

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRE

PAR LOUIS-MARTIN SAVARD

b. sp. en lettres

JEAN-MARIE POUPART (1968-1970) :

Ses trois premiers romans

ÉTÉ 2008



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Résumé

Ce mémoire s'intéresse aux trois premiers romans de Jean-Marie Poupart. J'ai choisi d'étudier ces textes en un seul bloc parce qu'ils participent d'un même souffle, voire de la première phase de création du romancier. Comme ils partagent sans contredit une esthétique commune, l'approche méthodologique que je privilégie présente ce trio romanesque selon un angle qui se veut globalisant et qui relève de l'histoire des formes littéraires. Sur le plan de la structure, les aspects traités sont regroupés en deux parties. La première se consacre au contexte littéraire, intellectuel et social dans lequel Poupart a commencé sa carrière, de la situation éditoriale qui fut la sienne à la réception critique de ses œuvres dans les revues universitaires et les grands quotidiens. Une place est également accordée à l'analyse du discours savant québécois et au rapport de ce discours avec les avancées théoriques françaises de l'époque. La deuxième partie présente les romans selon des critères poétiques. Je me questionne sur le sens à donner à une écriture de déconstruction comme celle de Poupart. Je me demande comment interpréter, d'un point de vue ontologique, une pareille poétique.

Dans ce qui suit, les traits formels de l'écriture sont constamment mis en relation avec l'histoire des idées, afin de montrer de quelle manière, au Québec, dans les années 1970, ces romans d'allégeance formaliste ont prouvé leur capacité à dépasser le cadre strictement textuel. Poupart a affiché son désir de contester les formes établies du roman, mais cette contestation, de manière sous-jacente, a su poser un discours sur le pays. Comme quoi, formalisme et nationalisme peuvent faire parfois bon ménage.

Remerciements

Je remercie d'abord François Ouellet, sans qui ce mémoire n'existerait pas. Également, j'aimerais saluer André Major qui m'a généreusement accordé un entretien à Montréal en août 2006. J'en garde un agréable souvenir. Enfin, merci à tout ceux et celles qui, directement ou indirectement, par leurs paroles et leur exemple, ont enrichi mon parcours intellectuel. Merci.

Table des matières

Introduction	5
<u>Première partie</u>	
Les Éditions du jour	14
La réception	20
1960-1970 : le champ littéraire québécois	21
Le pays inexistant	35
La Barre du Jour	41
<u>Deuxième partie</u>	
Le livre démonstration	49
L'écriture slogan : le rapport au monde du commerce	57
Écrire envers et contre tous	63
La langue	67
Humour anticlérical	70
La littérature comme un art combinatoire	72
Dire le monde	80
Littérature et free jazz	88
Conclusion	93
Bibliographie	97

Je crois avoir trouvé ce qui fait l'essentiel du *ton nouveau*, ce ton capable de rendre compte justement de l'apprentissage à la ferveur. J'en suis heureux.

Ma tite vache a mal aux pattes

INTRODUCTION

Vingt ans est l'âge de la ferveur. Du moins, semble-t-il. Cette phrase placée en exergue, Poupart l'a écrite en 1970. Il n'était alors âgé que de 23 ans.

Au cours de sa carrière qui s'est étendue de 1968 à 2004, Jean-Marie Poupart (1946-2004) a fait publier deux essais et vingt-six romans, en plus d'avoir collaboré à la revue *La Barre du jour*, au journal *Le Devoir*, comme chroniqueur littéraire, ainsi qu'au magazine *L'Actualité*, où il a traité du cinéma pendant plusieurs années. Poupart a également écrit pour la radio et pour la télévision, il a siégé au conseil de l'Union des écrivains québécois (UNEQ). Durant trente ans, il s'est voué à l'enseignement de la littérature au collège Saint-Jean-sur-Richelieu. Son parcours professionnel fut bien rempli, c'est le moins qu'on puisse dire, un parcours motivé par l'amour de la littérature. Pourtant, force est d'admettre que son travail de romancier, car ici se situe l'intérêt, demeure méconnu par l'institution littéraire. Ce sont ainsi ses trois premiers romans, publiés entre 1968 et 1970, qui retiendront l'attention : *Angoisse play*, *Que le diable emporte le titre* et *Ma tite vache a mal aux pattes*.

Si l'on devait formuler sommairement ce qu'a proposé l'entreprise littéraire de Jean-Marie Poupart, ce pourrait bien être en posant ces questions : comment écrire un roman, ou comment ne pas l'écrire tout en l'écrivant, et/ou comment témoigner de la relation entre le romancier, son texte et l'espace social dans lequel il crée ? De même, pour celui qui s'est jusqu'à la fin considéré comme « un auteur en train de parfaire son style¹ », « toujours à

¹ Jean-Marie Poupart, *J'écris tout le temps*, Montréal, Leméac, 2003, p. 10.

l'aise dans les pas du jeune homme² », le roman aura été le moyen privilégié pour questionner et pour sonder l'acte même d'écrire, mais aussi un moyen éminemment subversif pour récuser et pervertir les formes mises en place par les conventions du littéraire. C'est de cette veine contestataire suggérée par ce « ton nouveau » que participent ses trois premiers romans, ou anti-romans, c'est selon.

Dès le début de son parcours, Poupart a exprimé un évident désir de faire éclater les lois et les codes du genre narratif : absence d'intrigues, discontinuités temporelles, syntaxe libérée des signes de la ponctuation, ses romans se présentent tels des agglomérats de mots d'esprit, d'aphorismes, de jeux de langage et de réflexions sur l'écriture. Dans *Angoisse play*, il écrit : « l'expression linéaire est ce que l'homme a inventé de plus artificiel [...]. l'humain fonctionne à la va-comme-je-te-pousse [...] il faut capter la vie il n'y a que cela qui compte dans le récit comme dans la réflexion³ ». Poupart est alors bien de son temps. En ce sens, il partage des traits communs avec des contemporains comme Réjean Ducharme, Victor-Lévy Beaulieu, mais aussi Nicole Brossard et Michel Beaulieu. Son travail romanesque, par ses extravagances formelles avant-gardistes, tout comme par son refus obstiné de raconter une histoire, tend à se positionner sur un territoire que très peu de romanciers québécois ont osé occuper avec autant d'enthousiasme. Excessif, érudit, objet bizarre et ludique, le roman pourpartien n'a, à la rigueur, que pour seul sujet l'écriture d'une écriture se regardant écrire; ou plus encore, d'une écriture qui se plaît dans le spectacle que propose l'incapacité qu'elle a de faire éclore le récit, et, une narration, pourrions-nous dire, qui va jusqu'à s'enivrer du spectacle de l'écroulement de son propre

² Jean-Marie Poupart, *Ibid.*, p. 9.

³ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « les romanciers du jour », p. 96-97.

développement. De la sorte, ses romans sont composés d'un impressionnant nombre de petits romans en germe, que le narrateur s'amuse à faire avorter sous les yeux du lecteur, cela peut-être pour le seul plaisir de montrer la dimension illusoire de toute l'entreprise littéraire. Si l'on a pour habitude de parler du phénomène « d'auto-réflexion » dans le roman postmoderne, parce que ceux-ci participent en grande partie de cette esthétique, on pourrait pousser la note en parlant, chez Poupart, de phénomène « d'autodestruction ». Les narrateurs de ses romans utilisent tous les moyens possibles pour saboter la mise en place de l'illusion référentielle : ils interviennent constamment en s'adressant directement au lecteur, ils rappellent le côté factice du récit, ils brouillent les repères spatio-temporels. Ils n'acceptent, en somme, aucun artifice textuel, pas même celui du personnage. Ce qui survit à cette déconstruction, c'est la littérature, la littérature prise pour elle-même, comme seul sujet possible. Si le roman poupartien montre autant d'ardeur à refuser de raconter une histoire selon une manière un tant soit peu linéaire et conventionnelle, c'est probablement parce qu'il a autre chose à dire. Cette chose, alors, elle pourrait bien être cette ferveur créatrice que ressent le romancier au moment même où le texte est en train de se mettre en forme et que tout est encore possible, que rien n'est encore arrêté. Peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle Poupart fait avorter systématiquement ses histoires : pour ne pas les figer, pour rendre compte d'une pensée créative en pleine ébullition s'emballant d'elle-même, incapable de fixer son objet.

Ma tite vache a mal aux pattes, le troisième roman de Poupart, est probablement l'exemple le plus radical de cette aventure de l'anti-écriture. Construit comme un alignement de phrases éparses, de fausses maximes, de sentences saugrenues, de jeux

typographiques et de multiples formes d'un ludisme racoleur, ce roman affiche ainsi le chaos le plus complet. Comme seuls vecteurs au récit, il y a quelques dates, parce que le roman se présente tel un pseudo journal, il y a aussi une certaine Marie à qui le narrateur s'adresse parfois, mais cela reste très précaire et dépouillé de toute intrigue et de toute cohérence apparente. C'est d'ailleurs ce manque de cohérence qu'on a le plus souvent reproché à Poupart, c'est-à-dire cette façon minaudière qu'il a longtemps utilisée pour dérouter le lecteur, façon que certains ont jadis jugée si déconcertante. De même, dans cette exaspération que les critiques ont pu éprouver à force de n'y rien comprendre, une question s'est implicitement posée : comment faire pour lire ces romans ? Cette question, il faut, nous aussi, la considérer, car elle offre un point de départ utile pour approcher ces oeuvres. En effet, s'il est vrai que Poupart a remis en cause les codes romanesques, il est d'autant plus vrai qu'il a également voulu questionner la fonction même du roman, et qu'indirectement, il a interrogé les modalités de lecture avec lesquelles on doit aborder une oeuvre romanesque. Cette démarche poétique témoigne indirectement d'un cadre socio-historique foisonnant d'idées nouvelles et pénétré par une volonté d'épanouissement politique et culturelle.

En s'appuyant sur des paroles autrefois prononcées par l'auteur lui-même, on pourrait avancer que Poupart avait pour secrète ambition d'amener à la littérature québécoise ce souffle nouveau que Jean-Luc Godard avait, quelques années avant lui, apporté au cinéma français. À ce sujet, soulignons ces propos qu'il avait tenus en 1969 dans une interview accordée à André Major pour le journal *Le Devoir* : « ce que je fais, c'est des montages de rushes, [...] des rushes de l'âme. [...] Une espèce de show littéraire.

Je pense que c'est ce que je suis en train de faire⁴ ». Aussi, le narrateur d'*Angoisse play* affirme-t-il clairement: « Je rêve d'une littérature cinématographique d'une littérature de l'instant présent⁵ ». En ce qui me concerne, je crois qu'il ne serait pas une si mauvaise idée de relire Poupart en ayant *Pierrot le fou* en tête. De même, il me semble profitable de réfléchir sur la fonction et sur la visée dont le jeune romancier voulait investir ses œuvres, en accompagnant cette démarche d'une mise en relief des textes poupartiens à travers le panorama culturel de la fin des années 1960.

