

La cassure invisible

Michel Biron

Volume 50, numéro 4 (286), décembre 2009

Littérature 1959-2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63774ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Biron, M. (2009). La cassure invisible. *Liberté*, 50(4), 15–23.

LA CASSURE INVISIBLE

Dans le journal de ce matin, je lis qu'une jeune poète lauréate d'un prix important s'exprime dans la langue des Ferron, Godin, Ducharme. Ses poèmes, ajoute-t-on, contiennent des citations de Gauvreau, Brault et Miron — et même de Duplessis. Cela fait beaucoup de monde, mais il n'y a rien d'étonnant aujourd'hui à lire un tel foisonnement de références, car elles font partie de l'horizon culturel de l'écrivain québécois contemporain, qui connaît plutôt bien sa propre littérature grâce à l'école. C'est sa culture de base, pour ainsi dire. Il entre dans la littérature à travers la lecture de Ducharme et de Miron. Cela paraît on ne peut plus normal et même banal : pourquoi s'étonnerait-on qu'un écrivain d'aujourd'hui cite des écrivains d'hier, et à plus forte raison des écrivains de son pays ? N'était-ce pas déjà le cas auparavant ? Après tout, Ducharme ne s'est jamais privé de jeter à son lecteur les symboles anciens et actuels, littéraires et politiques, de la culture québécoise, de Nelligan à Duplessis. Et Miron n'a-t-il pas dit qu'il était un « pur résultat de la littérature québécoise » ? Idem pour Ferron, qui a parlé d'à peu près tous les écrivains québécois, petits et grands, petits encore plus que grands. Bref, la jeune poète honorée ce matin n'est jamais que la descendante d'une lignée déjà ancienne.

Pourtant, quelque chose me dit que ce n'est pas du pareil au même. Quand Mille Milles, le héros du *Nez qui voque* de Réjean Ducharme,

arrache la photo de Nelligan d'un livre de la bibliothèque Saint-Sulpice, il le fait avec une passion suspecte. Cela tient à la fois du canular et de la folie. On se rappelle la scène : Mille Milles et Chateaugué sont des accrocs de Nelligan, dont ils lisent et relisent les poèmes. Un jour donc, à cette fameuse bibliothèque Saint-Sulpice qui constitue leur habitat naturel, ils surprennent (c'est le verbe choisi par Ducharme) une photo de Nelligan comme si c'était un événement : « Nous voyions notre ami le poète pour la première fois, nous risquions de ne plus jamais le revoir : nous n'avons pas hésité; nous l'avons emmené ici de force et nous l'avons fixé à la cloison avec des clous. » En 2009, Nelligan fait partie des meubles pour ainsi dire : sa tête d'Apollon est presque un lieu de mémoire dans la culture québécoise. Pour Mille Milles et Chateaugué, c'était autre chose. Nelligan était cloué au mur comme un crucifix, il prenait même la place du crucifix, l'idole poétique se substituant au symbole religieux. Nelligan leur apparaissait comme une découverte toute personnelle, c'était *leur* Nelligan, ils ont été vers lui, ils ont dévoré ses poèmes et ils ont littéralement volé son image pour pouvoir l'admirer dans l'intimité de leur chambre, à l'abri de la foule méchante. C'était drôle et sérieux en même temps, drôle parce que sérieux. Mille Milles et Chateaugué croyaient de toutes leurs forces en la beauté de Nelligan, ils y croyaient totalement comme ils croyaient à leur pacte de suicide.

Or, on le sait : Mille Milles ne se suicidera pas. Il joue le jeu, il invente un mot pour parler de suicide (« branle-bas »), mais il n'ira pas jusqu'au bout. Seule Chateaugué accomplira leur rêve de pureté et consommera leur pacte. C'est la même chose pour Nelligan. Ils y croient, mais Mille Milles, c'est-à-dire le narrateur, celui qui mène la barque du roman, n'y adhère pas complètement. Si ce dernier cite Nelligan avec ferveur, l'acte même de citer a quelque chose de dérisoire chez lui. Comment ne pas sourire en imaginant deux adolescents aussi fascinés par le plus romantique de nos poètes? Cette scène au cours de laquelle Nelligan est cloué au mur ne peut qu'être hautement comique, car l'on sent bien que Nelligan n'appartient pas au même monde que Mille Milles ou Ducharme. Il y a entre eux une distance qui ne tient pas seulement à une question d'époque : c'est une distance pour ainsi dire *esthétique*, l'ironie de Ducharme vis-à-vis du poète admiré étant celle du romancier vis-à-vis de la poésie en tant qu'absolu. Parce qu'il est du côté du roman, Ducharme ne peut pas citer Nelligan au premier degré, il ne peut pas croire absolument à l'absolu poétique. Le roman n'est pas le domaine de l'absolu, mais

celui du doute, de la trahison, de l'ironie. Au-delà de la question du genre, c'est toute la question du rapport à la culture — et donc à l'identité — qui me semble en jeu dans cette appropriation comico-sérieuse de Nelligan.

