

Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole

Lise Gauvin

Volume 7, Number 1, 1973

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600269ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600269ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauvin, L. (1973). Les romans de *Parti pris* ou le difficile accès à la parole. *Voix et images du pays*, 7(1), 91–110. <https://doi.org/10.7202/600269ar>

Les romans de Parti pris
ou
le difficile accès à la parole

Mais il faut convenir que de tous les moyens de description (puisque jusqu'à présent la littérature s'est surtout voulu cela), l'appréhension d'un langage réel est pour l'écrivain l'acte littéraire le plus humain.
(R. Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, p. 71)

On ne parle pas de Saint-Henri avec la langue du duc de Saint-Simon.
(André Major, *Parti pris*, vol. 1, n° 8, p. 57)

À quelques années de distance, l'on s'étonne du scandale causé en son temps par la publication des premiers romans de *Parti pris*. Cette polémique retentissante a aujourd'hui regagné les fichiers de l'histoire littéraire au même titre que la conspiration du silence qui entourait les œuvres d'Albert Laberge et l'excommunication qui suivit *les Demi-Civilisés* de Jean-Charles Harvey. La querelle du joul, si elle est encore actuelle, est devenue plus avare d'anathèmes et le succès d'un Tremblay témoigne que l'on accepte* aujourd'hui sans une conscience trop lourde que les écrivains ne puissent s'instituer en Maîtres du bon parler français. Mais alors que le théâtre, de par sa nature même, permet la justification immédiate de la parole, l'abandon du langage littéraire, dans les récits, ne peut s'accomplir sans une problématique de l'écriture remettant en question la fonction même de l'écrivain et les rapports qu'il entretient avec son oeuvre. Là réside l'originalité de ces quelques romans**. L'utilisation plus ou moins abusive, et en tout cas symptomati-

* « On » accepte, c'est-à-dire le public, bien entendu, à l'exclusion de quelques personnes influentes qui ont récemment interdit l'exportation de ce genre de théâtre, et de quelques parents inquiets de la santé verbale de leurs enfants.

** Par romans de *Parti pris*, nous entendons ici ceux qui, publiés entre 1963 et 1968, ont causé l'effervescence que l'on sait. Si nous excluons, par exemple, *les Cœurs empaillés* et *le Journal d'un Hobo*, c'est que Jasmin (nous le verrons d'ailleurs avec *Pleure pas, Germaine*) ne faisait pas vraiment partie du groupe de la revue, non plus que Jean-Jules Richard, déjà un aîné par rapport aux écrivains Girouard, Major et Renaud.

que, d'un certain langage, signifie alors une volonté de rupture avec une tradition littéraire qui privilégiait la mise entre parenthèses de l'auteur au profit d'une « fiction » savamment orchestrée. Et ces récits grinçants, ceux de *Parti pris*, interrogatifs, provocateurs, violents, mais jamais anonymes, témoignent en dernier lieu d'une douloureuse percée de la parole dans le monde désormais défié de l'écriture.

L'impossible roman qu'est *la Ville inhumaine*, en même temps qu'il se clôt sur des thèmes désuets, amorce la remise en question qui, avant de donner un nouveau langage, hésite encore avec *le Cabochon*. Derniers jalons de cet itinéraire, *la Chair de poule* et *le Cassé* font figure de points d'arrivée, conjuguant non sans heurt essai de libération de la parole et démythification de l'écriture réaliste. Mais à peine un certain équilibre est-il atteint entre l'oral et l'écrit que déjà une menace se précise : *Pleure pas, Germaine* est le constat d'une impasse à laquelle il eût sans doute été difficile d'échapper.

ENTRE LE « JE » ET LE « IL »

Roman informe, bizarre, pseudo-récit inclassable qui tient à la fois de l'autobiographie, du journal intime, du poème et de la nouvelle réaliste, sans être à proprement parler l'un ou l'autre, *la Ville inhumaine* a d'abord soulevé un concert de protestations pour ensuite sombrer dans un oubli quasi total. Ce premier livre publié par les Éditions *Parti pris* correspond cependant à un moment particulier de notre histoire littéraire et ne mérite, croyons-nous, ni les reproches dont il fut l'objet, ni le silence dont il souffre maintenant. L'unité de *la Ville inhumaine* est à chercher dans cette incohérence et cette confusion même qui, de toute évidence, sont trop volontaires pour ne pas être significatives. Présenté par l'auteur comme un « document aberrant », le livre retrace le lamentable échec d'Émile Drolet dans sa tentative d'écrire un roman. De frappantes analogies entre l'œuvre à venir de Drolet et l'œuvre publiée de Girouard indiquent que ce « personnage », d'ailleurs assez mal défini, a partie liée avec l'auteur et que tous les deux se posent, à propos de l'écriture, des questions identiques.

Le roman de Drolet s'intitule *la Ville* et a ceci de particulier qu'il est un roman sans en être : « Tu pourrais centrer ta publicité sur le côté unique et sans suite de tels récits », suggère le nouvel écrivain à son éditeur. « Un roman qui ne peut être écrit qu'une fois. L'auteur d'un unique roman avoue ne rien pouvoir écrire d'autre¹. » Et nous lisons plus loin : « Marchand tient beaucoup à ce que tout cela passe pour un roman. » Comme l'auteur Girouard, l'auteur Drolet est donc conscient d'écrire un « document aberrant »; il va même

1. *La Ville inhumaine*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 133.

jusqu'à préciser que ce livre sera sans lendemain. Coïncidence étonnante, le deuxième roman de Girouard, dont André Major nous annonçait la venue dans sa présentation de *la Ville inhumaine*, n'a pas encore été publié et fait de ce premier livre, lui aussi, un document unique. L'intérêt de ce réseau d'analogies est de nous présenter, à chacun des deux niveaux de l'œuvre, le dilemme entre la confuse nécessité d'écrire et le refus d'une technique romanesque qui consisterait à substituer un ordre esthétique quelconque au désarroi et au désordre dans lesquels se meuvent l'auteur et son personnage. L'oscillation constante entre le « je » et le « il », telle que nous la retrouvons dans la première moitié du livre, puis l'adoption du « je » dans la deuxième partie, traduisent ces deux préoccupations premières de Drolet et de Girouard : pourquoi écrire et comment écrire ?

Thème dominant même les variations formelles de l'oeuvre, l'interrogation sur la raison de l'écriture est sans aucun doute le fil d'Ariane de ce « document ». À chaque question du « je » sur la nécessité d'écrire, une réponse s'élabore, réponse qui deviendra plus précise à mesure que l'orientation même du roman se modifiera, que le « je » écrivain prendra de l'importance, et que la fiction du « il » sera abandonnée. « Pourquoi écrire cette histoire, se demande d'abord Drolet, et toutes ces feuilles blanches devant moi... Je sais... sans but artistique (ou politique) on ne biaise pas. J'essaie pour moi seul... de retrouver ces souvenirs cruciaux...². » Mais ce « voyage au pays de mémoire » est aussi un refus de la douce nostalgie. La conquête des souvenirs anciens s'accompagne aussitôt d'un rejet. « Je voudrais récupérer ces mots pour les lancer à la mer et ne jamais plus m'en souvenir. Je recommence l'univers chaque jour. J'ai les deux pieds dans le sable et la mer derrière moi, incommensurable... Protée³ ». « Il faut que je me débarrasse de cette histoire⁴ », lit-on encore. Rejeter les souvenirs, n'est-ce pas en même temps refuser le réel et opter pour une autre vision de l'écriture, celle de Langoustinal, créature de rêve dont le fantôme apparaît à quelques endroits, image de l'écrivain qui se moque de son siècle, s'affiche bête tout en étant célèbre, et lit *les Chants de Maldoror*.