Objectifs

Pourquoi aujourd'hui, en 2008, ai-je du plaisir à lire Poupart ? Pourquoi suis-je prédisposé à l'apprécier et à l'aborder non pas comme étant de prime abord un auteur difficile et farfelu, mais plutôt comme un romancier ludique et cabotin ? Un romancier formaliste, certes, mais étonnamment soucieux d'interpeller le lecteur et de le dérider au tournant d'une page. Encore ici, je crois que Godard (celui du début des années 1960) présente un bon modèle pour expliquer comment Poupart parvient à être bouffon tout en étant investi par un désir souverain d'amener son art sur le terrain glissant de l'avant-garde. Alors, à cette question « pourquoi suis-je aujourd'hui en mesure de lire Poupart ? », je répondrai que c'est peut-être parce que celui-ci a su voir, il y a plus de trente-cinq ans, ce que je vois maintenant. C'est-à-dire ce que je vois en faisant du zapping sur mes cent cinquante chaînes de télévision ou quand je tente simplement de maîtriser des publicités Internet qui surgissent sur l'écran de mon ordinateur. Je blague, mais moins qu'on ne le

⁴ *Le Devoir*. 10 mai 1969.

⁵ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, op. cit., p. 70.

pense. En fait, je suis persuadé que ces textes gagneraient beaucoup à être sérieusement relus, cela après les quelques dizaines d'années qu'ils ont passé dans l'oubli. Ses romans sont d'une très grande richesse tant formelle que thématique et ils méritent pour ces seules raisons d'être revisités. Cependant, il y a plus encore. Car, si on parvient à bien les lire, on comprend qu'ils sont parvenus à capter la vie, j'entends une portion bien précise de la vie, et à en rendre compte dans toute son effervescence et dans toute son instabilité.

Le présent mémoire comporte deux parties. Ce que je propose à travers les pages qui suivent, c'est d'abord de reconstituer les grandes lignes du contexte éditorial dans lequel Poupart a commencé sa carrière. Dans le premier chapitre, je parlerai de l'importance des Éditions du jour et de la collection « Les romanciers du jour » où il a publié ses premiers romans. Aussi, j'analyserai les propos qui ont été tenus dans les journaux au sujet de ses œuvres. Je parlerai de l'état du champ littéraire québécois à la fin des années 1960, cela en comparaison avec le champ français. Par la suite, je m'intéresserai au statut particulier du Québec comme entité collective indéfinie, en tant que « pays inexistant » à la recherche d'une littérature nationale. Plusieurs extraits d'articles savants universitaires de l'époque seront mis à profit. Enfin, quelques pages seront consacrées à la revue *La Barre du jour* à laquelle Poupart a collaboré. Dans le deuxième chapitre, il sera question de dégager l'originalité formelle de ses romans, cela par le truchement des notions liées à l'écriture postmoderne, mais aussi en situant cette originalité dans le contexte littéraire québécois de l'époque en regard d'autres pratiques d'écriture. On verra comment les romans poupartiens proposent une poétique anti-référentielle témoignant de « l'aventure de l'écriture » et du travail sur le signifiant, tout en étant paradoxalement sensibles aux

préoccupations liées à la langue joual et au hors-texte. De plus, je présenterai la technique romanesque de Poupart comme un art combinatoire qui ébranle la notion même du concept de fiction. Ainsi, il sera question du statut ontologique du récit et des éléments que, dans le cadre des nouveaux paradigmes d'écriture, il explore. Enfin, j'aimerais montrer comment la contestation formelle, en bout de ligne, peut participer d'une contestation de l'ordre social. Je proposerai un parallèle entre la musique free jazz et ses romans.

PREMIÈRE PARTIE

Les Éditions du jour

Avant toute chose, il me semble important de rendre compte des circonstances dans lesquelles Jean-Marie Poupart a amorcé sa carrière. Plus précisément, de mentionner le rapport privilégié qu'il a entretenu avec l'éditeur qui l'a lancé. Dès ses premiers pas en tant que romancier, Poupart a travaillé comme lecteur d'épreuves pour le compte des Éditions du jour. Par ce travail, il a fait partie, à l'instar de Victor-Beaulieu et d'André Major, de ceux qui ont participé, à la fin des années 1960, à la mise en circulation d'une nouvelle littérature québécoise. Cependant, ce rôle actif de Poupart dans l'institution des lettres québécoises est aujourd'hui en grande partie oublié. De plus, ces années où Poupart a commencé sa carrière au Jour correspondent véritablement à l'âge d'or de l'éditeur.

Le monde de l'édition se présente souvent comme un territoire intermédiaire qui délimite les frontières entre le social et le littéraire, entre ceux qui reçoivent, ceux qui lisent les œuvres, et ceux qui les écrivent. De même, il est un poncif d'affirmer que l'éditeur permet à un texte d'entrer en relation avec le monde et à la voix d'un romancier de s'inscrire concrètement dans son temps. Puisque l'éditeur sélectionne et choisit les œuvres auxquelles il consent à s'associer, sa fonction n'est pas passive. Un éditeur, on dit aussi une « maison », se définit par la couleur de ceux qu'il fait entrer en son sein. Mieux encore, l'éditeur est un intervenant qui participe à la mise en place de positions éthiques et d'orientations esthétiques qui lui sont propres. Ses choix éditoriaux peuvent difficilement être neutres.

C'est dans le Québec des années 1960 que Jacques Hébert met sur pied les Éditions du Jour. Par la collection « Les romanciers du jour », sa maison devient rapidement le lieu de la jeune génération d'écrivains. On le sait, cette période correspond à l'éclosion de la littérature québécoise, et d'une certaine façon, c'est entre 1960 et 1970 que le Québec se dote d'une parole littéraire bien à lui.

Les Éditions du Jour sont fondées le 1^{er} mai 1961, quelques semaines seulement après la création du Conseil des Arts du Québec, organisme dont le principal mandat consiste à soutenir le développement et la diffusion de l'identité et de la vitalité culturelle du Québec dans le domaine des arts, des lettres et du patrimoine. Jacques Hébert, parce qu'il réclame plus de liberté, vient alors de quitter les Éditions de l'Homme⁶. Dès cette première année, il met sur pied une collection dédiée aux œuvres de fictions et fait publier trois premiers romans⁷. À ce stade-ci de son développement, la maison, encore balbutiante, ne jouit que de très peu de prestige.

En 1962, Hébert prend une décision qui aura des incidences majeures pour son entreprise. Cette date marque en effet l'entrée de Marie-Claire Blais parmi le groupe des « romanciers du jour ». La jeune écrivaine, qui a déjà fait publier *La Belle Bête et Tête blanche*, vient, à cette époque, de se voir refuser par son éditeur, L'Institut littéraire de

⁶ L'année précédente, Hébert avait joué un rôle déterminant dans la publication des controversées *Insolences du frère Untel*, cela en plus d'avoir fait paraître *Coffin était innocent*, un pamphlet accusant la hardiesse de la justice duplessiste dans une affaire s'étant produite en 1956 et dont la funeste conclusion avait donné lieu, sans plus de jurisprudence, à la pendaison de l'accusé. De plus, à un moment où le Québec est pourvu d'un réseau de distribution très restreint, Hébert innove en faisant de *Coffin était innocent* le premier livre populaire, celui-ci imprimé à moindre coût et vendu pour un dollar dans les tabagies de la province.

⁷ Marcel Godin, *La Cruauté des faibles*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour » ; Jean-Louis Gagnon, *La Mort d'un nègre* suivi de *La Fin des Haricots*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour » ; Charlotte Savary, *Le Député* Montréal, Éditions du Jour, coll. « les romanciers du jour ». Les deux premiers titres sont des recueils de nouvelles, tandis que le troisième est un roman politique.

Québec, le manuscrit de son troisième roman. Blais trouve alors en Jacques Hébert quelqu'un de disposé à prendre le risque de faire paraître *Le Jour est noir*, un texte marqué par une certaine audace formelle, un texte, de ce fait, susceptible d'intéresser un moins vaste lectorat. Cela dit, le succès du roman est modeste. Par contre, trois ans plus tard, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, le quatrième ouvrage de l'auteure, obtient prix Médicis et apporte à la petite collection un important capital symbolique. Parallèlement, remarquons que dès les premières années d'existence de la maison, soit 1961-1967⁸, le Jour accueille d'autres jeunes romanciers qui révéleront plus tard leur importance dans le paysage des lettres d'ici. On peut songer ici à Jean Basile, Roch Carrier, Michel Tremblay et Jacques Poulin⁹.

Au cours de la décennie 1960-70, principalement deux éditeurs se disputent le terrain de la publication de la nouvelle littérature québécoise. Dans un coin se trouve le CLF (le Cercle du Livre de France), une maison bien établie. Le CFL est dirigé par Pierre Tisseyre. Malgré son nom qui renvoie explicitement à la France, et son président qui est d'origine française, le CLF est une entreprise montréalaise. Dans le coin opposé, plus jeune, plus « québécoise », se trouvent les Éditions du Jour.

Il est intéressant de constater comment le Jour, dans un moment socio-historique qui le demande, prend vraiment parti pour l'instauration d'une littérature nationale. De la sorte, tandis que le CLF est plutôt associé à l'idée un peu vieillotte de « romans canadiens », avec

⁸ Dans son ouvrage *Les Éditions du jour, Une génération d'écrivains* (Hurtubise HMH, 1983), Claude Janelle découpe l'histoire de la maison d'édition en trois périodes : « Les débuts » (1961-1967), « L'apogée » (1968-1974) et « Le déclin » (1974-1980).

⁹ Jean Basile. *Lorenzo*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour » 1963.; Roch Carrier, *Jolis Deuils*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour » 1964.; Michel Tremblay, *Contes pour buveurs attardés*, 1966 ; Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour » 1967.

le Jour, on parlera ouvertement de « romans québécois ». À simple titre indicatif, remarquons qu'à cette époque la collection de rééditions de classiques québécois du CLF est nommée : « le livre de poche canadien »; en contrepartie, celle du Jour porte l'appellation : « bibliothèque québécoise ».

Quoique le début de la décennie soit dominé par le CLF sur le plan du nombre de publications, à partir de 1969, les Éditions du Jour publient autant que le CLF, si bien qu'à la toute fin des années 1960, le Jour est responsable de 44% des romans publiés au Québec. En 1968, après sept ans d'existence, et avec à leur tête un directeur qui a su faire preuve de flair en publiant les premiers romans de nombreux jeunes auteurs prometteurs, les Éditions du Jour se révèlent donc en mesure de concurrencer une maison bien établies comme Le Cercle du Livre de France. Soulignons, à cet égard, que Pierre Tisseyre qui avait introduit au public québécois des écrivains comme Hubert Aquin et Gérard Bessette, refuse *Le jour est noir* de Marie-Claire Blais, mais aussi *L'avalée des avalées* de Réjean Ducharme. De plus, Tisseyre fera partie, notamment avec Jean Éthier-Blais, de ceux qui s'opposeront à l'avènement du joul en littérature québécoise. Comme l'écrit Jacques Michon à propos de Tisseyre, « son intransigeance à l'égard du roman joul l'éloigne définitivement des romanciers de la jeune génération¹⁰ ». Question de nuancer, sachons que Hébert refuse de faire paraître *Les Belles Sœurs* de Michel Tremblay, dont il avait publié le premier livre en 1966, un recueil de nouvelles : *Contes pour buveurs attardés*¹¹. À l'époque, Hébert n'est

¹⁰ Jacques Michon, « L'édition du roman québécois, 1961-1974. Les Éditions du Jour et le Cercle du livre de France », *Le Roman québécois depuis 1960, méthodes et analyses*, p. 311.