Revenons à la poète de ce matin, dont on m'apprend qu'elle est l'héritière de Ducharme et compagnie. À l'inverse de l'auteur du *Nez qui voque*, il n'y a ni travail d'appropriation de ses modèles, ni distance esthétique, ceci s'expliquant d'ailleurs sans doute par cela. Les Ferron ou Ducharme sont là tout près mais pas trop près, comme des figures bienveillantes et jamais encombrantes. Pas question de les idolâtrer comme Mille Milles et Chateaugué l'ont fait avec Nelligan, pas question non plus de les renier ou de les repousser sous prétexte qu'elles prendraient trop de place. Dire que cette poète écrit dans la langue de Ferron, Godin, Ducharme ne signifie rien, car cela ne révèle rien de son esthétique propre (difficile d'ailleurs d'écrire à *la fois* dans les langues de Ferron, de Godin et de Ducharme, le premier étant hostile au joutil, que Godin va intégrer à sa poésie et que Ducharme, lui, va s'amuser à contrefaire). Cela revient à dire simplement qu'elle écrit dans une langue identifiée au Québec, une langue qui ne veut pas être confondue avec la langue de Molière. De même, on apprend que cette jeune poète cite Gauvreau, Brault ou Miron, c'est-à-dire des poètes d'ici. Comme Ducharme citant Nelligan? Non.

La prudence commanderait d'ajouter des mots nuancés après ce « non » péremptoire, du type : « du moins pas tout à fait », « pas au même degré », etc. Je me propose de procéder ici à l'inverse et de pousser le bouchon afin de faire apparaître une ligne de faille qui, sinon, demeurerait enfouie dans les profondeurs de la croûte terrestre. Je résiste ainsi à la tentation si contemporaine de rabattre une distinction majeure sur une simple différence de perspective. Non donc, répétons-le avec force, lorsque Ducharme cite Nelligan, cela n'a pas du tout la même signification que chez cette jeune poète actuelle. Pourquoi? J'essaie de comprendre en quoi le *désir* d'héritage qui est manifeste chez cette jeune poète n'a rien à voir avec celui que représentait Nelligan pour Ducharme. Plus encore, posons que quelque chose d'essentiel se joue précisément là. L'évolution de la littérature québécoise depuis 1959 s'explique par ce glissement subtil de la mémoire mieux que par les considérations générales sur l'identité nationale, sur le pluralisme contemporain ou sur l'essor des écritures migrantes.

Pour Ducharme, Nelligan est l'écrivain national par excellence, mais il ne paraît guère plus familier ou moins étranger, peu importe la formulation que l'on choisit, que des écrivains français comme Rimbaud ou Gide. D'une certaine manière, je serais même tenté de dire que Nelligan était au départ plus éloigné de l'horizon littéraire du lecteur — féru de modernité — de 1967 que ne l'étaient Rimbaud ou Gide. Nelligan appartient à une lignée d'arrière-garde, non loin de Marie de l'Incarnation et de Crémazie. L'horizon esthétique des années 1960, ce n'était pas Nelligan : c'était, outre Rimbaud et Gide, le cinéma français d'avant-garde, le roman moderne, Sartre et bientôt la contre-culture anglo-saxonne. À côté de tout cela, Nelligan ne faisait pas le poids : il appartient à la tradition nationale, tout comme le frère Marie-Victorin, dont Nicole et André, dans *L'hiver de force*, dévoreront *La flore laurentienne* avec la même application frénétique que Mille Milles et Chateaugué mettent dans la lecture de Nelligan. Le génie de Ducharme consiste à faire en sorte que le lecteur saisisse *en même temps* le ridicule et la beauté de la passion de Mille Milles et Chateaugué pour Nelligan, comme si le roman parvenait à concilier deux points de vue complètement opposés, celui du vaste monde, pour lequel Nelligan sent la poussière romantique, et celui de ce couple d'adolescents pour qui Nelligan est toute la poésie, et pour qui la poésie est toute la vie.

