-Claire Blais sont en prise avec le réel, mais c'est un réel qui se défait, qui n'obéit plus aux lois de la progression historique. Les très nombreux personnages de *Soifs* ont en commun, plus que leur aspect marginal, d'habiter ce temps « imparfait ». Ils ont en partage l'absence d'avenir et la « hantise du présent », selon l'expression qu'utilise déjà Marie-Claire Blais dans une entrevue en 1983 (MARCOTTE, 1983 : 206). Ces personnages composent avec leur temps, ils habitent le même temps, ce temps accéléré dont parle Hartmut Rosa (ROSA, 2010), et qui ressemble beaucoup au temps « imparfait » dont parlait Marcotte à propos du roman québécois des années 1960 et 1970, c'est-à-dire le temps du commencement indéfiniment répété, par opposition au temps linéaire et progressif qui serait pris en charge par le passé simple. Le roman à l'imparfait tue le temps historique, abolit l'événement de sorte que le personnage reste toujours le même. Marcotte concluait : « Rien ne se passe donc que dans le présent, sous la pression de l'immédiat, dans l'atmosphère violente d'un commencement ou d'une fin du monde, sans médiations temporelles. » (MARCOTTE, 1976 : 183) Cette phrase, on pourrait l'appliquer telle quelle au cycle de *Soifs*, qui est le roman de la

⁴ À sa mort à l'automne 2021, Marie-Claire Blais travaillait encore à une suite, dont on peut lire les premières parties dans le fragment posthume intitulé *Augustino ou l'illumination* (Montréal, Boréal, 2022, 96 p.).

simultanéité totale et totalisante, le roman des images en boucle (comme au téléjournal), le roman incantatoire des leitmotifs, le roman des rituels ou des festivals annuels comme la 21^e « Grande conférence annuelle des écrivains pour la paix » qui a lieu en Écosse, à la toute fin d'*Une réunion près de la mer*. Tout est en mouvement, mais rien n'évolue : le texte tourne sur place et revient au point de départ. Le roman québécois récent s'écrit encore et toujours à l'imparfait.

Ce roman si peu romanesque s'est inventé dans la distance même du nouveau et de l'ancien, du plus nouveau et du plus ancien. On est passé en un instant, ajoutait Gilles Marcotte dans un article ultérieur, d'un monde archaïque, celui de la vieille société canadienne-française, à un monde où le temps linéaire a explosé : « Nous sommes entrés sans coup férir, presque sans bagages dans le nouvel âge, qui est l'âge de l'éclatement ». (MARCOTTE, 1989 : 177) Cette phrase aussi, on pourrait l'appliquer aux romans récents de Marie-Claire Blais, comme à un ensemble de fictions québécoises parues depuis 2000, de *Nikolski* de Nicolas Dickner à *L'Année la plus longue* de Daniel Grenier en passant par *La Constellation du lynx* de Louis Hamelin et *Le Ciel de Bay City* de Catherine Mavrikakis, qui sont toutes, à quelque degré, des fictions « à l'imparfait ». On ne les lit plus, bien sûr, comme l'ancien roman à l'imparfait, tant il semble absurde aujourd'hui de rêver d'entrer dans l'Histoire, ainsi qu'on le faisait en 1965. L'écrivain contemporain (comme le lecteur) sait d'avance que ce temps ne correspond plus à la réalité du monde. Il est habitué à ce que l'Histoire lui arrive déjà en miettes, à ce que les lois de la causalité historique n'opèrent pas. Le roman contemporain est ainsi, presque par définition, un roman à l'imparfait. À peu près tous les termes que Marcotte utilise pour qualifier le roman à l'imparfait fonctionnent autant pour décrire le roman québécois récent : c'est le roman de l'espace, de la parole vive, de la précarité, de l'instantané, de l'extravagant, de l'ouverture tous azimuts, des jeux d'écriture, bref : du recommencement perpétuel.