Une conception moins individualiste et pourtant plus personnelle oriente la deuxième partie du livre. Écrire devient alors une forme de défi au lecteur, ce lecteur normal, déjà défini comme une « cruelle interrogation, qui se meut avec plus d'aisance entre l'imbécilité et le crime⁵ ». « C'est par souci de vous embêter, affirme ici le narrateur, que je vous-me rappelle de tels moments pénibles⁶. » Et plus encore que d'une provocation, c'est finalement d'un témoignage qu'il est question puisque Drolet affirme qu'il

2. *La Ville inhumaine*, p. 227.

3. *Ibid.*, p. 31.

4. *Ibid.*, p. 87.

5. *Ibid.*, p. 46.

6. *Ibid.*, p. 115.

n'est pas un écrivain : « Si je m'étais cru écrivain (comme ils s'entêtent à le gueuler avant de le prouver) je n'aurais jamais écrit sur la condition même de l'écrivain. Cela m'aurait semblé être comme l'animal qui se ronge la patte lorsqu'il se voit pris au piège⁷. » Ainsi le lecteur est-il finalement appelé et moqué tout à la fois, comme le métier d'écrivain affirmé et nié dans la même phrase. Seul reste ce témoignage (Drolet) ou ce document (Girouard) sur l'impossibilité d'écrire. Mais comment accepter et refuser l'écriture sinon en proposant un livre qui n'en est pas un ?

La réalité formelle de cette œuvre correspond à un repli progressif du « je » sur lui-même, repli qui se solde finalement par le silence et la condamnation. Ce refus du monde extérieur s'accompagne également d'une présentation de toutes les techniques romanesques possibles, puis de leur rejet. Roman réaliste et roman poétique alternent, dans la première partie, avec le monologue-confession. Drolet, présenté à la troisième personne, parcourt divers lieux de la ville, de l'usine à la maison de retraite, tandis que les visions-poèmes transportent le lecteur dans un espace habité de rêves successifs. Bientôt la conscience malheureuse ne peut accepter le rêve ni l'écriture réaliste qui deviennent alors dédoublement insoutenable. Un poème, « la Rue⁸ », relate cet écartèlement du moi tandis qu'une constatation froide préside à l'abandon du « il » dans le livre : « Émile Drolet s'est révélé fou furieux lorsqu'il s'est aperçu que ses gestes, sa voix, tout son comportement n'était plus le sien, ne lui appartenait plus. Il est parvenu à se déposer sur la table, à se regarder vivre objectivement. Le déchirement de sa quiétude s'est précisé lorsqu'il a senti que la ville était parvenue à faire de lui un étranger pour sa propre conscience⁹. » Toute incursion du monde extérieur est alors remplacée par un « je » bavard et quand même insaisissable : « J'ai tenté pendant 90 pages de m'objectiver... Rien ne va plus. Je suis rendu aux aveux¹⁰. »

Le « je » devient épistolier, anecdotique, interlocuteur dans des dialogues, sans pour autant arriver à quelque cohérence dans cette investigation de lui-même. Ces seconds procédés sont abandonnés tour à tour. Devenu une « absence dans la ville », le narrateur trouve finalement refuge dans ce lieu clos et protégé qu'est la taverne : « lieu du drame où l'aveugle peut enfin se boucher les oreilles. Seul dans son euphorie, il peut enfin partir¹¹ ». Ce voyage ne sera pas relaté : le silence succède aux multiples confessions de la deuxième partie. Le livre s'achève par le procès d'Émile Drolet et par sa condamnation

7. *La Ville inhumaine*, p. 124.

8. *Ibid.*, p. 61. Poème dont l'inspiration se rapproche de l'« Accompagnement » de Saint-Denys Garneau.

9. *Ibid.*, p. 79.

10. *Ibid.*, p. 101.

11. *Ibid.*, p. 175.

à l'« ignorance perpétuelle ». Le « je » ne réapparaît alors, dans une dernière page, que pour annoncer l'imminence de sa mort.

Ainsi le seul livre possible d'Émile Drolet écrivain aura-t-il été celui-ci et son aventure littéraire aura-t-elle consisté à mettre en échec toutes les techniques de l'écriture. Le besoin d'écrire apparaissant ici comme une nécessité sans justification, il aboutit à une impasse dans la mesure où toute recherche formelle serait une ébauche de justification. Girouard propose donc une écriture a-formelle, seule manifestation possible de l'incohérence, dans laquelle le passage du « il » au « je » ne s'affirme que pour mieux marquer la négation finale du « je » et par le fait même du « je » écrivain. Refusant les belles œuvres nées de l'échec, les « belles bêtes et les beaux os », Laurent Girouard a écrit un livre-suicide, un livre qui ne peut avoir de suite. Si dans ce texte cependant « les mots abrègent la vie¹² », s'il ne peut y avoir d'écriture sans mort de l'écriture, la cause n'en est-elle pas que le roman de Girouard emprunte une thématique bien connue (et peut-être déjà dépassée) dans la littérature québécoise ? Le refus de l'œuvre n'est sans doute pas aussi global que Drolet-Girouard le laisse entendre. La recherche du moi, le dédoublement, le repliement final qui font le sujet même de ce livre, se terminent par un silence, mais un silence qui n'est en somme que l'absence de ces quelques thèmes. Ainsi sonnet-on la condamnation de l'œuvre centrée sur un moi pitoyable et envahissant. À partir de cette négation, d'autres issues restent possibles, qui sont peut-être même annoncées à la fin du livre : « J'avais quelqu'un à tuer pour vivre demain. Je crois, à certains moments d'optimisme, que l'écrasement du vieil homme facilitera la vie future. » Le lent processus qui ramène Drolet-Girouard à lui-même et au silence se reproduit, en sens inverse, dans le premier roman de Major, *le Cabochon*, donnant ainsi un nouveau départ à cette réflexion sur l'écriture.

Le déroulement narratif du *Cabochon* n'a apparemment rien à voir avec les sinuosités de *la Ville inhumaine*. L'auteur a qualifié son livre de « roman inoffensif, pas méchant une miette », ajoutant que ce « n'est que l'histoire d'un étudiant qui tente de sortir de la médiocrité ambiante¹³ ». N'en déplaît à André Major lui-même, cette image d'Antoine, qui en ferait une réédition du Jean Lévesque de *Bonheur d'occasion*, cadre mal avec la complexité de son personnage. Car la recherche de soi qui conduit le Cabochon à une suite de refus, de départs, puis au retour final est un itinéraire qui retrace de façon exemplaire l'aventure d'un écrivain dont l'œuvre avorte, lorsque précisément elle tente de se dissocier de la « médiocrité ambiante ».

12. *La Ville inhumaine*, p. 24.

13. *Le Cabochon*, Montréal, Parti pris, 1964, avertissement, p. 7.