Disons-le autrement, cette fois avec Miron. Quand ce dernier affirme en 1990, dans une conférence prononcée à l'Université de Montréal devant un parterre de gens instruits, qu'il est « un pur résultat de la littérature québécoise », il ajoute ceci : « J'ai lu tous les mauvais poètes. » On le croit : Octave Crémazie, Pamphile Le May et Nérée Beauchemin, il faut être fait fort pour s'en sortir indemne. Pourquoi avoir lu ces « mauvais poètes » ? Parce que, répond Miron, ils se trouvaient simplement là, dans la bibliothèque du collègue. Il était naturel qu'il commence à lire ce qui était immédiatement accessible, ce qui lui tombait sous la main (et peut-être des mains). Mesure-t-on bien la différence entre cet héritage accidentel et celui que laissera Miron lui-même aux poètes des générations suivantes ? Certes, nous demeurons sur le terrain national, mais la valeur de l'héritage s'inverse complètement. Miron a parlé de l'intérêt qu'ont eu pour lui les « mauvais poètes », mais il ne lui est jamais venu à l'esprit de dire qu'il écrivait dans la langue de Nérée Beauchemin. Au contraire, Miron poète va s'apercevoir rapidement que ses véritables compagnons d'écriture se trouvent ailleurs que dans ce terreau

national. Miron reconnaît d'autant plus volontiers sa dette à l'égard de cette filiation médiocre qu'il l'a rapidement liquidée. Je note d'ailleurs qu'il la reconnaît surtout vers la fin de sa vie, c'est-à-dire à un moment où le régionalisme n'apparaît plus qu'à la façon d'un tableau d'époque, au moment où cette dette devient même quelque chose de paradoxalement exotique. Dans les années 1960, c'est-à-dire lorsqu'il écrit les poèmes de *L'homme rapaillé*, Miron tient un tout autre langage. Aucun auteur canadien-français ne fait partie de sa bibliothèque idéale — du moins telle qu'il la décrit dans une émission radiophonique de 1961 —, qui contient quatre noms : Rutebeuf, Joachim du Bellay, Paul Éluard et André Frénaud. Imagine-t-on un poète québécois d'aujourd'hui se réclamant d'une filiation strictement française, au sens le plus hexagonal du terme ? Ce serait impensable et vaguement scandaleux peut-être. On aurait l'impression de régresser vers une époque révolue, celle qui opposait le centre et la périphérie, l'arbre et la branche, celle qui parlait de la littérature *française* du Québec.

Telle serait, selon l'hypothèse examinée ici, la plus grande différence entre 1959 et 2009 : l'impossibilité aujourd'hui d'imaginer une bibliothèque idéale qui viendrait exclusivement de France. Cela ne signifie pas, bien sûr, que l'écrivain d'aujourd'hui se replie davantage sur sa seule culture. Plusieurs diront qu'au contraire, l'éloignement de la France va de pair avec une ouverture beaucoup plus large, avec une passion étendue désormais aux littératures d'Amérique, ou même à *toutes* les littératures, quand ce n'est pas à la *world literature*. C'était déjà un peu le sens du combat mené vers 1945 par Robert Charbonneau et quelques écrivains canadiens-français qui se permettaient de faire la leçon à leurs interlocuteurs hexagonaux et se tournaient résolument vers les écrivains du reste du monde, à commencer par les écrivains américains. Mais Charbonneau et ses amis étaient pétris de littérature française, comme Miron, comme Ferron, comme tous les écrivains québécois jusqu'à la Révolution tranquille et même au-delà, jusqu'aux avant-gardes formalistes des années 1970. C'est après cela que se produit la cassure invisible, celle qui fait de la littérature française une littérature quasi étrangère au Québec.

Même si la littérature française ne disparaît pas, loin s'en faut, de l'enseignement secondaire et postsecondaire, un étudiant qui est passé par le cégep au tournant des années 1980 va lire côte à côte Rimbaud et Nelligan comme si c'était également génial. Je m'en souviens encore : « Booz endormi », « Le dormeur du val » et « Soir

d'hiver», tout cela sur le même plan. À vrai dire, non, ce n'était pas sur le même plan. Pour l'étudiant que j'étais, Hugo, Rimbaud et Nelligan avaient plus ou moins la même valeur poétique — mais avec tout de même une nette prime de séduction pour Nelligan, *notre* Nelligan. Mon professeur, un jésuite comme il y en avait de moins en moins, avait présenté l'œuvre de Nelligan à l'aide d'un long diaporama (le « PowerPoint » de l'époque) : on voyait défiler des photos qu'il avait prises lui-même de flocons de neige et de cristaux de givre, avec en accompagnement musical « L'hiver » de Vivaldi et les poèmes de Nelligan en surimpression. Comment ne pas admirer Nelligan après une telle présentation multimédia ? Comment un jeune garçon de 17 ans pouvait-il ne pas croire que Nelligan est l'un des plus grands poètes du monde ? La même chose se produira par la suite, quoique en moins « québécoise », avec les Ferron, Ducharme et autres Miron. Tous formeront cet héritage littéraire commun transmis par l'école québécoise et qui constituera l'horizon culturel des nouvelles générations d'écrivains, dont celle de cette jeune poète dans le journal ce matin.