¹¹ Michel Tremblay, *Contes pour buveurs attardés*, Montréal, Les Éditions du jour, coll. « Les romanciers du jour », 1966.

pas favorable à l'idée de publier du théâtre. On connaît la suite au sujet de ce texte dramatique.

En ce qui concerne Poupart, on peut dire que ses romans de l'époque flirtent parfois avec des éléments du joual et qu'à cet égard, ils cadrent bien avec cette spécificité esthétique présente également chez d'autres romanciers de la collection. On n'a qu'à songer à ceux qui ont secondé Hébert comme conseillers littéraires, André Major ou Victor-Lévy Beaulieu, pour identifier une corrélation entre les romanciers du Jour et le joual.

Ainsi, Hébert n'est pas le seul responsable dans l'établissement de la collection. Le travail que font les directeurs littéraires qui l'assistent successivement s'avère d'une importance décisive. André Major occupe le poste à partir 1962, remplacé en 1968 par Jean-Marie Poupart, cela jusqu'à l'arrivée, en 1969, de Victor-Lévy Beaulieu. Toutefois, à la suite de la nomination de Beaulieu, Major et Poupart conservent chacun un poste de lecteur de manuscrits, et, en ce sens, leur influence sur les choix des œuvres publiées reste considérable. On leur doit plus particulièrement une grande part de responsabilités dans le choix des romans qui paraissent au Jour, puisque Hébert, dans ses choix éditoriaux, se consacre surtout aux essais politiques et aux publications d'ouvrages pratiques. Pour citer encore Jacques Michon : « Jacques Hébert laissait une grande latitude à ses directeurs littéraires [...]. (André Major, Victor-Lévy Beaulieu, Jean-Marie Poupart) [font] entrer au Jour toute l'avant-garde des années soixante¹² ». Un tel propos peut sembler excessif¹³, mais il n'en demeure pas moins que le nombre de textes d'avant-gardes publiés au Jour à

¹² Jacques Michon, *L'édition du roman québécois, 1961-1974*. Les Éditions du Jour et le Cercle du livre de France *op. cit.*, p.311

¹³ On peut, par exemple, penser à certains romans que Louis Gautier a publié au CLF, notamment Louis Gautier, *Les aventures de Sivilis Pacem et Para Bellum* (Montréal, CLF, 1970).

cette même époque, de Nicole Brossard à Michel Beaulieu, est très significatif. Conséquemment, Poupart, avide d'innovations formelles, fait partie de ceux qui enrichissent ce corpus d'œuvres marginales et inédites.

Aussi, notons que Victor-Lévy Beaulieu est le premier à occuper officiellement le titre de directeur littéraire auprès d'Hébert ; avant lui, Major et Poupart se présentent plutôt comme des assistants à qui le patron fait confiance, mais qui ne sont pas nécessairement distingués par un titre officiel. Par exemple, Claude Janelle écrit au sujet de l'implication de Poupart au sein de l'organisation : « Dès le moment où il met les pieds aux Éditions du Jour, Jacques Hébert se l'accapare en lui confiant toutes sortes de rôles inhérents à l'édition : lecteur de manuscrits, conseiller littéraire, correcteur d'épreuves, rédacteur de communiqués de presse, publicitaire¹⁴ ». Le poste qu'occupe Beaulieu, bien officialisé, est plus symbolique. Par contre, en tant que lecteur d'épreuves et « ami » de la maison, le travail de Poupart reste important. C'est d'ailleurs pour ses services de lecteur qu'il est le plus apprécié. Même après plusieurs années, ceux qui ont travaillé en sa compagnie le rappellent. André Major le premier, mais aussi Victor-Lévy Beaulieu, comme en témoigne cet extrait d'entrevue qu'il accordait à François Couture en 2003 : « J'ai connu beaucoup de lecteurs de manuscrits dans ma vie, mais j'en ai connu un seul qui soit très bon : Jean-Marie Poupart. C'est pas tout le monde qui peut faire ça¹⁵ ».

Également, en 1970, Beaulieu, Major et Poupart participent, en compagnie de Pierre Turgeon, de Michel Beaulieu et de Jean-Claude Germain, à l'élaboration d'un journal : *l'Illettré*. Cette publication, qui dure le temps de sept numéros, entre janvier 1970 et mai

¹⁴ Claude Janelle, *Les Éditions du Jour, Une génération d'écrivains*, op. cit., p. 42.

¹⁵ www3.sympatico.ca/effetpourpre/entr-beaulieu.htm

1971, a pour effet de contribuer à l'esprit de convivialité entre les divers acteurs de la maison. Plus qu'un simple éditeur, le Jour se révèle telle une véritable « aventure collective¹⁶ ». À cet égard, en 1978, Poupart écrivait en dédicace de *Ruches*¹⁷ : « À Jacques Hébert, celui à qui, dans ce monde-là, je dois à peu près tout ».

La réception

Si le paysage littéraire québécois de cette époque a pris les traits qu'on lui connaît aujourd'hui, c'est en partie par les choix qu'ont faits les éditeurs de publier tel ou tel type de romans. Les pouvoirs éditoriaux ne doivent donc pas être sous-estimés. Les romanciers peuvent créer, mais en seconde instance, ce sont les éditeurs qui prennent en charge les textes qui leur sont confiés. Les décisions éditoriales sont souvent liées à des attentes précises. Les éditeurs rendent ainsi disponibles des œuvres qui pourront augmenter, à court terme, leur chiffre d'affaire, ou, comme dans le cas des romans de Poupart, augmenter leur prestige strictement « littéraire », et par là, acquérir plus de crédibilité auprès des tenants du capital « symbolique ». En publiant un roman comme *Angoisse play*, il est probable que le dessein du Jour était d'abord de recevoir un accueil critique favorable de la part des intellectuels et des universitaires. Les ouvrages de Poupart étaient avant tout destinés à ses pairs.

En général, la critique n'a pas été tendre envers les premiers ouvrages de Poupart. Aux yeux de ceux qui reçoivent la littérature, en 1970, ces œuvres de déconstruction ne

¹⁶ L'expression est d'André Major, celle-ci est tirée de la préface qu'il a écrite pour l'ouvrage de Claude Janelle : *Les Éditions du jour, une génération d'écrivains. op. cit.*, p. 6.

¹⁷ Jean-Marie Poupart, *Ruches*, Montréal, Leméac, 1978.

répondent vraisemblablement pas à l'idée de ce que doit être un roman au Québec. Quels critères devaient alors remplir ce roman qu'attendait la critique ? On peut répondre à la question en analysant les enjeux qui préoccupaient alors ceux qui prenaient la parole, soit en écrivant des essais, soit en collaborant à des revues savantes.

Dans ce qui suit, j'essaierai de reconstituer « l'horizon d'attente » de la critique (universitaire et journalistique) à l'égard des œuvres québécoises de l'époque. Entre cet horizon d'attente et les œuvres de Poupart, on remarquera qu'il existe un fossé, ou suivant le terme de Jauss, un « écart esthétique¹⁸ » important. Aussi, on verra qu'il est difficile d'associer le discours de Poupart à une allégeance bien précise, que celle-ci soit d'ordre idéologique ou esthétique. Entre ce qu'il écrit dans ses romans par le biais de ses narrateurs et ce qu'il peut dire en tant qu'écrivain prenant la tribune, il y a parfois des dissonances.

1960-1970 : le champ littéraire québécois

Lorsqu'on aborde les différents discours des critiques québécois des années 1960, on remarque deux grandes tendances. La première, beaucoup plus importante, est de nature sociologique ou sociocritique, tandis que la deuxième se montre plus « formaliste ». De fait, si en France les théories formalistes sont alors en vogue, au Québec, il en va autrement.

Dans l'Hexagone, à la fin des années 1950, avec l'essor du Nouveau Roman, le référent en littérature est remis en question et, sans tout à fait disparaître, la représentation du réel se montre plus floue. Par les pratiques de romanciers-théoriciens tels Alain Robbe-

¹⁸ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

Grillet et Nathalie Sarraute, la prose dite « mimétique » est donc sévèrement critiquée. Sous l'impulsion du structuralisme, quelques années plus tard, avec Barthes et *Tel Quel*, la critique se radicalise et se donne un statut scientifique. Les sciences humaines inspirent les modèles théoriques de la littérature. Au Québec, où tout semble encore à écrire, le développement des formes romanesques et de la pensée critique suit un autre parcours, celui-ci marqué par l'engagement.

De quelle manière les intellectuels et les spécialistes de la littérature lisent-ils les romans ? Que cherchent-ils à l'intérieur des œuvres qu'ils analysent ? En sondant le discours des critiques de l'époque, le discours contenu dans les essais, mais aussi celui présent à l'intérieur d'articles de revues universitaires, on observe un point sur lequel plusieurs semblent d'accord, soit l'importance de se doter d'une littérature nationale. Pour de nombreux intellectuels et critiques, le travail du romancier n'est alors pas évalué selon des critères strictement littéraires, mais plutôt en regard d'un double motif. Certes, les critiques exigent des romans de répondre à des critères de littéarité, mais de surcroît, ils demandent aux œuvres de proposer une « vision du monde » capable de traduire la société québécoise. Le travail du romancier est de favoriser la création d'une identité nationale. Les critiques accordent de la sorte beaucoup d'importance aux capacités référentielles des textes.

Contrairement à la France, le Québec est préoccupé par l'acquisition d'une identité culturelle. Cet impératif oriente le regard de ceux qui lisent et analysent les œuvres. La critique savante, tout comme le discours journalistique, dans la lecture qu'elle opère sur les romans, porte son attention sur des éléments qui témoignent de la réalité sociale. Le

Québec n'a pas eu sa *Comédie humaine*, on ne le sait que trop. Cependant, pour bon nombre de romanciers, qui à l'instar de Poupart sont intéressés par les plus récents développements en matière de formes romanesques, il est malheureusement trop tard. Poupart fait ainsi partie de ceux qui rejettent la forme éprouvée du roman traditionnel, du roman mimétique, et qui privilégient un art poétique qui rende compte du monde, autrement, par le biais de nouveaux paradigmes.

Je commencerai en rappelant certains propos du sociologue Jean-Charles Falardeau. À mon avis, ces lignes, tirées de son essai *Notre société et son roman* (1967), illustrent bien ce ton singulier par lequel s'exprime alors la voix des intellectuels québécois, lorsqu'ils en viennent à parler de littérature :

Elle [la littérature nationale] exprime ce qui nous constitue le plus spécifiquement et le plus profondément nous-mêmes et ce qui nous fait semblables à d'autres, ce qui nous rattache à de très anciennes racines humaines. Ce que font et ce que disent les vivants de nos univers romanesques rejoint, recoupe, transpose, et orchestre ce que voulaient ceux qui nous ont précédés et nous alerte au sujet de notre propre destin¹⁹.