À vrai dire, toute la première partie du livre est marquée du signe de l'ambiguïté. Antoine hésite, se cherche, oscille entre deux décisions : refuser ou continuer d'étudier : deux lieux : la cuisine (famille) et le boudoir (individu)¹⁴, deux sociétés : celle de l'Est (sa maison) et celle de l'Ouest (le Ouessemonte d'Hubert) ; et finalement deux attitudes : partir ou rester :

« Il se dit qu'un jour il quittera tout ça, qu'il s'en ira loin. Refaire sa vie. Comme si c'était possible... Il ira là où il y a du gazon, de l'air pur, de la paix. Le remords lui fait comme un motton dans la gorge : sa famille restera ici, et ses camarades de jadis. Il partira, lui, en déserteur... Mais aussitôt il se révolte, et pourquoi resterait-il avec eux ? Qu'est-ce qui le retient ici¹⁵ ? » Balloté par le vent automnal, Antoine, en cette première saison du livre, subit, tout en les provoquant, deux refus successifs : son patron le congédie de la pharmacie parce qu'il ne s'est pas présenté au travail ; son père le retire du cours classique à cause de ses mauvais résultats. Toute certitude échappe à ce jeune homme en quête de lui-même. Cherche-t-il à s'identifier à quelque héros littéraire, qu'il constate à regret ses affinités avec l'Étranger alors qu'il est fasciné par le personnage de Tchen, de la *Condition humaine*¹⁶. De même le métier d'écrivain, sans être exclu de cette première partie, est présenté comme une nécessité obscure centrée sur l'expression du moi, mais une nécessité acceptée et niée tout à la fois. Lorsque son ami Bob lui demande : « s'il veut devenir écrivain », Antoine cherche ses mots : « Non, c'est pas ça... Des notes seulement. Mon journal¹⁷ ».

Ces hésitations du moi face à lui-même et face à l'écriture se trahissent, au niveau technique de l'œuvre, par le recours simultanément à deux formes de récit : la narration à la troisième personne et le roman-confession. Il ne s'agit plus d'alternance, comme dans *la Ville inhumaine*, entre le « je » et le « il », mais d'une présentation d'un « il » qui, consciemment ou non, est un « je » déguisé. Ainsi non seulement le narrateur livre-t-il le contenu mental d'Antoine, ce qui n'est après tout qu'un procédé réaliste, mais il emploie indifféremment dans un même paragraphe la forme personnelle et impersonnelle : « Papa pond des mots qui font des pétits. C'est toujours comme ça, les paroles en appellent d'autres, mais Antoine n'a pas le courage ou le goût d'entrer dans la danse. Il laisse dire, il brasse un tas d'images hallucinantes dans sa tête¹⁸ ». L'usage du mot « papa » renvoyant ici à un « je », exclurait normalement le nom d'Antoine dans la phrase suivante. La même

14. Le restaurant apparaît ici comme un troisième lieu, endroit neutre propice à la discussion, lieu qui permet l'éclatement des conflits autant que leur apaisement.

15. *Le Cabochon*, p. 24.

16. *Ibid.*, p. 74.

17. *Ibid.*, p. 35.

18. *Ibid.*, p. 113.

« gaucherie » se reproduit ailleurs dans le texte. Ce narrateur malhabile, qui n'arrive pas à s'objectiver, n'est-ce pas Antoine lui-même refusant le métier d'écrivain tout en admettant qu'il griffonne des notes, son « journal » ? Encore engoncé dans son moi, et faute d'avoir défini sa relation avec les siens, Antoine ne peut qu'écrire ce roman ambigu, autobiographie inavouée. À la différence du personnage de *la Ville inhumaine*, c'est paradoxalement après une affirmation forcenée du moi qu'une certaine objectivité redeviendra possible.

Deux ruptures successives consacrent l'ardent désir de liberté d'Antoine. Mais le douloureux périple qui le mènera de la chambre sordide à une campagne indifférente sinon hostile ressemble étrangement à une épreuve initiatique, prélude nécessaire à la libération de mythes stériles et paralysants. Il est difficile de ne voir dans la décision d'Antoine de quitter le milieu familial que l'expression d'une banale crise d'adolescence. De prime abord, certes, le geste peut sembler utopique. Et les motifs évoqués par le Cabochon lui-même paraissent confirmer cette interprétation : « Fuir. Prendre le large. Voir plus loin que le bout de son nez. Travailler, ce serait un premier pas : quand on a de l'argent, on a un peu de liberté¹⁹. » Lecteur et personnage s'aperçoivent très tôt que le véritable espace découvert dans l'isolement d'une chambre mal éclairée ou dans la solitude du travail à la boulangerie est un univers intérieur marqué par l'impérieuse nécessité de l'écriture. L'activité marginale et à demi-honteuse que l'on mentionnait dans la première partie du roman est devenue la préoccupation majeure d'Antoine. Ce dernier, profitant des quelques moments de répit que lui laisse son travail ou négligeant même de se rendre à la boulangerie pour terminer la rédaction de quelques pages, connaît alors des moments de véritable euphorie : « Six heures sonnent à l'église. La première messe. Antoine s'attable et écrit comme un déchaîné deux heures durant, et quand il quitte la chambre il jubile²⁰. » Moments suivis par contre de retombées plus ou moins pénibles, puisqu'« il n'arrive plus à retrouver le verbe qu'il avait ce matin. Son esprit se dérobe, rien ne va plus ».

Il persiste pourtant à « noircir des cahiers », constatant que « c'est peut-être ça qu'il cherche depuis un temps : écrire²² ». Mais à mesure que sa « vocation » se précise, que son aventure individuelle s'identifie à une aventure d'écrivain, le Cabochon éprouve un certain malaise quant à la forme même et au sujet de ses écrits. Antoine hésite, abandonne le vague journal de la première partie pour une sorte de roman dont l'action se passerait à la boulangerie, roman qui finit par n'être d'ailleurs qu'une suite de brouillons

19. *Le Cabochon*, p. 99.

20. *Ibid.*, p. 131.

21. *Ibid.*, p. 134.

22. *Ibid.*, p. 147.

informes : « Des pages de romans, des bouts de poèmes, des réflexions. Un mélange, une gibelotte²³. » N'est-ce pas là un genre qui nous rapproche étrangement de *la Ville inhumaine*, le roman précédent ? Cette seconde œuvre née de la confusion ne sera pas terminée. S'il n'a pas encore résolu le problème du « comment dire » et s'il se demande encore s'il vaut mieux adopter la « narration objective, le ton neutre ou le style direct genre reportage²⁴ », l'écrivain-héros du *Cabochon* rejette délibérément la forme autobiographique : « La lecture des *Raisins de la colère* le pousse à s'asseoir au comptoir et à observer ce monde, cet univers banal en apparence qu'est le peuple de son quartier. [...] Antoine a l'impression qu'il pourra écrire quand il aura percé le mystère des gens qui l'entourent²⁵. »

La découverte du moi écrivain s'accompagne ici du rejet de l'introspection stérile qui a mené le narcissique héros-narrateur de *la Ville inhumaine* au silence et à la mort. Et dans un même temps, la découverte du sujet de l'œuvre, « le peuple banal de [son] quartier », se double de la conscience d'une menace de salut individuel, d'une désolidarisation possible de l'écrivain par le succès ou le prestige de l'œuvre elle-même : « Réussir, qu'est-ce que ça signifie quand tu vois les autres crever de misère. Se faire un nom, une réputation, avoir une clientèle, posséder des choses, se faire accroire qu'on fait partie de l'Élite, comme disent nos professeurs...²⁶ » Ainsi cette première fugue aura-t-elle donné lieu à une ferme détermination, celle d'écrire, suivie bientôt d'une impuissance : le personnage-écrivain, au moment même où il acquiert son autonomie, éprouve la nécessité d'un nouveau départ, d'une nouvelle quête, d'une maturation nécessaire du sujet de son œuvre.