Ce serait une erreur de croire que cet héritage littéraire national est venu occuper l'espace imaginaire laissé vacant par l'héritage littéraire français. Les choses sont plus compliquées que cela. La dilution progressive de l'héritage littéraire français s'accompagne de transformations profondes du processus de filiation. Ce n'est pas seulement ni même peut-être d'abord le contenu de l'héritage qui change : c'est le processus en tant que tel. Il ne s'agit pas de substituer Nelligan à Rimbaud ou Ferron à Gide. Il s'agit toujours d'ajouter quelque chose, de cumuler de nouveaux héritages, mais comme s'ils étaient au fond des choix personnels et quasi équivalents. Certes, cette multiplication a bien sûr pour effet de réduire la part relative de la littérature française, mais là n'est pas l'essentiel. La jeune poète célébrée dans le journal ce matin n'a probablement rien contre la littérature française et n'endosserait aucun discours à la Robert Charbonneau, qui se permettrait de comparer les écrivains français aux écrivains d'ailleurs pour mieux disqualifier les premiers au bénéfice des seconds. Il n'y a pas de revendication d'ordre idéologique dans son attitude, même si, au bout du compte, cela revient à reconduire la vieille idéologie nationale. Là n'est pas son combat. Dire qu'elle écrit dans la langue des Ferron, Godin et Ducharme, quoi de plus naturel, de plus banal, de moins contestataire. Il n'y a pas, derrière ce geste, la moindre velléité de refus. La distance que Ducharme exhibe lorsqu'il imagine son

personnage en train d'arracher la photo de Nelligan d'un livre, cette distance disparaît complètement au profit d'une adhésion molle, peu engageante, acceptée davantage que revendiquée. Être disciple de Ferron ou de Ducharme, pourquoi pas ? Ce sont de bons écrivains, ils sont d'ici et modernes à la fois. Au nom de quoi serais-je opposé à eux ? Il y a bien par-ci par-là quelques écrivains « antiducharmiens », comme David Homel, qui en a assez des personnages d'enfants ou d'adolescents. Mais ils sont relativement peu nombreux, et ce n'est pas un hasard sans doute si Homel, le plus antiducharmien des écrivains contemporains, écrit en anglais, depuis une autre tradition donc que celle des écrivains québécois francophones. Pour la très grande majorité des écrivains québécois de 2009, être *contre* Ducharme (ou Ferron, ou Miron, etc.) ne rime à rien.

D'où la conclusion qui s'impose : être *pour* Ducharme (ou Ferron, ou Miron, etc.) ne rime pas à grand-chose non plus. Être ducharmien n'est plus une « attitude métaphysique originale en diable », comme disait le principal intéressé lui-même dans *L'océantume*. Être ducharmien (ou ferronien, ou mironien, etc.) n'oblige à rien et n'exclut rien, car l'écrivain contemporain, à l'inverse de Ducharme ou de Ferron, s'est débarrassé sans le savoir des formes contraignantes de la mémoire héritée. Il ne veut rien savoir de l'héritage français, car c'est une tradition qui pèse lourd. De toute façon, il y a déjà longtemps que cette tradition ne lui « parle » plus, qu'il ne se reconnaît plus en elle, qu'il la range parmi d'autres traditions toutes aussi appréciables les unes que les autres. Mettre la France de côté est donc une manière d'affirmer à la fois sa liberté (à l'égard d'une tradition « forte ») et sa fidélité (à l'égard de sa propre identité nationale). Dans ce contexte, il devient plus facile au Québec, en tout cas plus légitime, d'être disciple de Ducharme ou de Miron que de Rimbaud ou de Proust. Il devient aussi plus facile et plus légitime de se dire disciple d'écrivains étrangers que d'écrivains français. C'est ce que proclameront par exemple Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Poulin, qui, bien qu'appartenant tous deux à la même génération que Ducharme, sont davantage identifiés à l'époque contemporaine qu'à la Révolution tranquille. Le premier se réclame à la fois de Ferron, de Melville et de Joyce, le second, de Gabrielle Roy et de Hemingway. La référence française, elle, a pratiquement disparu.