Falardeau attribue à la littérature une fonction mythique. Le roman, par ce à quoi il réfère, renvoie à un espace fondateur, à un point rassembleur, « à de très anciennes racines²⁰ ». Dans ce discours, l'idée de rupture entre le monde et le langage, entre le présent et le passé, n'est pas soulevée. Au contraire, le texte est présenté comme la pierre angulaire qui permet au présent et au passé de se rencontrer et de communiquer. À la lumière de l'écriture romanesque, le maintenant et les temps ancestraux peuvent entrer en communion, mais surtout le texte peut « parler » le réel, puisqu'il lui est possible de transmettre une

¹⁹ Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, Hurtibise HMH, 1967, p. 7-8.

²⁰ À cet égard, un roman comme *Menaud maître draveur* de Félix-Antoine Savard illustre très cette idée de roman créateur de mythe.

authentique prose du monde. Nous sommes ici à l'opposé de la conception « postmoderne » du discours romanesque qui se caractérise, entre autres, par la crise du référent, par l'expression d'un relativisme exacerbé et par la dissolution des mythes fondateurs.

Mieux encore, suivant Falardeau, les romanciers peuvent alors exercer une fonction de « révélateurs ». La fiction est un miroir, et en s'y mirant on apprend sur les traits et les attributs de sa propre identité :

Les univers romanesques, avons-nous dit, nous font prendre conscience de la pluralité des significations de la société. [...] À propos de cet univers, les romanciers sont susceptibles de nous apporter des révélations que la simple expérience vécue ou même l'observation attentive ne nous font que soupçonner²¹.

Notre littérature est une littérature « qui se fait » selon l'expression de Gilles Marcotte [...]. Nous entendons par là que notre littérature est celle d'une société elle-même en train de se faire. [...] Dans cette mesure, notre littérature laisse transparaître, d'une façon plus immédiatement perceptible que d'autres littératures, les préoccupations profondes, voire inconscientes, du milieu humain d'où jaillissent ses sources²².

Pour Falardeau, notre littérature est dotée de singularités observables, de caractéristiques bien nationales, et ces mêmes caractéristiques découlent précisément du contexte social duquel elles émergent. De ce point de vue, le phénomène littéraire va donc de pair avec le « hors-texte », car le texte doit être lu comme un reflet du pays et du peuple, comme le miroir de ce que nous avons été, de ce que nous sommes et de ce que nous voulons être. Pour bien des intellectuels d'ici, notre art romanesque est en train de se mettre en place, et, cette éclosion, ils veulent la comprendre et l'analyser dans la relation qu'elle entretient avec la société. Les Québécois ont à cœur l'idée de bâtir une nation qui leur appartienne et, du

²¹ Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, op. cit., p.226.

²² *Ibid.*, p. 122.

coup, de faire advenir une littérature à leur image, une littérature mûre et portant le sceau des traits distincts qui sont les leurs. De surcroît, la critique et les instances légitimantes demandent au roman d'assumer la fonction fondatrice du récit mythique. En quelque sorte, et puisque selon Marcotte la véritable littérature québécoise est encore « à venir », on peut avoir l'impression que ceux-ci attendent encore l'An Un du roman : un roman qui édifierait les grands jalons des lettres québécoises et qui constituerait un discours premier, un discours susceptible de mettre en lumière et de définir la réalité totale du Québec : en somme de faire l'Histoire. Ce mandat qu'on donne à la littérature, bien entendu, dépasse ses caractéristiques strictement « textuelles ». Ceux qui s'intéressent au fait littéraire réclament du roman d'être davantage qu'un objet doté d'aspects et de qualités formelles, ce qui, plus qu'autrement, ne rend compte que du développement de la littérature par rapport à la seule histoire littéraire.

On l'aura deviné, ce qu'allègue Falardeau, on le retrouve parallèlement dans le discours des revues universitaires, un genre de publications, d'ailleurs, relativement jeune à l'époque. Pour ceux qui y collaborent, la dimension sociale et nationaliste de l'écriture romanesque demeure tout autant préoccupante.

En territoire québécois, le pont entre les mots et les choses, entre l'écriture et le monde, on ne peut le couper radicalement. De même, on ne peut concevoir la littérature comme un objet participant d'une unique science du langage. Au contraire, ici, le roman est invité à puiser à même les sources du pays, et à croître, nourri à la mamelle du réel québécois. Comme le souligne Georges-André Vachon de l'Université de Montréal dans un article intitulé « Faire la littérature » : « Comprendre la littérature, pour nous, c'est la

comprendre aujourd'hui ici : c'est aider le Québec à s'appropriier l'entier domaine de la culture d'expression française ; c'est faire sa littérature²³ ».

Dans *Voix et images du pays*, la revue du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, le propos reste sensiblement le même, l'accent est mis sur le référent et sur la nation à fonder. On remarquera, au passage, la présence du syntagme « du pays » qui complétait à l'époque le titre de cette publication connue aujourd'hui sous le nom abrégé : *Voix et images*. Sans ambiguïté, l'idée de « pays » fascine ceux qui s'adonnent à l'étude de textes de fiction. Ainsi, en « avant-présentation » du premier numéro du sixième volume, le collaborateur André Brochu, de l'Université de Montréal, écrit :

Voix et images du pays reprend ses activités en apportant, à une même conception de base, un certain nombre de modifications importantes. Il s'agit toujours de promouvoir et d'approfondir l'idée d'une appartenance culturelle à ce pays, encore incertain, qu'est le Québec. Mais le temps du nationalisme lyrique est passé. Notre tâche, maintenant comme toujours, c'est de construire notre identité culturelle qui est une facette de notre identité politique²⁴.

Une fois de plus, la littérature est donc perçue tel un moyen de faire la promotion de la culture nationale et de transmettre un discours idéologique favorable à la cause québécoise. La littérature, cet outil de promotion culturelle, voire de « construction » culturelle, est présentée par Brochu comme une « facette » intégrante du politique et de l'identité collective.

²³ Georges-André Vachon, « Faire la littérature », *Études françaises*, vol. VI, No 1, Février 1970. p. 6.

²⁴ André Brochu, *Voix et images du pays*, vol. 6, no 1, 1972, p. 7.

Cependant, presque une décennie plus tard, en 1976, Gilles Marcotte constatait en introduction de son célèbre essai *Le roman à l'imparfait* :

Le roman, au Québec, [...] est plus habile dans ses jeux formels, qu'il ne l'a jamais été; d'autre part il semble plus éloigné que jamais de la tâche que nous lui avons confiée, de rendre compte, sur le mode de la « comédie humaine », des articulations essentielles de notre histoire collective²⁵.

Pour Marcotte, la littérature d'ici, le roman en particulier, ne sera jamais vraiment parvenu à témoigner fidèlement de la réalité québécoise, du moins pas au point qu'un texte de son corpus atteigne le statut de « grand roman social », ainsi qu'une ultime fresque nationale unissant tous les domaines de la réalité et en illustrant la structuration de la société.

Parallèlement, remarquons que dès le début des années 1960, certains universitaires demeurent néanmoins prudents quant au rapport entre la sociologie et la littérature. Par exemple, Georges-André Vachon, lors d'un colloque organisé en 1964, remet en question le bien fondé de ce qu'il nomme la « sociologie empirique » :

[...] la sociologie empirique ampute la réalité d'un de ses éléments essentiels, si elle refuse de voir, dans le roman et la poésie, autre chose que des témoignages émanant de l'expérience commune. La littérature, justement, indique le sens de cette réalité; le sens, c'est-à-dire non pas la signification abstraite, mais la direction selon laquelle elle est en train de se dépasser, son orientation actuelle et profonde, dont elle porte le modèle. La sociologie empirique, au contraire, doit immobiliser artificiellement la réalité, pour mieux la rendre objective. Elle ne peut avoir aucune prise sur la littérature, et si elle s'y intéresse, elle la prendra toujours pour ce qu'elle n'est pas²⁶.

²⁵ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, Montréal, Typo, 1989, p.11-12.

²⁶ Georges-André Vachon, « Conclusions et perspective », *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p.8.

Ce commentaire, sans rendre impossible toute corrélation entre la société et la littérature, questionne la pertinence des analyses qui réduisent les œuvres romanesques à des reflets de leur milieu. Comme le soulignera Pierre de Grandpré dans son introduction à l'*Histoire de la littérature française du Québec*²⁷, les œuvres littéraires ne sont pas tant des miroirs d'une société que des témoignages de ce qui fait exception. Il est vrai, rares sont les personnages de romans, par exemple, qui expriment la norme. Bien au contraire, le roman rend compte d'une volonté de dépassement. C'est suivant ce point de vue que l'on devrait le mettre en lien avec l'ensemble de l'univers social.

Au Québec, à ce moment, le sociologue français Lucien Goldmann exerce une influence non négligeable. Celui-ci dirige des étudiants québécois à Paris et il séjourne dans la province où il donne des conférences et des cours. Pourtant, et on le constate aisément avec le recul, la méthode goldmannienne conduit à des conclusions fort réductrices. Dans une analyse devenue « célèbre » d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais, par exemple, Goldmann, d'une manière dualiste et limitative, affirme que la Grand-mère Antoinette correspond au monde traditionnel, tandis qu'Emmanuel renvoie au monde moderne industrialisé²⁸. Cela dit, on lit simplement dans le texte les grands mouvements de l'histoire du Québec. On illustre sans trop de nuances le passage de la campagne à la ville ou telle autre grande ligne de l'histoire nationale. Les aspects strictement textuels et le travail poétique dans tout ça ? On en parle très peu.

²⁷ Pierre de Grandpré, « Introduction » *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, 1967, t.1, p.11.

²⁸ Lucien Goldmann, « Notes sur deux romans de Marie-Claire Blais », *Structures mentales et création culturelle*, Paris, 10-18, 1970, p. 353-365.

En ce qui concerne Poupart, c'est dans la perspective des jeux formels, donc de l'histoire des formes littéraires, qu'il faut préférablement saisir ses premiers romans. Dans *Que le diable emporte le titre*, par l'entremise d'une allégorie, il écrit à ce sujet : « 16) les piliers du temple étaient de belles femmes droites et le temple s'est effondré quand les femmes se sont couchées pour l'amour à quoi bon une fois cela admis s'intéresser à la place de la mère dans le roman québécois²⁹ ». Chez Poupart, la littérature est un édifice dont les fondations se sont écroulées et à partir desquelles il serait bien hasardeux d'édifier quoi que ce soit. Faute de mieux, on observe les décombres. La pertinence des analyses thématiques du type : « la place de la mère dans le roman québécois » est remise en question. Nul doute. Pour un romancier qui privilégie une pratique axée sur le travail du signifiant et sur le renouvellement de la forme romanesque, ce type d'études socio-thématiques est, de surcroît, peu adapté. En extrapolant, si en 1970 on avait eu à choisir un critique pour se pencher sur le travail romanesque poupartien, un Jean Ricardou aurait sans doute été plus approprié qu'un Jean-Charles Falardeau. Du moins, les outils analytiques du premier auraient été plus opérants.