L'odyssée qui le porte vers un Nord mythique pour « connaître les ruraux, vivre leur vie » et raconter ensuite son expérience se soldera une fois de plus par un résultat différent de celui que le héros avait prévu. Fait étonnant, au moment du départ d'Antoine, le narrateur lui-même se dissocie de ce personnage et interpelle directement le lecteur, comme s'il voulait le prendre à témoin de la naïveté du projet, tout en acceptant la liberté de son héros : « Imaginez Antoine sortant de sa chambre avec son grand sac où il a enfoui toutes ses affaires, imaginez son air résolu, son fragile sourire de gars qui part à l'aventure. Vous le voyez descendre l'escalier... Comme si un homme pouvait, même très jeune, muer profondément et totalement²⁷ ». « Ce jeune homme a trop lu d'histoire de France », a-t-on appris plus haut. Mais ce départ pour une campagne d'abord idéalisée puis indif-

23. *Le Cabochon*, p. 141.

24. *Ibid.*, p. 146.

25. *Ibid.*, p. 144.

26. *Ibid.*, p. 139.

27. *Ibid.*, p. 159.

férente et hostile, où Antoine risque de périr de froid et de faim, n'aura pas été inutile. Comme le séjour en chambre a amené le futur écrivain à se découvrir tout en dépassant l'individualisme du moi, le contact avec la campagne aura liquidé les faux prestiges du mythe de la terre et du bonheur des ruraux. Dépossédé de ses illusions, Antoine se rend compte progressivement que la réalité est ailleurs, là où il a d'abord vécu, et que « les expériences vitales et les connaissances premières » qu'il cherchait dans un inconnu fabuleux, il les rencontre au lieu même de son premier séjour.

En même temps que le Cabochon redécouvre les siens, un changement imperceptible se laisse entrevoir dans la narration. Le centre du roman se déplace : le père d'Antoine, de personnage inconsistant et plus ou moins méprisé qu'il était d'abord, devient sujet agissant et oriente même les destinées de son fils, tandis qu'au « il » singulier du début succède un pluriel²⁸ qui traduit la dernière étape du roman. La conquête d'une certaine objectivité (puisque dans la première partie nous avons parlé d'un « il » qui était un « je » déguisé, et dans la deuxième, d'un « il » à la recherche de son identité individuelle) s'opère ici par une fusion du personnage-écrivain, Antoine, avec son milieu. S'il met son projet de roman à exécution, le Cabochon devenu narrateur pourra écrire *la Chair de poule* ou même *le Cassé*. Personnage et auteur ont ainsi poursuivi une recherche identique et leur aventure se résume dans la mise au point d'un langage qui, pour retrouver l'authenticité du « ils » ou du « nous », n'en refusera pas moins les illusions du roman réaliste. Roman de transition — adolescence du roman plutôt que roman d'adolescent — *le Cabochon* prépare les nouvelles qui suivent.

LE REFUS DE L'ILLUSION RÉALISTE

Réconciliés avec leur statut d'écrivain, les auteurs de *la Chair de poule* et du *Cassé* le sont, mais d'une manière peu commune. Adopter une esthétique donnée serait du même coup accepter une « convention du réel » et une « fabrication de l'écriture²⁹ » qui lierait l'écrivain à la société à travers un pacte commode et intelligible : « L'écrivain donne à la société un art déclaré, visible à tous dans ses normes, et en échange la société peut accepter l'écrivain³⁰. » Cet art déclaré, cela pourrait être, en l'occurrence, un « combinat des signes formels de la littérature (passé simple, style indirect, rythme écrit) et des signes non moins formels du réalisme (pièces rapportées du langage populaire, mots forts, dialectaux.)³¹ ». Mais l'écrivain en rupture de ban que veut être Major ou Renaud

28. *Le Cabochon*, p. 195.

29. Roland Barthes, *le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1964, p. 59.

30. *Ibid.*, p. 59.

31. *Ibid.*

ne se range pas si facilement dans le mécanisme bien huilé d'une certaine littérature, celle des Maupassant, des Zola, des Laberge, des Gabrielle Roy, littérature condamnée à seulement dépendre, réservant à l'auteur la tâche unique et redoutable d'accommoder les signes³². S'il a tant hésité avant de se jeter dans la mêlée littéraire (cf. silence final de Drolet, doutes et affirmations d'Antoine, le Cabochon), c'est que le groupe de *Parti pris* désirait d'abord s'assurer d'une écriture qui ne soit pas pure convention : « Votre révolution, pour être du bon côté de la traque, faut pas l'importer, faut inventer quelque chose qui nous ressemble... Même chose pour la littérature. Comprends-tu mon idée³³. » disait l'oncle Médée à son neveu Major, dans une des nouvelles de *la Chair de Poule*.

Les fondements de ce « dire », si l'on en croit Major dans le premier de ses récits, « Peau neuve », ce ne sont pas des histoires édifiantes, genre « Jésuite-de-Moscou », car ce genre d'anecdotes « demande beaucoup trop de sérieux et de propreté d'âme et d'optimisme³⁴ » ; mais la misère et d'abord la sienne propre : « Les écrivains bourgeois qui n'ont pas de problèmes vulgaires font de la métaphysique ou de la poésie hautement politique. Moi, je vois dans ces problèmes vulgaires (comme le manger) toute une métaphysique³⁵. » À un engagement politique abstrait et stérile, à la description d'une misère anonyme et à la proposition de solutions purement intellectuelles, Major substitue le témoignage d'une expérience. La partialité avouée et voulue de l'auteur succède ainsi au dogme de l'impartialité réaliste. Mais après avoir défini aussi clairement ses intentions, l'écrivain se rétracte, hésite à nouveau, connaît avec « la Chair de poule » (titre de la deuxième nouvelle) la saison de l'inconfort, de l'instabilité. Le héros-narrateur, Major lui-même, confesse avoir succombé à deux tentations : celle d'un roman politique, trop classique peut-être, fruit d'un vice, « vouloir faire de la bonne littérature française³⁶ » ; et celle de l'écrit autobiographique : « Au lieu de sauver le monde, j'allais tenter de me sauver, moi, du monde, et de comprendre le rôle que j'y jouais³⁷. » Ces tergiversations

32. Si nous préférons prendre comme point de départ de notre comparaison l'écriture réaliste, telle qu'elle a été pratiquée dans les romans du XIXe siècle et dans la plupart de ceux écrits avant 1950, plutôt que l'opposition récit-discours (Genette) ou histoire-discours (Benveniste), c'est que le premier point de vue a l'avantage sur le second de faire percevoir que l'articulation de la parole, à *Parti pris*, se double d'une méfiance de la forme, de toute architecture de l'œuvre. On n'aurait aucune peine cependant à prouver que les deux œuvres dont nous parlerons ici se situent presque exclusivement dans l'univers du discours (ou dans un discours qui se réfère constamment à son énonciation, selon Todorov) par l'utilisation des temps (parfait et présent en particulier) et par la relation narrateur-lecteur. Mais le discours rend compte de deux subjectivités, celle de l'auteur-narrateur dont la présence s'affirme en maints endroits, et celle du personnage monologuant. Cela donne le parallélisme de deux langages dont aucun n'est anonyme et dont l'enchevêtrement constitue l'un des objets de notre analyse.

