

## Postmodernités

Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.

Jacques Allard

Numéro 62, été 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/38440ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Valmont

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Allard, J. (1991). Compte rendu de [Postmodernités / Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.] *Lettres québécoises*, (62), 44–45.

# Postmodernités

Ah ! je sais que ce mot singulier (même au pluriel)  
énerve et fatigue encore beaucoup.

ESSAI  
JACQUES ALLARD

Celle-ci qui craint d'être dépassée (elle si «moderne»). Celui-là, lassé de la modernité même, de son mensonge idéologique, et qui craint de s'en faire passer une par-derrrière (qu'est-ce que ce «post» peut bien diffuser ?). Et puis cette autre personne, vous-même peut-être, qui me lisez en espérant pouvoir tout simplement faire le point sur un mot qui, depuis un bon moment, est au cœur de la réflexion littéraire nord-américaine. D'où vient ce mot-fantôme ? Où va cet esprit frappeur ?

## Le mot, la chose, l'histoire

Bien sûr, notre pensée critique demeure toujours dans la mouvance française parce que notre espace critique est d'abord linguistique plutôt que géopolitique (et anglophone). Comme les Français, nous avons donc résisté assez longtemps au mot de telle sorte que la notion de postmodernité ne circule vraiment ici que depuis 1985. Encore souvent guillemetée, comme s'il s'agissait d'un on-dit alors qu'on se trouve tout simplement en présence d'un concept en formation, cette notion a pourtant été lancée dès 1947 par l'historien anglais Arnold Toynbee (pour dire qu'à partir de 1875 le monde occidental entrait dans un nouveau cycle). Les critiques états-uniens ont pu ensuite l'employer dès la fin des années cinquante pour qualifier d'abord la littérature d'après-guerre et finalement réserver l'expression à un nouveau type de roman qui ne paraissait ni traditionnel ni moderne. Il aura fallu attendre ici le débat universitaire suscité par le passage de Guy Scarpetta (*L'Impureté*, Grasset 1985) pour que l'on s'y mette, même si Jean-François Lyotard nous l'avait proposé dès 1979 avec *La Condition postmoderne* (Minuit, 1979), comme réponse à une demande de notre Conseil des universités.

Voilà un peu ce que vous découvrirez dès les premières pages de l'ouvrage récent de Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*. (Elle a publié *Anne Hébert. Architexture romanesque*, en 1985). Son historique du mot et de la chose est évidemment plus étoffé que ce que j'en dis ici. Je passe d'ailleurs à sa définition de la poétique (ou, si vous voulez, l'esthétique) postmoderne, toujours guidé par l'auteur qui cite là-dessus la première théoricienne canadienne, Linda Hutcheon (trois ouvrages parus sur cette question dans les dernières années dont *The Canadian*

*Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, 1988).

## Ce n'est ni l'avant-garde, ni la métafiction, ni l'écriture moderne

Que retenir pour comprendre ? Primo : faire le ménage dans votre bagage notionnel : le postmoderne n'est ni l'avant-garde, ni la «métafiction», ni le «nouveau roman», ni l'écriture moderne». Le postmoderne n'a pas le caractère radical, politique ou parfois même illisible de l'avant-garde. Ainsi «les romans de Nabokov, de John Barth, de Jacques Godbout ou d'Hubert Aquin s'accommodent mal, en effet, d'une parenté avec ceux de Maurice Roche et de John Cage» (p. 13). La métafiction ? Comme cette appellation désigne des romans qui racontent la production romanesque elle-même et que cette caractéristique (exploitation du processus de l'autoreprésentation) n'est que l'une des facettes du postmoderne, ce dernier terme contient le premier. Le nouveau roman ? Il n'est qu'en partie «postmoderne» : certains romans de Sarraute ne participent pas de cette nouvelle esthétique contemporaine. De toute manière, le nouveau roman reste un phénomène essentiellement français. L'écriture moderne est-elle assimilable ? Non, car le terme «moderne» est une auberge espagnole, et le roman dont il est ici question a sa poétique propre.