Par ailleurs, on doit prendre en considération le fait que les romans de Poupart se positionnent dans l'espace de production culturel qu'est l'avant-garde, c'est-à-dire dans un champ où, selon Pierre Bourdieu³⁰, la production est restreinte et le lectorat est inévitablement limité. Du moment où le champ littéraire québécois s'autonomise, à partir des années 1960 et que les romanciers plus avant-gardistes se cantonnent à l'intérieur d'une

²⁹ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Les Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1969, p. 26.

³⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998.

sphère de production restreinte, il est difficile de penser que la littérature puisse agir concrètement sur l'Histoire et sur l'espace national. Évidemment, il n'est jamais impossible d'intervenir sur la place publique en tant qu'intellectuel, Gaston Miron en est un bon exemple. Par contre, à quelques rares exemples près³¹, Miron ou d'autres écrivains le feront à partir de leur situation dans le champ littéraire, à l'écart du réel pouvoir politique

Chez Poupart, les possibilités de bouleverser l'ordre social en incorporant à ses romans un message idéologique sont assez minces. Son écriture se positionne en marge du champ du pouvoir. En fait, Poupart, au lieu de « créer » l'Histoire, se limite à inscrire ses œuvres dans l'histoire des formes romanesques. Les romanciers qui cherchent à se libérer de l'emprise du champ politico-économique pour œuvrer dans un champ indépendant, bien délimité, presque reclus, réduisent forcément la portée sociale de leurs paroles. Le narrateur de *Ma tite vache a mal aux pattes* affirme à cet égard : « Si les écrivains professionnels sont ceux qui vivent de leur plume, les autres sont des amateurs³² ». Il est alors bon de se demander comment une œuvre littéraire peut être à la fois socialement engagée, tout en s'inscrivant dans un champ d'action détaché du champ du pouvoir politico-économique. D'une certaine façon, le romancier est piégé : pour rejoindre le plus grand nombre, il doit préférentiellement s'inscrire dans un mode romanesque grand public, ce qui, d'emblée, signifie privilégier une écriture réaliste. Or, risquons l'affirmation, le principal souci du romancier, que celui-ci souhaite ou non s'inscrire à même les enjeux sociétaux de son époque, c'est le texte. Chez les écrivains devenus aujourd'hui des « classiques », comme Aquin, Ducharme

³¹ On pourrait penser au poète et politicien Gérard Godin.

³² Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, Montréal, Les Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1970, p. 23.

et Ferron, on retient d'abord le travail formel. Au tournant des années 1970, le roman, de manière globale, entre dans une période de remise en question, cela tant à l'égard de la forme qu'il doit adopter que de la langue qu'il doit utiliser. Poupart expérimente, comme d'autres. De plus, cette expérimentation se fait à petite échelle et souvent dans des milieux qui font bande à part. Ces écrits ne peuvent espérer rejoindre que des cénacles littéraires subventionnés par l'État et malheureusement écartés des réels pouvoirs décisionnels. C'est peut-être là une des raisons pour lesquelles les narrateurs de Poupart semblent autant désabusés quant au pouvoir d'action des romanciers et de l'écriture romanesque en général.

Poursuivant cette idée, on remarquera qu'il y a quelque chose de paradoxal dans ce désir, de la part des critiques, que le roman quitte le cadre étroit de la forme réaliste monologique, forme qu'il a souvent adoptée pour servir l'idéologie nationaliste agriculturiste, au profit d'une forme plus « artiste », plus « littéraire », mais cela tout en restant un moteur social et un miroir pouvant édifier la nation. Quand les critiques parlent du grand roman à venir, ils ne fournissent pas, ou très peu, de recommandations en regard des qualités formelles que devrait idéalement posséder ce roman. Par contre, en raison du mandat qu'ils lui confèrent, ils suggèrent indirectement que sa facture devrait être réaliste. Considérons néanmoins, suivant Georges-André Vachon, qu'au Québec l'activité littéraire et l'activité politique ne sont pas marquées par la même différenciation qu'en France, lieu où Bourdieu a élaboré ses théories :

Dès que le champ de production et de circulation des œuvres littéraires acquiert une plus grande autonomie, qu'il définit plus rigoureusement les conditions d'accès et d'appartenance au milieu intellectuel et qu'il fonctionne selon une logique spécifique (et avec des

enjeux propres), il devient simpliste de ramener la problématique d'un auteur à la vision du monde d'un groupe social ou d'une classe sociale.

Parce que la littérature, ici, constitue une sphère d'activité mal différenciée, le domaine québécois se prête mieux que nul autre, [...] à l'observation de l'émergence de la fonction littéraire dans une société, et son fractionnement progressif en genres, toujours liés aux avatars d'autres fonctions et d'autres variables sociologiques. [...] En un mot, le domaine québécois semble bien être le terrain où l'on puisse le mieux observer la naissance et la différenciation progressive des grandes fonctions sociales : vie politique, vie religieuse, vie intellectuelle et artistique, etc.³³

Puisque l'espace littéraire québécois est nouvellement constitué, il est donc aisé de voir comment le champ politique et le champ littéraire mettent chacun en place leur terrain respectif. Les romanciers qui se soumettent aux lois du seul champ littéraire sont évidemment marginalisés.

À cause de ses positions esthétiques avant-gardistes, Poupart se met à l'écart du succès populaire. Réginald Martel, dans *La Presse*, émet un commentaire plutôt intransigeant à ce sujet. Citant *Ma tite vache a mal aux pattes*, il qualifie les romans de Poupart de jeux intellectuels qui ont le défaut de n'intéresser personne, sinon quelques littéraires initiés. En fait, l'avis de Martel, journaliste populaire, témoigne sans doute assez bien de l'opinion qu'avait alors le grand public à l'égard des œuvres littéraires plus hermétiques. On l'a dit, au moment où Poupart commence à publier ses œuvres, le champ littéraire québécois, l'institution des lettres québécoise, en tant que champ autonome, est encore très jeune. Aussi, Martel, dans son article, va même jusqu'à fortement critiquer

³³ Georges-André Vachon, « Le Domaine littéraire québécois en perspective cavalière » dans Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. 1, 1967, p. 33.

certaines artistes novateurs qui usent de la liberté que rend possible un tel champ, autonomisé et affranchi. Pour dénoncer cette situation, il donne en exemple Gaston Miron :

Les intellectuels, qui s'amuse comme des petits fous à se faire peur entre eux, sont les premiers surpris de s'apercevoir que les vrais lecteurs sont indifférents à leurs jeux, voire hostiles. Par exemple, enfermez Gaston Miron dans une prison; je serais bien surpris que les Québécois, pour le libérer, lèvent le petit doigt.³⁴

En fait, Martel déclare que Poupart est un exemple type de « ces jeunes écrivains qui ont été victimes de l'enseignement universitaire³⁵ ». Un roman comme *Ma tite vache a mal aux pattes*, loin d'être destiné à un large public, s'adresse à un public restreint d'universitaires, voire à ceux qui détiennent en grande partie le pouvoir symbolique des lettres québécoises.

Dans la même veine, encore Réginald Martel, cette fois le 6 septembre 1970 :

Je pense à Nadeau, Poupart et maintenant Beaulieu, je me dis que le parti pris d'innovation, l'effort systématique de destruction des formes romanesques classiques et la fouille constante d'une thématique qui revient toujours à la même chose ne produisent pas des résultats probants...

C'est une évidence, Martel n'apprécie pas les romans qui ne racontent pas d'histoire, ou comme l'a formulé Ricardou, les romans qui mettent à l'avant plan « l'aventure d'une écriture ». À ce sujet, le narrateur de *Ma tite vache a mal aux pattes* répond : « À l'imagination pour l'imagination, j'accorde zéro. Le jeu des péripéties a bienheureusement avorté. Il y a cependant écrire pour l'écriture (parce que l'écriture est quelque chose en soi,

³⁴Réginald Martel, *La Presse*, 7 novembre 1970.

³⁵*Ibid.*

comme la danse est la danse, eh oui !), ce que je dois reconnaître pratiquer dans une large mesure – et accepter de pratiquer³⁶ ».

Il faut l'admettre, les propos de Martel sont probablement assez représentatifs de l'opinion qu'adopte en général le grand public à l'égard de la recherche artistique. Si monsieur « tout-le-monde » avait eu à transmettre son appréciation au sujet des ouvrages de Poupart, il y a fort à parier qu'il aurait abondé dans le sens du journaliste. En conséquence, il ne faudrait pas détecter dans ces commentaires « anti-intellectuels » un signe bien précis et bien révélateur d'une époque donnée, mais plutôt se rappeler que les romans qui concentrent leurs contenus sur la recherche romanesque et sur la dimension formelle ne sont généralement pas des médiums en mesure d'interpeller un grand nombre de lecteurs, du moins au moment de leur première parution. Autrement dit, un bon roman national, voire nationaliste, devrait être en mesure de rejoindre le plus grand nombre. D'emblée, des ouvrages comme *Angoisse Play* ou *Ma tite vache a mal aux pattes* s'adressaient aux « happy few ». Par contre, avec les années, les œuvres peuvent parfois changer de statut et ainsi passer de l'avant-garde à un statut grand public. Les œuvres de Poupart n'ont pas connu ce sort.

Cela dit, que réclamaient exactement, à l'époque, ceux qui attendaient le Grand Roman Québécois ? Une œuvre qui aiderait le Québec à se positionner sur l'échiquier de la littérature internationale, ou bien un roman qui permettrait au peuple de se reconnaître dans toute sa vérité et du coup de consolider sa fibre identitaire ? Une chose est certaine, c'est qu'une grande importance était accordée aux romanciers qui parvenaient à s'illustrer en

³⁶ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, *op. cit.*, p. 233.

France, comme par exemple Marie-Claire Blais qui remporte le prix Médicis en 1966, Réjean Ducharme qui fait publier ses œuvres chez Gallimard à Paris ou Jean Basile qui le fait chez Grasset, aussi à Paris. Pour ceux qui commentent la littérature d'ici, les œuvres recevant une approbation française deviennent parfois intouchables. Elles semblent immédiatement auréolées aux yeux de bien des critiques québécois.

Le pays inexistant

On l'a dit à plus d'une reprise, au cours des années 1960, la littérature québécoise apprend à exister et ses instances légitimantes se mettent en place. Le roman prend conscience de lui-même, de son pouvoir, mais aussi de ses limites. « S'approprier », voilà une idée qui ravit et qui préoccupe les tenants du discours critique. Avec emphase, ceux-ci parlent « d'habiter » la littérature. L'ensemble des acteurs du champ littéraire affichent alors un ostensible désir de bâtir, d'édifier et ultimement de prendre possession d'un territoire dont la « cartographie » demeure toutefois indéterminée. Les narrateurs de Poupart n'abondent pas tout à fait en ce sens. Pour Frédéric, « nommer » le territoire est une activité qui malheureusement ne conduit à aucun résultat concret : écrire, ce n'est pas agir.