33. *La Chair de poule*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 18.

34. *Ibid.*, p. 81.

35. *Ibid.*, p. 9.

36. *Ibid.*, p. 46.

37. *Ibid.*, p. 41.

de l'écrivain face à son œuvre l'écartent des intentions exprimées au début et le feraient régresser jusqu'au livre précédent, si un procédé nouveau ne venait affirmer, par des défis lancés au lecteur, une maturité jusque-là inexistante : « Le lecteur s'étonne que je n'aie pas décrit une scène qui l'aurait distrait, touché, poigné au cœur. Au lieu de conduire Minou à l'école tout bêtement, j'aurais pu louer une chambre et faire comme dans les romans réalistes, coucher avec elle. [...] Mais le lecteur me pardonnera le peu de souci que je me fais pour son plaisir³⁸. »

Puis, après une halte, une rentrée en soi (« Hiverner »), diverses nouvelles relatent, avec des moyens plus ou moins analogues, plus ou moins conventionnels aussi, des faits vécus ou observés : l'histoire du petit garçon voleur du marché Bonsecours qui décide, à la fin du récit, de raconter des choses qui lui sont arrivées ; celle du militant dont l'action échoue parce que l'un des leurs est arrêté, celle de la femme moderne qui décide de « prendre en main » l'éducation de son fils, et celle de Tonton-les-bras-morts qui devient subitement Tonton-les-bras-forts. Ici le narrateur se raconte, utilise le « je », ou se contente de jouer un rôle de témoin. Aucune originalité ne vient ponctuer l'anecdote, si ce n'est, encore une fois, une intervention directe de l'auteur. Seules les deux dernières nouvelles du recueil, « le Beau Pétard » et « le Grand Tata », accusent une dissemblance avec cette suite de récits et, rejoignant les propos du début, procèdent à un nouveau mode du « dire » qui est en quelque sorte un anti-réalisme.

À plusieurs reprises, dans ces deux textes, on constate un passage insensible de la troisième à la première personne, alors que la narration devient monologue : « La messe commence. Ambroise a trouvé un banc. Assis, on trouve ça moins long. C'est un jeune capucin qui fait le sermon ; il parle moins fort que le curé. J'ai hâte de fumer ! Lise doit dormir encore. S'est couchée tard, j suppose. J'l'ai pas entendue hier soir. Mon mal de dos qui me r'pogne³⁹ ! » Contrant l'idée de la cohérence du récit, de la narration impersonnelle, du partage nécessaire entre la description et le dialogue (ou le monologue), entre le langage littéraire et le langage parlé, le narrateur cède la place à son personnage, sans pour autant résilier ses fonctions : « Plus de précision convaincra le lecteur de l'authenticité de mon histoire : Allons-y⁴⁰. » Le Dieu invisible et omniscient, ce meneur du jeu que nous avons appelé l'illusion réaliste, disparaît ici au profit d'une présence affirmée et provocante, le narrateur-témoin qui, s'adressant au lecteur avec une ironie mordante, devient partie lui-même à l'action, en affirmant sa parenté avec Archibald, son cousin, et en opérant ce glissement conscient du « il » au « je » qui s'accompagne des formes

38. *La Chair de poule*, p. 37.

39. *Ibid.*, p. 110.

40. *Ibid.*, p. 127.

synopées du parler populaire. Et non pas, comme le Mauriac stigmatisé par Sartre, juge et partie à la fois, mais observateur impliqué lui-même dans un déroulement narratif qui n'a que peu à voir avec ce parti pris de l'extériorité cher à toute une tradition romanesque. Cette expérience d'identification avec la « parole spontanée », ici encore assez timide puisque l'on peut distinguer facilement entre le français correct du narrateur, simplement truffé de particularités sémantiques, et le joul de ses personnages, lorsqu'il apparaît dans les monologues ou les dialogues, connaîtra avec *le Cassé* de Renaud, une brève apogée.

En réalité, la parution du *Cassé* a précédé de quelques mois celle de *la Chair de poule*⁴¹. Notre impertinence chronologique s'explique : il nous semblait plus intéressant de poursuivre sans interruption l'itinéraire de Major et il arrive également que là où Major finit, Renaud trouve un nouveau point de départ. Que les deux recueils de nouvelles aient été écrits en même temps, ou que l'un suive l'autre de près, importe alors assez peu. La coïncidence existe, au niveau même de l'écriture, entre les dernières nouvelles de l'un et la première de l'autre. Mais alors que Major, en écrivant une postface, se détache de son livre, et se découvre dépossédé de ses buts initiaux, prêt à mener seul son expérience d'écrivain (annonçant peut-être par là sa rupture prochaine avec *Parti pris*), Renaud poursuit dans ses autres récits une évolution amorcée par son premier texte.

Si *le Cassé* et *le Grand Tata* se ressemblent, c'est d'abord par une attitude similaire face au lecteur, par une narration sans complaisance et par la présence simultanée de deux langages différents. En plus vif, en plus violent, en plus provoquant aussi, le texte de Renaud lance une charge contre les canons du roman réaliste, roman qui grâce à une fausse objectivité, accorde à l'auteur une immunité sécurisante.

Familier de Baudelaire (ou de Bauglaire, si l'on en juge par les références dans le recueil), Renaud n'en adopte pas pour autant l'attitude conciliante de celui-ci face au « semblable », au « frère ». L'écrivain refuse toute connivence avec son lecteur, en lui taisant ces morceaux de choix que sont certains passages : « Le lecteur s'attend sans doute à une description cochonne. Qu'il se réfère à ses expériences personnelles ou à défaut de celles-ci, qu'il sacré⁴². » Les quelques descriptions de ce récit sont les litanies haletantes qui rythment l'errance du Cassé dans la ville. Plus encore que de décrire, il s'agit ici de nommer des lieux qui acquièrent peu à peu la réalité de visages connus, seuls interlocuteurs peut-être de cet anti-héros au visage repoussant :

« Un pan de mur à gauche. Un pan de mur à droite aussi. Celui-là c'est le sud de la ville qu'il cache. Vers la rue Beaubien, la rue Mont-Royal, la rue Sherbrooke,

41. L'un a été publié en septembre 1964, l'autre en février 1965.

42. *Le Cassé*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 25 et aussi p. 26.

Ontario, la Catherine, la Craig, le port, la pantance, le goût parfois obsédant de tout crisser ça là pis d'partir. Disparaître. Le pont Jacques-Cartier. La campagne. Québec. Les filles. Et plus loin encore, plus loin, jusqu'à Percé. Les Gaspésiennes et l'air du large qui vous enveloppe la nuit, qui vous lâche pas, les Gaspésiennes ont la peau la plus douce en Amérique du Nord. Faire le tour de la mâchoire d'âne, passer par Matapédia, le pont Jacques-Cartier, la Catherine, l'avenue du Parc, le balcon, Ti-Jean rentre dans la chambre, la peur l'a agrippé aux épaules et tiré par en-arrière, le balcon a craqué. Il pleut⁴³!