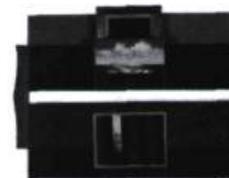
## C'est d'ici comme d'ailleurs

C'est bien vu ? Passons au terrain de la postmodernité. Serez-vous étonné d'apprendre qu'il est éminemment québécois ? Non, puisque notre révolution littéraire des années 1960 l'a bien aménagé, en sabrant dans les systèmes idéologiques. Comme l'a dit François Ricard (cité par J. Paterson) à propos de notre révolution postmoderne : «les dieux ont chaviré» (*La Littérature contre elle-même*, 1985). D'où tous ces romans qui ont contesté nos «autorités», ce qui est typique du roman «post».

Mais le Québec n'a évidemment été qu'un des lieux du phénomène : «le roman postmoderne, qui s'étend aujourd'hui sur trois continents, inclut certaines des oeuvres des auteurs suivants... En France : Beckett, Robbe-Grillet, Butor, Sarraute ; en Belgique : Mertens, Sojcher, Lejeune ;

MOMENTS  
POSTMODERNES  
DANS  
LE ROMAN  
QUÉBÉCOIS

janet m. paterson



en Italie : Calvino, Eco ; en Angleterre : John Fowles, D. M. Thomas ; en Amérique du Sud : Borges, Marquez ; au Québec : Aquin, Bessette, Brossard, Ducharme, Villemaire, Godbout, Ouellette-Michalska et Poulin ; au Canada anglais : Ondaatje, C. Scott, G. Bowering, Robert Kroetsch ; aux États-Unis : Barth, Pynchon, Barthelme, Federman, Coover et (recoupant trois pays : la Russie, la Suisse et les États-Unis) : Nabokov (p. 18).

## Profil de la bête

Voyez-vous déjà le profil de la bête ? Les traits distinctifs précis de ce texte déjà annoncé comme autoréflexif et contestataire ? Je résume la proposition Paterson : au plan de l'énonciation, vous avez affaire à un «Je», souvent un personnage d'écrivain comme dans *Trou de mémoire* (d'Aquin), mais attention, ce n'est pas tout : remarquez que se développe aussi une pluralité de voix narratives, comme les trois éditeurs-narrateurs de ce même récit d'Aquin. Donc une narration «plurielle, diffuse et contradictoire» (p. 19). Entendez : un émiettement de l'autorité narratrice. Parallèlement à la représentation de cet écrivain ou encore d'un sujet écrivain, vous aurez aussi celle du lecteur qui subvertit à sa manière l'autorité du narrateur. C'est ainsi que pourra se raconter, de façon incertaine, une histoire souvent insaisissable dans un discours qui se dévore, rognant son commencement et sa fin, les frontières classiques de l'espace clos, habituellement données au passé simple des certitudes. C'est un peu ce que Gilles Marcotte appelait il y a un bon moment *Le Roman à l'imparfait* (1976).

À ce plan de l'énoncé, de l'histoire racontée, se manifesteront donc les thèmes de l'écriture, accumulant des procédés d'autoreprésentation, passant de l'écriture d'un romancier à celle de la critique ou à l'exploitation de l'art en général (de ses figures, de sa théorie). Un autre thème incontournable est celui de la rupture, du dissentiment. Là-dessus, cette citation de Damish offerte par J. Paterson : «[...] **dans cette société qui croit [...] pouvoir tout accepter et tout assimiler des ouvrages des hommes, l'écrivain, l'homme lié à l'art, pourrait bien être le gardien du refus, de la puissance de négation et de rupture par quoi se définit une civilisation.**» (p. 20)

Cette position s'illustre dans les deux autres parties de l'ouvrage dont les sous-titres disent bien la démonstration impeccable : «la subversion des codes» et «l'éclatement des frontières» à partir des romans suivants : *Trou de mémoire*, *La Maison Trestler*, *Le Semestre*, *La Vie en prose* et *D'Amour P. Q.*