... nommer, ce n'est pas prendre possession [depuis le temps qu'on nomme le pays, depuis le temps qu'on se lance nos prénoms à la figure...]. Au contraire. Nommer, c'est retraiter au moment où il faudrait prendre le taureau par les cornes, c'est penser là où il faudrait agir.

et quand on a vraiment posé un geste, vaut-il bien la peine qu'on le nomme et qu'on le décrive ? En vue de quoi, de quelle efficacité ?³⁷

³⁷ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 65.

A cet égard, il y a un aspect important que les critiques des années 1960 ont peut-être négligé. Le Québec, comme État, n'existe pas. La question n'est pas sans intérêt : comment mettre en place une littérature achevée dans une réalité socio-historique qui est incertaine, imprécise et approximative ?

Or c'est précisément dans la mesure où le Québec ne peut se penser ni se raconter qu'en tant que réalité mythique, totalité imaginaire désincarnée de l'historique, que le romancier se verra inapte à en rendre compte sur le mode réaliste, de l'écrire comme un référent concret, reconnaissable.³⁸

Le problème est qu'en calquant la réalité historique, qui est imparfaite et dont la dimension linguistique, pour bon nombre de bien-pensants, est inaccomplie ou insuffisante, les romanciers peuvent difficilement faire du seul travail référentiel un moyen apte à ériger une littérature « fondatrice ». On le sait, des romanciers comme Major ou Renaud (à la rigueur Victor-Lévy Beaulieu) ont écrit en utilisant une prose plutôt réaliste. Toutefois, le réel tel qu'ils l'ont écrit, c'est le réel de l'aliénation, de l'oppression, et la langue qu'ils ont utilisée est celle des laissés-pour-compte de la classe populaire. Ces romanciers ont montré le peuple dans sa toute sa pauvreté intellectuelle et économique. Bien que cela soit une peinture assez fidèle de la réalité, il en reste que ce n'est pas très édifiant et qu'il n'y a pas là matière à gonfler l'ego et la fierté d'un peuple. Kwaterko précise encore :

Les romanciers en arrivent généralement à la perception de l'impossibilité d'une pratique littéraire basée sur un rapport rationnel avec la société face à l'« anormalité » historique du Québec (entre l'univers rêvé par les écrivains et l'univers socio-historique qu'ils vivent, il y a tout un

³⁸ Józef Kwaterko, *Le roman Québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 59.

monde). Voilà ce qui fonde, semble-t-il, le tragique de la situation de l'énonciation du romancier québécois des années 1960³⁹.

On retrouve d'ailleurs cette dimension tragique dans les romans de Poupart. Ses narrateurs témoignent abondamment de l'impasse à laquelle est acculée la fiction. En quelque sorte, cela rend compte d'un refus vis-à-vis du grand récit de l'Histoire, et dans le cas du Québec, de l'Histoire qui reste à faire.

Peut-être est-ce aussi la raison pour laquelle l'action de nombreux romans de cette époque se situe à l'intérieur d'une topographie qui, souvent, ne cherche pas à donner une représentation étroitement réaliste du Québec. Les romanciers préfèrent inscrire leurs personnages dans des cadres spatio-temporels appartenant à l'imaginaire et à la fabulation. Le Montréal de Ferron. Le ou de Ducharme n'est pas une représentation fidèle de la métropole, du moins en comparaison avec le Montréal de Gérard Bessette, par exemple, dans *La Bagarre*⁴⁰. Avec *Que le diable emporte le titre*, Poupart invente lui aussi un Montréal qui s'apparente plus au roman d'anticipation qu'au roman réaliste : « la petite troupe occupait Montréal depuis déjà trois mois. Montréal évacuée déserte seules quelques jeunes femmes étaient restées...⁴¹ ». Les personnages évoluent dans une ville abandonnée, une ville qui donne l'impression d'être dévastée. Mais encore là, ce n'est qu'une impression : l'usage de la description de lieux est parcimonieux, il en résulte un univers flou et éthéré. Poupart met en pratique ce qu'ont théorisé les Français Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute vers la fin des années 1950, et on observe difficilement des éléments « réalistes » — éléments

³⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁰ Gérard Bessette, *La Bagarre*, Montréal, CLF, coll. « Nouvelle-France », 1958.

⁴¹ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, *op. cit.*, p. 12.

« réalistes » au sens restrictif du terme — à l'intérieur de ses romans. La conception même du réalisme qui gouverne son écriture est tributaire de prémisses dont les fondements ne reposent pas sur le jeu de l'illusion référentielle. C'est l'écriture, dévastée, qui contribue à rendre cette ambiance apocalyptique dans laquelle interagissent les protagonistes. À l'instar de Sarraute dans « Ce que voient les oiseaux », c'est à partir de parcelles « d'existence » que Poupart fonde sa conception du réalisme⁴². Évidemment, il emprunte beaucoup aux théories françaises, celles du nouveau roman et du structuralisme. Toutefois, au Québec, contrairement à la France, la pensée structuraliste se manifeste de façon beaucoup moins radicale. Rétrospectivement, André Brochu le soulignait :

Le structuralisme formaliste, dans les études littéraires, ne devait triompher que quelques années plus tard. Je me demande s'il eût été bien conforme à nos aspirations d'alors, qui s'inscrivaient dans le contexte politique d'un effort de décolonisation. [...] Nous découvrons, au début des années '60, que notre littérature « disait » quelque chose, et ce quelque chose avait trait au vécu individuel et collectif. Elle n'était pas expérience du langage, mais langage du vécu⁴³.

Ainsi, pour une littérature de nature formaliste à l'exemple de celle de Poupart, il est plus difficile d'intéresser une critique dont l'attention se porte d'abord sur ce que dit le texte, une critique qui porte principalement son attention sur la teneur du message véhiculé, oubliant parfois l'architecture et la forme du message.

Dans l'extrait suivant, tiré du texte « Faire la littérature » de Georges-André Vachon, on saisit immédiatement comment les Français et les Québécois divergent dans

⁴² « Il [le romancier] s'aperçoit souvent, quand il cherche à mettre au jour cette parcelle de réalité qui est la sienne, que les méthodes de ses prédécesseurs, créées par eux pour leurs propres fins, ne peuvent plus lui servir. Il les rejette alors sans hésiter et s'efforce d'en trouver de nouvelles, destinées à son propre usage. Peu lui importe qu'elles déconcertent ou irritent d'abord les lecteurs. » Nathalie Sarraute, « Ce que voient les oiseaux », *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956 p. 138.

⁴³ André Brochu, « La critique en question », *Voix et Images du pays VI*, 1972, p.134.

leur approche respective des textes. Vachon écrit : « Contrairement à la science, qui n'a pas de patrie, la littérature dépend toujours étroitement d'une langue, d'une communauté nationale, et à l'intérieur de celle-ci, de milieux parfois très restreints, qui à tout moment incarnent, font et refont sa culture⁴⁴ ». Ce type de propos va à l'encontre du discours des tenants de la sémiologie. Ni plus ni moins, l'auteur affirme que la littérature est une discipline éloignée de la science, que la littérature, en somme, se fonde et se développe par le truchement du tissu social. Par la bande, il signale que les recherches « sans patrie » des sémiologues sont incompatibles avec le projet identitaire sous-jacent à l'ensemble des lettres québécoises.

Au cours des années 1960, la théorie littéraire française se développe énormément, les critiques s'adonnent de plus en plus à lire les oeuvres par l'entremise de nouveaux paradigmes. Leurs méthodes d'analyse, inspirées en grande partie de la linguistique structurale saussurienne, visent à rendre compte de la production du sens comme structure. Ainsi, à partir de Saussure, on projette diverses théories qui ont souvent en commun de mettre l'accent sur l'aspect arbitraire de la langue, et bien entendu du discours romanesque. « Introduction à l'analyse structurale des récits⁴⁵ » de Barthes fait partie des articles savants qui reçoivent la faveur de la nouvelle génération d'intellectuels. Cette révolution dans la manière de penser la littérature amène de nouveaux outils herméneutiques, ceux-ci accompagnés par leur jargon. À cet égard, le couple signifiant-signifié est plus que jamais

⁴⁴ Georges-André Vachon, « Faire la littérature », *Études françaises*, vol. VI, No 1, Février 1970, p. 4.

⁴⁵ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'aventure sémiologique* Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

au goût du jour. Le langage, dans la façon de signifier, n'est plus référentiel; le langage est différentiel, c'est-à-dire qu'on établit que le sens doit se faire par la relation qu'entretiennent les signes entre eux. Cela dit, vers la fin des années 1960, en France, le pont entre les mots et les choses est définitivement coupé, sans doute emporté par la vague de ce que l'on désigne « nouvelle critique ». En dernière instance, l'idéal de la critique française tend vers une forme d'abstraction peu propice au témoignage du monde sensible. Dans cet idéal d'abstraction théorique, par exemple, même les classiques de la littérature réaliste du XIXe, qui incarnent pourtant le modèle le plus probant en regard des capacités référentielles du texte, sont repensés, « re-théorisés » à partir de leurs seules caractéristiques formelles. Dans ces conditions extrêmes, donc, l'œuvre littéraire ne peut plus parler du monde, elle ne peut parler que d'elle-même. À ce sujet, il est intéressant de remarquer comment une théorie comme le dialogisme bakhtinien, en France, a été réduite au concept d'intertextualité (par Kristeva), tandis qu'au Québec, avec André Belleau, cette même théorie recevait alors des lectures, notamment dans les revues universitaires, qui respectaient avec enthousiasme la dimension « sociale » de Bakhtine⁴⁶. Le roman poupartien est lui aussi pénétré d'éléments « dialogisants » et carnavalesques. Par contre, le trait de sa poétique qu'a relevé la critique, c'est sa facture formaliste et son appartenance au mode de pensée structuraliste.

⁴⁶ « Chez Bakhtine, le caractère polyphonique d'une œuvre comme celle de Rabelais est attribuable à la carnavalisation de la littérature, le carnaval représentant l'expression la plus complète et parfaite de la vision du monde qu'a le peuple. En simplifiant certes, on peut dire que pour Auerbach et Bakhtine, le multiple, c'est le peuple se manifestant dans la littérature » (André Belleau, « Bakhtine et le multiple », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 6, no 4 nov. 1970 p. 482).