De même que le plus fidèle mode de description est l'accumulation de phrases nominales, élémentaires, la narration adopte un présent qui suit sans complaisance les faits et gestes de Ti-Jean, le cassé. C'est-à-dire sans céder à la tentation d'expliquer par un recours à la biographie telle attitude ou tel geste du personnage. Ainsi après s'être laissé aller une seule fois à une présentation trop globale de la situation, du genre : « Il n'a jamais connu ni stabilité, ni sécurité matérielle. Il ne peut en avoir la nostalgie.[...] On n'a pas, tous, les loisirs nécessaires pour nager en pleine métaphysique⁴⁴ », l'écrivain se rappelle lui-même à l'ordre : « Mais Ti-Jean n'est pas le genre à raconter sa vie à tout le monde. Le narrateur devrait se mêler de ses affaires. C'est ce qu'il va faire. Il est écrivain⁴⁵. » Que conclure de cette remarque paradoxale, sinon que l'auteur veut réduire le narrateur au champ de conscience du personnage. Singulier rôle de l'écrivain qui s'humilie sans honte afin de « donner une voix à ceux qui parlent trop mal pour se faire entendre⁴⁶ ».

« Se mêler de ses affaires » ne signifie pas cependant disparaître. La superposition de deux langages, celui que l'auteur prête au narrateur et celui de ses personnages, atteste, comme dans *la Chair de poule*, une conscience aiguë de la fonction narrative. Plus encore que par ses interventions directes, l'auteur est présent dans le récit par des phrases qui portent plusieurs signes de la « littéarité », ne serait-ce que celui d'intégrer dans un langage par ailleurs assez neutre et d'une syntaxe irréprochable, des mots populaires, ou des mots anglais transcrits phonétiquement. Un usage exclusif de ce procédé pourrait mériter à Renaud le reproche d'artifice, ou même de préciosité à rebours, s'il n'était par contre équilibré, et même parfois déséquilibré (quantitativement, cela va sans dire) par une parole qui deviendra de plus en plus envahissante à mesure que la lecture progressera, que l'on passera du « Cassé » à « And on earth Peace » et aux autres récits. Et non seulement le style volontairement retenu du narrateur le cède-t-il brusquement au

43. *Le Cassé*, p. 14.

44. *Ibid.*, p. 30-31.

45. *Ibid.*, p. 31.

46. Jacques Renaud, « Comme tout le monde », dans *Parti pris*, II, n° 5, p. 21.

monologue explosif comme : « Ti-Jean s'est assis sur le bord du lit... Ça m'fait du bien quand même... Ça m'fait du bien quand même des rêves fatigants comme ça, on dirait qu'ça vide... L'hostie, j'lai pitchée dehors...⁴⁷ », mais encore la complicité auteur-personnage va jusqu'à se trahir par des interférences de langage parlé dans un paragraphe écrit à la troisième personne. Ce qui donne ceci : « Jusqu'à maintenant il n'avait rien fourni pour payer la pension du petit, dans l'fond y s'en crissait du petit. Y s'était pas souvent demandé à quoi ça pouvait servir⁴⁸. » La contamination par le joul⁴⁹, ses phrases elliptiques, sa verdeur lexicale, ses anglicismes et sa syntaxe simplifiée s'inscrit dans la texture même du roman⁵⁰.

Le maintien tout de même constant du double registre protège l'auteur de deux attitudes séculaires : le folklore et le messianisme. Le déferlement du langage populaire dans le récit a perdu l'aspect décoratif dont il avait joui jusqu'alors, car ni le parler pittoresque des personnages de Laberge, de Gabrielle Roy ou même de Germaine Guèvremont ne menaçaient la structure de l'œuvre et l'uniformité du langage narratif n'en était que plus visible. Par contre, le retour fréquent à un langage plus littéraire signale la conscience, chez l'écrivain, d'être un intermédiaire, un autre, un homme dont le verbe est distinct de ceux dont il veut faire entendre la voix.

La même complexité, faite de distance et d'identification, se remarque dans les thèmes également. Sans aller jusqu'à identifier ici écrivain et personnage, contentons-nous d'indiquer quelques coïncidences. L'engrenage impitoyable qui conduit Ti-Jean à une dépossession de plus en plus totale, qui le pousse à une violence d'abord rêvée, cauchemardesque, puis réelle, vécue, pour se solder par une réflexion sur son acte⁵¹ et par une conscience malheureuse, est-il totalement étranger à la démarche de l'écrivain qui, après avoir produit ce récit provocant, scandaleux, réfléchit sur son art et accède à une vision quelque peu modifiée de sa condition? Mais à la différence de Ti-Jean, la

47. *Le Cassé*, p. 42.

48. *Ibid.*, p. 32.

49. Nous ne nous embarrasserons pas ici de distinctions savantes entre les termes « joul » et « parler populaire », dont l'un est à connotation péjorative, l'autre pas. La seule différence sur laquelle nous voulons insister est celle qui oppose le langage littéraire et le langage parlé. Pour ceux que cela intéresserait, nous pouvons indiquer que l'on trouve dans *le Cassé*, 116 exemples différents de transcription phonétique, 55 sortes d'anglicismes, 59 canadianismes divers, 9 variétés de sacres ou de jurons, un éventail de 39 particularités grammaticales souvent répétées, et quelques fautes d'orthographe.

50. « Je ne vais tout de même pas laisser à mes personnages le droit exclusif de se révolter dans leur langage », déclare Renaud. (art. cité, p. 23).

51. Sur la thématique et la dialectique de l'écrasement dans ce texte, lire l'intéressante étude de J.-L. Major dans *Incidences*, n° 8, p. 54-55 : « Toute l'horreur de la scène est celle d'une progression dans l'écrasement. Par l'écrasement physique d'un autre individu, l'écrasé tente de se libérer (symboliquement) de sa situation globale ». Major insiste également, dans le même article, sur les thèmes de la maison et du père dans les romans de *Parti pris*.

réflexion de l'auteur, qui se lit en filigrane du texte qui suit, « And on earth Peace », tout en étant centrée sur le thème de la dépossession, conduit à une prise de conscience nouvelle des possibilités de l'écriture.

Le rythme haché, brisé, haletant de certaines parties du *Cassé* ponctue sans arrêt ce texte, mi-narré, mi-parlé, où l'on passe sans cesse du « je » au « il », du langage correct à un langage hybride, témoin de cette course affolée sur « la Catherine » : « C'est le récit de l'homme blessé à l'esprit et au corps qu'il faut écrire. Sans arrière-pensées littéraires, sans visées esthétiques⁵². » La parole jaillit, agressive, incontrôlable :

And mon vieux tu perds ton temps, and on écrit pas comme ça, and on attend pour écrire, and on attend la permission, and vous m'faites chier pis j'continue, gagne d'égoisés, alléluia Royal Bank pour tes coffres-forts viragos vierges sans joie ni foi, pour ta confrérie instruite, ceux qui savent compter plus loin que 100,000, ceux qui disent moâ, ceux qui disent we, mi, I and So what, ceux qui mettent des « S » à salaire, ceux qui mettent des « H » à amour, ceux qui ont mis la hache dedans, ceux qui m'ont fait charrier, ceux qui m'ont fait sacrer . . . »⁵³

« Et que la postérité m'éternue », disait Renaud en guise de préface.