Un tel transfert culturel ne va pas de soi, mais le plus étrange est finalement que tout se passe justement comme si cela allait de soi. C'est là que l'hypothèse d'une cassure invisible prend tout son

sens, comme s'il y avait quelque chose qu'on ne voulait pas voir, un immense refoulé qui détermine en profondeur les transformations de notre rapport à l'écriture. Cette cassure n'explique pas tout, bien sûr. Il y en a d'autres, mais ce sont des cassures *visibles*. Plus encore, ce sont des cassures *globales*, qui ne sont nullement spécifiques au Québec, même si elles y ont un impact particulier. L'augmentation spectaculaire des flux migratoires et la mondialisation des échanges économiques contredisent par exemple de façon évidente l'idée de littérature nationale qui est au cœur même de la définition de la littérature québécoise. De façon plus large, la dissolution de l'Histoire telle qu'on l'entendait jusqu'ici, c'est-à-dire indissociable de l'idée de progrès, oblige également à repenser le sens et la fonction de la littérature d'ici ou d'ailleurs. De même, le désenchantement religieux, à peine compensé par les croyances résiduelles et atomisées en des formes de spiritualité *ad hoc*, va de pair avec un désenchantement de la littérature elle-même. Celle-ci est par ailleurs de plus en plus marginalisée à l'ère électronique et n'occupe plus, c'est peu dire, la place centrale qui était encore la sienne dans les années 1960. Ces bouleversements propres au monde contemporain n'affectent pas seulement la littérature en tant qu'activité collective : c'est l'écrivain en tant qu'individu qui ne cesse de s'interroger sur lui-même, ne sachant plus trop s'il peut encore rêver de devenir celui qu'il croit être au fond ou s'il doit au contraire toujours élargir son *moi* en l'ouvrant à tous ses possibles, à tous ces autres auxquels on lui a appris à s'identifier.

À côté de ces cassures abyssales, le lien brisé de l'écrivain québécois avec la France paraît presque secondaire, comme un détail ou un accident de parcours. Mais c'est la seule cassure, curieusement, qui ne suscite guère de commentaires, sauf sur le mode nostalgique chez ceux qui souhaitent revenir à l'époque des collègues classiques, ou sur le mode enthousiaste chez ceux qui se félicitent d'être pleinement d'Amérique. S'il s'agit peut-être en effet d'une cassure mineure en regard de ce qui se passe à l'échelle du monde, il n'en paraît pas moins étrange qu'on en parle si peu. Pourquoi ce silence relatif? Je risque une hypothèse : de toutes les cassures dont il vient d'être question, seule celle par rapport à la France nous renvoie à nous-mêmes et rien qu'à nous-mêmes. Les autres cassures sont générales, on l'a dit, nullement spécifiques à notre histoire. La cassure par rapport à la France, elle, c'est *notre* cassure. Bien sûr, on parle ailleurs de postcolonialisme, mais le mot s'applique mal au cas québécois

puisque nous sommes à la fois le colonisateur et le colonisé. Bien sûr aussi, on parle un peu partout du déclin de l'influence française sur le plan international, y compris dans le domaine littéraire. Mais cela n'empêche pas la littérature française d'exister fortement dans les consciences des autres écrivains francophones, de Patrick Chamoiseau à Alain Mabanckou. De toutes les littératures francophones hors France, seule la littérature québécoise s'est dotée d'un système de production, de diffusion et de consécration aussi élaboré et aussi indépendant de Paris. En Belgique, au Liban, au Congo, en Haïti, une telle institution littéraire n'existe guère. Le Québec, de ce point de vue, est un cas d'espèce. Or, cette situation exceptionnelle a des effets dans l'écriture même, comme je le vois dans le journal de ce matin qui me parle d'une poète québécoise citant d'autres poètes québécois.

Peut-on prendre sereinement la mesure de ce qui s'est réellement cassé depuis l'époque glorieuse de la Révolution tranquille? L'idée d'une cassure ne peut sans doute être immédiatement interprétée que comme une dévalorisation du contemporain, conformément à une sorte d'imaginaire de la perte qui nous hante depuis déjà longtemps. *So be it*. Il n'y a pas de pire service à rendre à une littérature que de la protéger d'un discours véritablement critique. Les meilleurs textes sur la littérature canadienne-française au XIX^e siècle étaient ceux de ses détracteurs, les Arthur Buies et Octave Crémazie, puis la même chose s'est produite au XX^e siècle avec Jules Fournier et Victor Barbeau. Il est peut-être temps de faire assez confiance aux textes contemporains pour les soumettre à un tel regard critique et pour les lire vraiment, cassures comprises.