Ainsi, et en considérant ce qui a déjà été dit, une poétique « antiréférentielle », à l'exemple de la prose poupartienne, peut difficilement être interprétée comme un instrument travaillant à la consolidation du lien social : cette prose flirte de trop près avec la pensée française qui emboîte le pas à la crise de la *mimèsis*. À l'instar des Barthes, Foucault, Sollers et du groupe *Tel Quel*, Poupart donne l'impression de prêcher pour une « pratique immanente du texte » et de favoriser une écriture qui rompt avec toutes justifications extra-littéraires. À la littérature « qui se fait » de Marcotte, il oppose une littérature qui « se défait ». Si certains regardent le roman comme un moyen de montrer l'homogénéité et le fondement de la nation québécoise, Poupart n'y voit alors qu'un jeu capable d'illustrer le morcellement du réel et de témoigner de sa « résistance⁴⁷ » à se laisser transcrire, à se laisser capter par l'écriture

La Barre du Jour

On l'a vu, au Québec, les discours sur le texte littéraire sont alors majoritairement d'obédience sociocritique. Cependant, une revue prend le contre-pied de ce mode herméneutique pour offrir un point de vue critique différent, moins centré sur le rapport littérature et société.

La revue *La Barre du jour* est fondée en 1965 par Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre, Roger Soublière et Jan Stafford. Au moment du premier numéro, son mandat est triple. D'abord, les rédacteurs affirment vouloir favoriser le développement de l'essai et de l'analyse critique. Également, ils se donnent pour mission d'encourager activement la

⁴⁷ « Si l'objet résiste à l'écriture, c'est bon signe : c'est qu'il y a quelque chose dedans » (Jean-Marie Poupart, *Ma tête vache a mal aux pattes*, *op. cit.*, p. 172).

publication de textes de création. Enfin, la revue réserve un espace pour mettre en valeur certains textes « inédits » du patrimoine littéraire québécois⁴⁸.

L'histoire littéraire parle souvent de *La Barre du jour* comme étant le pendant québécois de la revue française *Tel Quel*. On a même déjà accusé *La Barre du jour* d'avoir cavalièrement emprunté à *Tel Quel*⁴⁹ la plupart de ses positions théoriques. Il est vrai, il existe d'indiscutables similitudes entre les deux entités, et sans contredit, la revue québécoise doit énormément à sa grande sœur française. Toutefois, il importe de prendre en considération que ce n'est pas avant la décennie 1970 que *La Barre du jour* s'engage véritablement dans le créneau des théories littéraires typiquement formalistes et structuralistes. À ses débuts, soit entre 1965 et 1970, la revue, quoi qu'on en dise, s'investit beaucoup socialement, et si elle n'est pas ouvertement politisée, par la bande, elle s'engage en faveur des idéaux de décolonisation au même titre que les collaborateurs de *Parti pris*. Cette phrase tirée de la présentation du premier numéro le montre clairement : « *La Barre*

⁴⁸ Voici, retranscrite, la présentation du premier numéro (p. 2) « À l'heure actuelle le Québec se recrée dans une production littéraire tendue et inquiète. À l'attitude révolutionnaire des jeunes poètes et romanciers nous ne pouvons que constater une solidarité et un dynamisme nouveau.

Nous ne saurions rester indifférents à ce mouvement. Nous tentons aujourd'hui de participer à ce dynamisme en présentant au public une revue littéraire à prix populaire. Celle-ci s'efforcera de mieux faire connaître nos écrivains d'hier et d'aujourd'hui. En plus des textes des collaborateurs, [...] la chronique « Les Inédits » [...] saura sûrement vous intéresser. Notons que les études littéraires seront publiées dans les prochains numéros.

La Barre du Jour ne défendra aucune idéologie politique, mais elle pourra qu'acquiescer à tous les textes de valeur littéraire qui lui seront soumis, bien qu'ils fussent empreints de caractère politique. Car s'il n'y a pas une poésie engagée, il y a une poésie essentielle qui veut tirer l'image de l'homme vers la lumière et assurer à tous une place dans cette conscience culturelle qui s'éveille rapidement aux nécessités et par là se définit comme nécessité. D'ailleurs si nous pouvons maintenant nous prêter avec tant d'ardeur à la création de cette nouvelle revue, c'est en un sens dû à l'inévitable situation de lucidité dans laquelle nous plonge notre milieu. Nous voulons répondre à ce climat de lucidité et il nous semble que cette revue est le meilleur moyen d'atteindre notre but.

Les pages de notre revue sont ouvertes à toute collaboration littéraire. Le risque fragile de paraître hétéroclite sera compensé par la richesse qu'apporteront ces multiples collaborations. *La Barre du Jour* s'efforcera d'être un port d'attache pour l'écrivain et le lecteur. »

⁴⁹ Jean Larose, « Une modernité bien de chez nous », *Liberté*, no 159, juillet 1985, p. 19-47.

du Jour ne défendra aucune idéologie politique, mais elle ne pourra qu'acquiescer à tous les textes de valeur littéraire qui lui seront soumis, bien qu'ils fussent empreints de caractère politique ». La rubrique « Les inédits », les dossiers spéciaux sur Roland Giguère, sur les Automatistes ou sur Gaston Miron, témoignent également d'une nette volonté de célébrer la littérature nationale. Au Québec, même dans les publications d'allégeance formaliste, on parle difficilement du texte littéraire comme d'un objet désincarné et totalement indépendant de son milieu social.

D'ailleurs, en 1966, dans un numéro consacré à l'enseignement de la littérature au Québec, le comité de rédaction prend position sur la nécessité de mettre en place un système scolaire qui permette de valoriser la littérature québécoise. On reproche au monde de l'éducation de mettre trop l'accent sur l'héritage culturel mondial, cela au détriment des productions d'ici. On propose de recentrer l'univers symbolique des lecteurs québécois sur le Québec. Il est dit : « Par sa naissance, tout Canadien-français est prédestiné à devenir vers l'âge le plus tendre un citoyen du monde⁵⁰ ». Plus particulièrement, on vise la place prééminente qu'occupent les œuvres françaises. « Le pays de la littérature française est la France et non le Québec et cette étude exclusive produit une mentalité d'exilé, d'aliéné⁵¹ ». Aussi on soumet des opinions à l'emporte-pièce : « Le fait de reléguer aux oubliettes l'histoire du Québec et la littérature québécoise produit des effets débilissants⁵² ». Sans équivoque, *La Barre du jour* déplore la relation accablante qui existe entre la France et le Québec :

⁵⁰ Robert Barberis, « Pédagogie aliénante », *La Barre du jour*, Montréal, no 8, oct-nov 1966, p. 4.

⁵¹ *Ibid.*, p. 6-7.

⁵² *Ibid.*, p. 7.

Il est abusif et faux de prétendre que la France est notre mère patrie. C'est un prix de consolation accordé à un aliéné et un colonisé qui se détourne des tâches présentes pour mieux contempler les réussites qui viennent d'un monde étranger. [...] Car comment, je vous le demande, participer au sentiment patriotique des auteurs français sans d'abord soi-même avoir vécu un sentiment analogue à propos de sa propre patrie !⁵³

Le Québécois est dans une situation d'infériorité devant un critique parisien qui est sur place. Pour l'étude de nos auteurs, il faut renverser la perspective. Les œuvres d'ici sont à la portée du critique et les instruments de recherche sont disponibles. Par conséquent, au plan de la critique, le Québécois est le premier intéressé et premier compétent.⁵⁴

Même si les collaborateurs de *La Barre du Jour* sont redevables de la France en matière de théorie littéraire, il y a donc dans leur discours un vif désir de s'affranchir de l'emprise intellectuelle de l'hexagone⁵⁵.

On affirmait que la revue ne passait pas véritablement à l'ère du formalisme avant les années 1970. En fait, au moment où paraît ce numéro sur la « pédagogie aliénante », remarquons que l'équipe prend notamment appui sur Sartre pour endosser son discours : « Comme disait Sartre, en lisant nos auteurs, « nous sommes entre nous ». Ce besoin profond d'identité, la littérature est capable de le satisfaire⁵⁷ ». Disons rapidement qu'en s'associant à Sartre, *La Barre du jour* se place plus près de *Parti pris* que de *Tel Quel*. En somme, dans ses premières années d'existence, les positions éditoriales de *La Barre du jour* sont beaucoup moins formalistes qu'on pourrait le penser.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁵ À ce sujet, souvenons-nous de l'ouvrage de Robert Charbonneau, *La France et nous*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1947.

⁵⁷ Robert Barberis, « Pédagogie aliénante », *op. cit.*, p. 10.

Au moment où Poupart lance *Angoisse play*, pour le numéro d'octobre-décembre 1968, *La Barre du jour* publie des inédits de Nelligan. Outre les pages consacrées au célèbre poète, un texte de Claude Bertrand, « Introduction à l'histoire de la rupture⁵⁸ », expose comment et pourquoi le texte littéraire, par le biais des traits formels qui le caractérisent, est redevable et est lié au monde sensible. Dans ce texte, il rejoint incidemment plusieurs postures théoriques qui pourraient être mises en lien avec l'écriture de Poupart. Bertrand se déclare en faveur du concept de « mort de l'auteur » et il pose le texte comme une entité orpheline de tout rapport au réel, bien qu'il revendique les possibles accointances entre le réel et l'allure formelle que suggère une œuvre de fiction. La mort de l'auteur, comme chez Poupart, prend alors une dimension tragique : la tragédie se situant dans l'incapacité, pour le romancier, de mettre en pratique une narration capable d'opérer une mise en fiction crédible du réel :

Une telle défaite se reconnaît aisément lorsque l'écrivain affirme « ne plus pouvoir exprimer dans les mots ce qu'il a à dire ». Les mots prennent ainsi un aspect de pure matérialité. Leur caractère signifiant empêche le message de l'écrivain. D'ailleurs l'écrivain lui-même disparaît sous la matérialité des mots. Pour plusieurs, dans l'écriture, il exprimera sa propre mort.⁵⁹

De cette manière :

La littérature devient, pour l'écrivain, l'aventure de la dépossession. Cette dépossession est d'autant plus cruelle pour lui qu'elle le pousse à une recherche impossible, qui ne peut aboutir et qui, pour comble lui fait quand même apparaître la conscience de son inachèvement.⁶⁰

⁵⁸ Claude Bertrand, « Introduction à l'histoire de la rupture », *La Barre du jour*, Montréal, no 16, octobre-décembre, 1968 p. 47-54.

⁵⁹ Claude Bertrand, « Introduction à l'histoire de la rupture », *op. cit.*, p. 47-48.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

Ainsi, le « contenu » d'un texte, c'est-à-dire son message, ce qu'il exprime par rapport à la réalité, serait intégré à sa dimension matérielle. L'apparence formelle d'un texte serait édictée et fondée par les impératifs de l'espace social, voire politique, qui lui donne vie :

Il y a une adéquation parfaite entre le Texte littéraire et le Texte de la réalité. Cette adéquation ne peut être que formelle, car les contenus y sont exclus à cause de leur caractère contradictoire. Mais il serait encore plus juste d'affirmer que les contenus ont été assimilés par/dans des catégories formelles.⁶¹

Dans cette perspective, on verra plus loin de quelle façon, chez Poupart, une grande partie du message se trouve à même la structure, à même la forme que se donne le texte.