Dans les récits que nous venons d'analyser, jamais le « dit » ne s'était à ce point dissocié de la fabrication, de l'artisanat. Aucun procédé ne tient devant ce déferlement de cris, devant cette meurtrissure profonde qui blesse tout autant l'auteur que son personnage : « Lui, c'est l'aube, et il marche sur la Catherine. Par moments, il frissonne. Bromo quinine — pilule verte. Il est n'importe quoi. Moi, toi, lui⁵⁴. » Ni distance, ni identification, mais l'un et l'autre à la fois, en même temps, pêle-mêle, tel est l'insoutenable rapport qu'entretient l'écrivain avec son sujet. Et cet anti-réalisme qui est également un anti-esthétisme rejoint, par des méandres obscurs, les fondements d'un art qui pourrait s'appeler le degré parlé de l'écriture, une écriture a-formelle (c'est-à-dire où la rigidité de la forme le cède à la multiplicité de la vie et non pas, comme dans *la Ville inhumaine*, où l'abandon successif de toute forme est un simple constat de l'impossibilité d'assumer la fonction d'écrivain) et a-littéraire (en ce sens que le langage littéraire, sans être complètement éliminé, n'apparaît que pour souligner la gênante et indispensable présence de l'auteur) qui tenterait d'accéder à la spontanéité de la parole. « And on

52. *Le Cassé*, p. 95.

53. *Ibid.*, p. 97.

54. *Ibid.*, p. 94.

earth Peace », première ébauche de cet « art », n'en contient pas moins l'amorce d'un dilemme. Car comment poursuivre dans cette voie et prolonger au-delà du cri, de l'indignation momentanée, une écriture sans forme (par sa prolixité même) et peut-être, à la limite, sans Littérature.

L'auteur se permet alors un divertissement : dans la nouvelle suivante, un intellectuel nationaliste donne 50 sous de pourboire à une serveuse qui a accepté de remplacer le mot toast par le mot rôtie. Et finalement, dans les trois derniers récits du recueil, très brefs, l'uniformité du langage vient mettre un terme à cet itinéraire d'écrivain. Leur forme autobiographique situe l'auteur au cœur même de cette misère qu'il avait tenté auparavant de décrire. Raconter, « dire n'importe quoi », devient alors proprement impossible, si ce n'est pour témoigner de ce « cauchemar vécu » qui est le sien : « Y m'a pris mes mains dans ses mains avant de partir. Je sais qu'on se ressemble. C'est une question de temps⁵⁵ », constate Renaud devant la pauvre loque humaine qui vient s'adresser à lui. L'adoption exclusive du joul indique ici bien sûr une identification entre l'écrivain et la conscience prolétarienne. Mais l'auteur ainsi descendu de son piédestal littéraire ne peut, même en parlant de lui, coïncider totalement avec la parole spontanée, car le dernier récit, pour s'écrire, doit avoir recours à un passé qui, sans être ce passé simple conventionnel du roman, n'en est pas moins le signe d'une médiation entre le vécu et l'écrit : « Le lecteur s'imagine sans doute que je vais écrire qu'après-je-me-suis réveillé. Non. J'ai remonté la rue Amherst jusque chez moi et j'ai écrit ce texte pour arriver à dormir. Ça n'a pas servi à grand chose⁵⁶. »

Renonçant à ses aspirations élitistes, puis à la position privilégiée du narrateur omniscient, l'écrivain a fini par « se dire », dans un dénuement extrême, signalé en même temps par l'abandon de toute « fiction », de tout recours à la fable, et la difficulté de soutenir l'expérience d'une parole qui ne soit d'abord la parole de soi. La descente orphéenne aux enfers du joul ne résiste qu'avec peine au risque de la stabilisation ou de la remontée à l'art, car l'écrivain, après s'être dépouillé du rôle d'intermédiaire qu'il avait tenu jusqu'ici, retourne à une certaine convention de la fonction narrative qui n'est peut-être après tout que la marque d'une écriture réconciliée avec sa forme. Comme il n'y a pas d'écriture qui se soutienne révolutionnaire, peut-être n'y-a-t-il pas de « parole » qui puisse s'identifier longtemps avec l'écriture.

Dans cette littérature en ébullition, dans ce procès intenté à l'écrivain et à l'écriture par les romanciers de *Parti pris*, le livre de Claude Jasmin, *Pleure pas, Germaine*,

55. *Le Cassé*, p. 122.

56. *Ibid.*, p. 124.

fait preuve d'un quiétisme inquiétant. L'unification progressive du langage de Renaud, nous venons de le voir, s'est soldée par le constat d'une misère quasi totale de l'écrivain (« la Rencontre »). De ce douloureux périple qui conduit les écrivains de *Parti pris* à un « je » ayant partie liée avec le malheur commun (et non à ce « je » individualiste et narcissique de *la Ville inhumaine*), Jasmin (qui, entre parenthèses, n'a jamais réellement fait partie de l'équipe de la revue, mais dont le roman a été publié aux éditions *Parti pris* peu de temps après les autres) conclut qu'il faut faire « parler » les gens et écrire un roman en joual. L'écrivain en tant que tel n'avait pas encore disparu des récits précédents. Dans le roman de Jasmin, la parole revient au héros-narrateur, un journalier de Montréal, qui se contente de décrire avec force détails ses mésaventures gaspésiennes. Et le récit populiste qui en résulte s'oppose presque radicalement aux textes antérieurs.

Opposition d'abord quant à l'objectif fondamental, qui n'était pas, pour les gens de *Parti pris*, de faire une littérature en joual, mais d'utiliser ce langage pour mieux le dénoncer. Aussi ne cessent-ils d'interpeller le lecteur pour le provoquer⁵⁷ et, le déroutant de ses habitudes de public averti et bourgeois, lui faire constater cette désintégration de la langue et cette misère du prolétariat. Le héros de Jasmin, lui, n'a pas pareils problèmes et entraîne son lecteur dans une fugue savamment programmée, avec haltes et pauses aux moments opportuns. Aucune contestation littéraire ne vient ternir cette escapade qui n'a que l'ambitieux projet d'être un roman intéressant.

Opposition aussi quant à la technique utilisée, car le récit de Jasmin est une répétition fidèle de tous les procédés réalistes abandonnés peu à peu par Major et Renaud : partage équitable entre les descriptions et les dialogues, abondance des détails érotiques, cohérence des épisodes, disparition complète de l'auteur et même, oserions-nous dire, narration impersonnelle. Car il ne faudrait pas être dupe du « je » employé dans le texte. La véritable identité qui se camoufle sous ce Gilles, ouvrier qui n'a même pas terminé sa sixième année et qui à aucun moment ne manifeste des vellétés de scripteur, est l'auteur lui-même, non pas à titre individuel, mais en tant que narrateur omniscient, celui-là même qui se déguisait jadis sous la troisième personne du singulier⁵⁸. Chose étonnante, Jasmin prend d'ailleurs la peine de signer et d'authentifier la dernière page de son roman. En voulant faire une sorte de surenchère, et en tâchant de disparaître

57. Ce procédé a déjà été utilisé par Diderot dans *Jacques le Fataliste*.

58. La lecture des corrections apportées par Jasmin à une première rédaction du manuscrit confirme l'effort fourni par l'écrivain pour déguiser son langage trop littéraire en langage parlé. Effort pas toujours soutenu, puisque l'on rencontre à plusieurs reprises une alternance de « y » et de « il » dans un même paragraphe, alternance non motivée par un changement quelconque dans la narration.

complètement, l'écrivain en est venu à une nouvelle mystification, celle du récit réduit au faux naturel d'une confidence⁵⁹.