*Trou de mémoire* déforme le récit et son point de vue, joue de l'anamorphose si chère à Holbein le Jeune (dans ses *Ambassadeurs* de 1533), mime l'annotation critique (comme chez Fielding, Sterne, Joyce et Nabokov) ou usurpe tout simplement le rôle de la maison d'édition, mais toujours «active les différends» (Lyotard), met en conflit les discours représentés, rend incroyables les métarécits, la clôture, le binarisme, la notion de vérité, décompose le et les sens. Est-ce assez dire ? De son côté *La Maison Trestler*, «roman historique postmoderne» (de Ouellette-Michalska), problématise la dimension historique comme le font *Les Géorgiques* de Simon, *Ragtime* de Doctorow, *The White Hotel* de D. M. Thomas et *Le Nom de la rose* d'Eco. Tous ces textes

racontent l'Histoire pour en remettre en cause le savoir et la légitimation : l'Histoire est une science vacillante qui perd sa coiffe majuscule, se ramène aux histoires, aux récits, aux anecdotes, aux épisodes (p. 66). Ainsi vont les codes.

*Idem* pour les frontières du texte. *Le Semestre* a une poétique qui est une politique de l'intertexte, croisant les genres et les discours, tout à la fois roman, autobiographie, critique et théorie littéraires, psychanalyse... Ce roman de Bessette, fondé en bonne partie sur une critique de *Serge d'entre les morts* (1976) de Gilbert La Rocque pousse l'intertextualisation jusqu'à jouer plus ou moins méchamment sur certains noms de notre milieu littéraire : Butor-Ali Nonlieu, Vinicole Brosseuse, MacFerron, Jean Lasile et même un certain Jack Hilare. À propos de *Kakamarda (Kamouraska)* d'Ane Chambredois, on évoque un autre trait du postmoderne : le «triomphe de la culture excrémentielle» (Kroker et Cook, *The Postmodern Scene*, Montréal, 1986).

*La Vie en prose* (de Villemaire) est pour sa part aussi exemplaire dans son genre que *Trou de mémoire*, posant cette fois la question féminine. En effet, aux autres aspects déjà signalés du postmoderne, s'ajoute ici une poétique de la transformation qui fait passer de la vie en rose à la vie en prose, disant «l'émancipation intellectuelle, émotive et sexuelle de la femme, son besoin d'affranchissement et d'autonomie, son désir de participer au monde de la création» (p. 93). Par ailleurs, si l'on retrouve avec *D'Amour P. Q.* (de Godbout) l'image de l'écrivain à sa table de travail (un cliché de la littérature postmoderne), il ne s'agit pas d'un auteur anonyme : il a bien au contraire une identité nationale québécoise, ce qui va à l'encontre des propositions de Roland Barthes et autres sur l'écriture au neutre, la mort de l'auteur, la destruction de la «voix» ou de l'«origine».

## Leçon ontarienne

En conclusion, l'auteur part du mélange des genres pratiqué par le roman «post» pour en venir à la théorie littéraire qui se dit dans la fiction, mais aussi aux propositions théoriques (voir Barthes et Derrida) qui se lisent comme de la littérature. D'ailleurs, elle s'était, dès le début, interrogée sur l'effet «post» : le discours critique n'est-il pas lui aussi changé depuis une vingtaine d'années ? Ne se serait-il pas, du moins en partie, postmodernisé ?

Sur la littérature contemporaine, en particulier romanesque, on devra donc dorénavant se reporter aux *Moments postmodernes* de Janet M. Paterson. On en aura une intelligence rapide, étoffée mais concise. Le fait que tout son ouvrage porte sur des textes québécois qu'elle situe au cœur de l'expression mondiale contemporaine montre bien la spécificité comme la richesse de l'écriture et des études québécoises. Que cette leçon nous vienne d'une collègue ontarienne en ce moment historique de notre affirmation nationale me porte aussi à réfléchir, surtout quand je pense que les études de notre littérature sont à la baisse au Québec. Comme en nos médias et librairies, il semble qu'on y préfère de plus en plus les belles étrangères. Au moment même où les études québécoises se positionnent dans le monde. Je me dis alors : postmodernité, es-tu là aussi ? toute nue, toute lue ?