Il ne s'agit pas de conclure que la fiction québécoise a toujours été « imparfaite » ou postmoderne, mais de revenir aux œuvres elles-mêmes, afin de comprendre de façon plus concrète l'évolution des poétiques romanesques. Au terme de *Histoire de la littérature québécoise*, publiée en 2007 (BIRON, DUMONT, NARDOUT-LAFARGE, 2007), nous avons considéré le corpus contemporain en faisant ressortir cinq décentrement particulièrement frappants : par rapport à la nation, à l'Histoire, à la France, à la religion catholique et finalement à la Littérature elle-même. Cette lecture me paraît aujourd'hui encore justifiée, mais elle a le défaut de fonctionner par la négative, en partant de ce qui disparaît de l'horizon. D'autres lectures ont le défaut inverse : elles font comme si tout recommençait réellement en 2000 et oublient d'inscrire les œuvres dans l'Histoire. Entre les deux approches, on peut penser qu'il y a place pour une véritable étude des mutations esthétiques de la fiction québécoise récente. Une étude qui tiendrait compte de ce très paradoxal héritage de la discontinuité par quoi le roman récent prolonge, sans le revendiquer et souvent sans le savoir, le roman à l'imparfait de naguère.

BIBLIOGRAPHIE

- ARSENAULT Mathieu (2014), *La Vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier.
- BÉLANGER David (2018), *Une littérature appelée à comparaître. Discours sur la littérature québécoise dans les fictions québécoises des années 2000*, thèse de doctorat, Montréal, UQAM.
- BEUVE-MÉRY Alain (2008), « Renaissance québécoise », *Le Monde des livres*, 28 novembre 2008.
- BIRON Michel, DUMONT François, NARDOUT-LAFARGE Élisabeth (avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe) (2007), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- BLAIS François (2012), *Document 1*, Montréal, L'Instant même.
- BLAIS Marie-Claire (1968), *Manuscrits de Pauline Archange*, Paris, Grasset.
- BLAIS Marie-Claire (1965), *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour.
- BLAIS Marie-Claire (1995), *Soifs*, Montréal, Boréal.
- BROCHU André (1994), *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ.
- DUPUIS Gilles, ERTLER Klaus-Dieter (éds, 2007), *À la carte. Le roman québécois (2000-2005)*, Berlin, Peter Lang.
- DUPUIS Gilles, ERTLER Klaus-Dieter (éds, 2011), *À la carte. Le roman québécois (2005-2010)*, Berlin, Peter Lang.
- DUPUIS Gilles, ERTLER Klaus-Dieter (éds, 2016), *À la carte. Le roman québécois (2010-2015)*, Berlin, Peter Lang.
- DUPUIS Gilles, ERTLER Klaus-Dieter, VÖLKL Yvonne (éds, 2021), *À la carte. Le roman québécois (2015-2020)*, Berlin, Peter Lang.
- FERRON Jacques (1962, 1975), « Tout recommence en 1940 », *Quartier latin*, 44 : 39, 27 février 1962, repris in : *Escarmouches*, tome 1, Montréal, Leméac, 1975, p. 53-54.
- FERRON Jacques (1993) [1972], *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo.
- FORTIER Frances, MERCIER Andrée (2004), « La narration du sensible dans le récit contemporain », in : AUDET René, MERCIER Andrée (éds), *La Narrativité contemporaine au Québec, vol. 1 : La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- GARNEAU Hector de Saint-Denys (1971), *Œuvres*, texte établi et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- GEFEN Alexandre (2021), *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris, José Corti, coll. « Les essais ».
- LAPOINTE Martine-Emmanuelle (2008), *Emblèmes de la littérature québécoise : Le libraire, Prochain Épisode, L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008.
- MARCOTTE Gilles (1976), *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse.
- MARCOTTE Gilles (1983), Marie-Claire Blais : « Je veux aller le plus loin possible ». Entrevue, *Voix et images*, 8, 2.
- MARCOTTE Gilles (1989), *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone.
- MESSIER Pascale (2016), *Statistiques de l'édition au Québec*, Montréal, BAnQ.

- NEPVEU Pierre (1988), *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- NOËL Alex (2020), *Les Dépossessions romanesques. Lecture de la négativité dans le roman moderne québécois (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme)*, thèse de doctorat, Université Laval.
- ROSA Hartmut (2010), *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte.
- ROSA Hartmut (2018), *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, avec la collaboration de Sarah Raquillet, Paris, La Découverte.
- ROY Alain (2020), « Les 20 meilleurs romans québécois du nouveau siècle », *L'Inconvénient*, 80, printemps 2020.
- SARRAUTE Nathalie (1956), *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- VACHON Georges-André (1997), *Une tradition à inventer*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».
- VIART Dominique, « Comment nommer la littérature contemporaine ? », https://www.fabula.org/atelier.php?Comment_nommer_la_litterature_contemporaine, consulté le 6 avril 2021.