Il est jusqu'aux thèmes mêmes qui distinguent ce texte des autres qui le précèdent. Romans de la ville, de l'appropriation de lieux hostiles et familiers, ceux de *Parti pris* présentent la campagne comme une illusion passagère (*le Cabochon*) ou comme un rêve dont la boucle se referme toujours sur la rue, le mur, la chambre (*le Cassé*). *Pleure pas, Germaine* est le récit d'une fuite, puis d'une quête, d'une montée progressive vers un bonheur qui s'accomplit peu à peu dans l'euphorie du voyage. Lorsque le circuit touristique se termine, le héros, réconcilié avec lui-même et avec les siens, est prêt à vivre dans une harmonie totale avec le paysage. Cette fin optimiste cadre mal avec le silence final de Drolet, la désespérance de Renaud, dans *le Cassé*, et même le retour du Cabochon à une maison longtemps abhorrée.

Notre intention n'est pas de juger ici de l'intérêt ou de la « valeur » du livre de Jasmin, de son attrait cinématographique ou de la familiarité attachante de ses personnages. Nous avons voulu simplement souligner l'écart qui le sépare des intentions avouées des textes précédents et son intrusion quasi accidentelle (puisqu'elle ne repose que sur l'utilisation du parler populaire) dans le groupe de *Parti pris*. Mais ceci dit, la tentation devait être grande, même pour Major ou Renaud, d'oublier la complexité de leur relation avec l'écriture pour s'abandonner à la justification confortable (et juste assez périlleuse) d'une littérature joualisante.

*

* *

Faire accéder le langage parlé au rang de langage « littéraire » et réduire ainsi l'écart entre les deux, tels ont été l'entreprise de Céline⁶⁰, le souhait de Queneau et la démarche irréversible des écrivains américains. Mais méfions-nous des généralisations hâtives qui risqueraient ici de noyer dans un débat universel les inquiétudes très par-

59. C'est là justement ce que lui reproche Major, d'« avoir sacrifié sa voix à celle de son personnage, autrement dit d'avoir renoncé à la poésie », de même que d'avoir sombré dans le « réalisme ou le populisme qui est un réalisme baroque » (*le Petit Journal*, 4 juillet 1965, p. 24).

Sans doute serait-il bon de mentionner ici la différence entre le héros de Jasmin et celui de Godbout Galarneau, « le roi du hot dog », qui, entre deux clients, est occupé à rédiger son journal et dont le langage naïvement littéraire (« Seul au bout du champ, à l'ombre d'un orme énorme, sur ses pattes comme sur quatre piquets, dort Martyr ») correspond plutôt bien à l'intention avouée de cet ex-collégien : vécrire. (*Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, 1967, p. 24.)

60. Céline, dont le héros avoue dès le début du voyage : « C'est Arthur Ganate qui m'a fait parler », et qui se proposait de « transformer la langue parlée, le langage émotif, le seul sincère, le langage usuel, en langue écrite, de le fixer sans le tuer ». (*Bagatelles pour un massacre*, p. 218.)

ticularisées de l'auteur québécois. Celui-ci, en utilisant le joutil, loin d'être à la recherche d'une nouvelle esthétique, a voulu accomplir cette descente dans les profondeurs imprévisibles de l'anti-littérature afin d'opposer l'absolue nécessité de l'expression à l'immobilisme d'une structure quelconque de l'œuvre : « Ils refusent la littérature et pourtant ils écrivent ; voilà leur vérité profonde⁶¹. » Et la réalité ainsi atteinte, après les divers tâtonnements de *la Ville inhumaine* et les hésitations du *Cabochon*, pourrait s'apparenter à une subjectivité plurielle et multiforme, à l'intérieur de laquelle l'auteur est lui-même successivement (et parfois simultanément) soi et les autres, celui qui dit et qui est dit, celui qui peut à volonté manier le langage du succès et de l'opprobre, celui qui a choisi de s'installer une fois pour toutes dans l'univers du relatif.

Conscient de cette distance, de ce trajet que l'on ne peut faire à rebours et qui crée une coïncidence désormais impossible entre l'oral et l'écrit, le romancier de *Parti pris* cherche à s'identifier de plus en plus à la parole honteuse d'une classe d'opprimés⁶². La déchéance progressive et troublante du statut de l'écrivain, à l'intérieur même du récit (fin du *Cassé*), est l'aveu d'un échec et d'un renoncement. Échec quant à la possibilité de faire parler les autres sans finalement se référer à soi et à ses souvenirs. Renoncement à poursuivre dans cette voie qui tournerait à la confidence autobiographique⁶³. Dans cette thématique de l'enlèvement lucide, sinon volontaire, le livre de Jasmin fait une drôle de rentrée : son héros, à la fois personnage et narrateur, compose un roman sans le savoir et ne connaît aucune des affres de l'écriture. D'autres se chargeront d'assumer l'héritage⁶⁴. La provocation violente d'un Tremblay et même l'« affolement⁶⁵ » de l'auteur que l'on observe dans les oeuvres de Ducharme et d'Aquin ne sont pas totalement étrangers aux tentatives de *Parti Pris*. Et l'on songe également à un Lévy-Beaulieu dont l'itinéraire, en passant par Kerouac et Victor Hugo, n'a pas fini de se singulariser.

61. Affirmation d'André Brochu, qui prétend par contre que les romans et nouvelles de Major et de Renaud, entreprises contre le langage, ne remettent pas en cause les structures mêmes du récit. (« La nouvelle relation écrivain-critique », *Parti pris*, II, 5, janvier 1965, p. 57 et 58.)

62. Ce faisant, l'écrivain québécois n'anticipe pas un état homogène de la société où ce langage serait roi, mais accepte de devenir le non-être (ou le non-poème de Miron) afin d'opérer dans un deuxième temps une reconversion de l'intérieur.

63. *En d'autres paysages* de Renaud (Montréal, Parti pris, 1970), par son mode allégorique et son utilisation très modérée du joutil, évite cette voie.

64. Car la mort apparente de *Parti pris* (sauf en ce qui concerne la maison d'édition) n'a pas fini d'avoir des rebondissements : « Sans doute l'école de *Parti pris* a-t-elle raison et seul le spectacle de nous-mêmes, tels quels, nous forcera à nous détruire pour renaître », disait en 1965, Jean Éthier-Blais, dans *Études françaises*, vol. I, n° 1, p. 110.

65. Cf. Léo-Paul Desaulniers, « Ducharme, Aquin : Conséquences de la mort de l'auteur », *Études françaises* VII, 4, p. 485.

Si le personnage de l'écrivain a toujours plus ou moins hanté les lettres québécoises, jamais jusqu'à ces années 60 ne s'était-il posé avec tant d'acuité le problème de sa fonction : « porte parole du peuple et pourtant exclus de lui par la conscience de leur condition et par leurs études⁶⁶, ces romanciers sont des déclassés⁶⁷, le savent, et en assument le tragique ou l'ironie, de même qu'ils connaissent ce vivant paradoxe qui est de créer, en marge du réalisme et des préoccupations formelles du nouveau roman, une écriture de la parole qui ne se propose pas en Littérature.

LISE GAUVIN
Université de Montréal

Mai 1972

66. André Brochu, article cité.

67. Déclassés également parce que le « peuple » dont ils parlent le langage ne lit pas ou ne lit que fort peu, et préfère peut-être se retrouver dans un français académique, celui qu'il a appris à l'école ; déclassés enfin parce que le public bourgeois auquel ils s'adressent accepte plutôt mal d'être constamment provoqué.