En octobre 1970, dans le numéro spécial sur Gaston Miron, numéro pour lequel Poupart fait d'ailleurs partie du comité de rédaction⁶², un texte de Jacques Brault expose le rapport étroit qui existe entre la politique et la poésie, pour ne pas dire la fusion qui existerait entre les deux sphères. On peut y lire : « Désormais, c'est Miron qui me l'a enseigné, je crois que la poésie ne pourra être que politique, *responsable* de nous tous, PARCE QUE la politique ne pourra être que poétique, inspirée par nous tous⁶³ ». Cependant et malgré cet enthousiasme poétio-patriotique, l'histoire démontrera que le couple poétique-politique peut rimer, mais uniquement sur le plan phonétique, ou sur le plan du langage. À ce sujet, quelques mois auparavant, à l'été 1968, la revue *Parti pris* s'éteignant, force est de constater que la révolution sociale que ses anciens collaborateurs s'étaient promise n'a pas eu lieu. Par contre, si la révolution sociale, trop tranquille, ne s'est

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Entre 1969 et 1971, Jean-Marie Poupart a ponctuellement siégé comme membre du comité de direction de la revue. Évidemment les particularités de son écriture rejoignent les positions théoriques de *La Barre du jour*.

⁶³ Jacques Brault, « Poésie et politique d'après Gaston Miron », *La Barre du Jour*, Montréal, octobre 1970, p. 19.

pas radicalement déclenchée, la révolution poétique, elle, a commencé à faire sentir ses premiers coups. On n'a qu'à songer à l'orientation « nouveau roman » que prennent les oeuvres de Bessette, notamment avec *L'Incubation* et *Le cycle*, ou au théâtre « joual » de Michel Tremblay, qui ébranle alors les dramaturges « bien Canadiens français » comme Marcel Dubé.

Ainsi, c'est au moment où *Parti pris* est sur le point de s'éteindre que Poupart, déchiré entre l'action et la désillusion, entame sa carrière. Au lieu du « pourquoi écrire ? » de *Parti pris*, dont la réponse, chez la critique, se trouve dans l'édification d'une littérature nationale, Poupart préférera la question du « comment écrire ? »

DEUXIÈME PARTIE

Le livre-démonstration

À l'intérieur d'une chronique parue en 1971, dans la revue *Études françaises*, Georges-André Vachon souligne le fait que certains romanciers, dont Poupart, semblent fascinés par les récentes avancées de la pensée structuraliste, ainsi que par les modes d'écriture que suggère la théorie de la mort de l'auteur. Il affirme cependant que cet attrait d'une écriture consciente d'elle-même, d'une écriture préoccupée par la mise en évidence de ces procédés formels, présente le désavantage de nuire à la créativité des romanciers qui, loin d'être originaux, ne font que se soumettre à une nouvelle convention d'écriture :

[...] la réalité est ambiguë, l'idée de valeur, utopique, et la littérature, bien entendu, impossible. Moyennant quoi Nicole Brossard et Jean-Marie Poupart écrivent des livres qui ressemblent à des *Quodlibet* médiévaux, plutôt qu'à des romans. Ouvrages scolastiques, que *Ma tit'vache* (sic) *a mal aux pattes* et *Un livre*. La problématique de l'« écrivain d'aujourd'hui » affleure partout, crève à tout moment le tissu des mots et des procédés. Livre-démonstration, photographies en pied des Questions que se pose obligatoirement l'écrivain d'avant-garde, portraits-robots de l'artiste, en témoin de la fin de l'Occident. Dans une autre société, Poupart eût rencontré sur sa route, et sans doute au comité de lecture d'une maison d'édition, un lecteur qui lui eût peut être remontré la futilité de pareils exercices. Il eût peut-être attendu jusqu'aujourd'hui la publication de son premier livre, celui-ci loin de toute référence à un néo-dadaïsme de convention, eût à coup sûr ressemblé à Jean-Marie Poupart. Ce lecteur eût fait remarquer amicalement, à Nicole Brossard, que son Livre, comme sa Suite logique, témoignent d'un respect immodéré pour les grandes personnes d'aujourd'hui, d'outre-Atlantique, auteurs qui s'adressent à perte de vue, les uns aux autres, des traités de la Mort de l'auteur. Rien n'entretient mieux la bonne santé que le structuralisme et le nouveau roman ; mais si Mallarmé, Proust, Joyce sont pour nous des vivants, c'est qu'ils ont malgré tout pris le risque de la création, et en sont morts⁶⁴.

⁶⁴ Georges-André Vachon, *Études françaises*, vol. VII, no 4, novembre 1971, « Une littérature qui se louisianise ? », p. 414-415.

Le « livre-démonstration », ainsi que le nomme Vachon, par son caractère éminemment autoréflexif et abstrait, trop « scolastique », ne favorise d'aucune manière l'élaboration d'une prose ancrée dans le réel. À la rigueur, ce livre témoignerait d'une interprétation déconstruite du monde où la magie et le jeu des apparences sont tout simplement désamorçés. En sillonnant les textes qui ont rendu compte des romans de Poupart dans les revues et les journaux, on comprend rapidement que les caractéristiques formalistes de ces œuvres, qui interrogent la valeur même du langage, ne rejoignent pas tout à fait les attentes de l'époque en matière de poésie romanesque.

En 1968, à la sortie d'*Angoisse play*, André Major écrit dans *Le Devoir* que le principal défaut du roman est de ne pas « embrass[er] un plus vaste domaine de la réalité » et, qu'en ce sens, ce qu'exprime le romancier « se réduit au délire de Blaise Augustin⁶⁵ », le narrateur et protagoniste. Il est vrai, l'écriture poupartienne est plutôt éloignée du modèle « socialisant » parti-priste qui, au contraire, « embrasse la réalité » par le biais d'une prose solidement mimétique. Les romanciers tels qu'André Major s'efforcent de recréer, tant du point de vue du langage que de l'univers référentiel, le quotidiens miséreux des pauvres et des parias de la société québécoise. En ce sens, s'il existe un écrivain qui, sur le mode réaliste, parvient à nous montrer tels que nous sommes, c'est bien Major⁶⁶. Le mode de contestation de Poupart se situe ailleurs. On le retrouve d'abord sur le plan de la structure narrative qu'il emploie, une structure brisée, voire démanchée. Ainsi, malgré une certaine linéarité dans la narration, à tout moment celle-ci se voit abolie par la présence de segments de texte qui justement rappellent : « ce n'est que du texte ». Dans le *Que le diable emporte*

⁶⁵ André Major, *Le Devoir*, 28 septembre 1968.

⁶⁶ Le roman *Le cabochon* et le recueil de nouvelles *La Chair de poule*.

le titre, on lit : « les rêves du Syrien et les aphorismes d'Alan tout en s'opposant par le ton contribuent à créer l'inatmosphère propre à ce récit⁶⁷ ». Poupart conçoit des univers, des « atmosphères » inhospitalières convoquant difficilement le lecteur à « entrer » dans la fiction. Aussi, on retrouve de nombreuses interventions du narrateur, tour rhétorique qui n'a rien de novateur, mais qui participe pleinement de cette entreprise de démontage de la fiction. L'écriture est réelle en tant que présence matérielle. À cet égard, le parti pris de Poupart rejoint celui de *Tel Quel* par sa conception d'écrire de façon intransitive.

Les référents évoqués ne se limitent pas au seul domaine du Québec. Poupart utilise le joul à l'occasion, l'action de ses romans se déroule à Montréal, mais parallèlement, il emploie une langue plus « internationale », plus neutre en regard de l'utilisation de québécismes. Chez lui, le joul est utilisé avec parcimonie. Le joul, par le contexte dans lequel il est utilisé, rappelle souvent la dimension matérielle de la langue. Les mots jousls apparaissent plutôt comme des signes surlignés et mis en évidence. Aussi, Poupart se réfère abondamment à un univers culturel plus large que celui du Québec. Il lui arrive, par exemple, d'évoquer le cinéma international : « hier je suis sorti j'ai revu *Une femme mariée* de Godard⁶⁸ » ; « t'as vu *Blow up* oui tu te rappelles quand Vanessa Redgrave vient chercher ses photos⁶⁹ » Même si la vision du monde de ses narrateurs n'est pas étrangère à la réalité prolétarienne québécoise, il reste que ceux-ci sont de jeunes intellectuels : ils sont scolarisés et le spectre de leur univers de connaissances et de

⁶⁷ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, op. cit., p. 62.

⁶⁸ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, op. cit., p. 33-34. On le sait, Jean-Luc Godard est à ce moment le grand cinéaste de l'autoreprésentation.

⁶⁹ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, op. cit., p. 106.

références est plutôt vaste. Blaise Augustin ou Frédéric connaissent la France et sa culture : ils collent parfaitement au profil du jeune homme « éduqué » marqué par une formation classique, ce qui, entre autres, leur donne accès aux humanités gréco-latines. Dans *Ma tite vache a mal aux pattes*, Frédéric G. déforme ces célèbres vers de *L'Art poétique* de Boileau⁷⁰ : « Ce qui n'est pas clair mérite évidemment d'être dit. L'aberration de Boileau. [...] Pour tout dire, il faut dire n'importe quoi — et, si possible, bien le dire⁷¹ ». En somme, cet amalgame de référents crée un monde référentiel composite et très hétéroclite qui serait le croisement entre l'univers des romanciers « joualisant » et la culture enseignée dans les collèges classiques. Cette hybridation du noble et du populaire, du sublime et du vulgaire, témoigne alors d'une poétique marquée par le seau de la postmodernité. Mais aussi, par la cohabitation des deux univers de hiérarchie concurrente, nous sommes en plein carnavalesque.

Deux ans plus tard, pour commenter *Ma tite vache a mal aux pattes*, Jean Basile, à l'instar de Major, relève le fait que l'entreprise romanesque de Poupart ne parvienne pas à témoigner du monde empirique. Plus précisément, il qualifie l'écriture poupartienne de « machine à parler », de « puzzle », voire de « voyages ». Notons que ce dernier qualificatif semble étonnant de la part de celui qui la même année publie *Les Voyages*

⁷⁰ « Avant donc que d'écrire apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour dire arrivent aisément. » (Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant I, vers 150-154, Paris, GF Flammarion, 1969, p. 113.)

⁷¹ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, *op. cit.* p. 171.

*d'Irkoutsik*⁷², un roman racontant des épisodes psychotropes qu'effectuent des personnages sous l'effet du LSD ou du cannabis. Précisons également que seulement onze jours avant la publication de cette chronique dans laquelle il critique durement *Ma tite vache a mal aux pattes*, Basile venait de lancer, en compagnie de Georges Khal et de Christian Allègre, le premier numéro de la revue *Mainmise*, qui deviendra, au Québec, la bible de la contre-culture. Cela dit, remarquons que pour un intellectuel comme Basile qui se réclame ouvertement de la pensée marxiste et utopiste de Herbert Marcuse, le roman de Poupart ne contient sans doute pas assez de tonus idéologique favorable à la mise en place d'une société nouvelle. Il est vrai, Frédéric, le narrateur, affiche parfois des propos désinvoltes qui favorisent difficilement le ralliement social et les utopies collectives : « Dans dix ans, j'en suis sûr, nous allons juger dérisoire tout engagement politique — déjà...⁷³ ». Par ailleurs, le narrateur dévoile par moment un certain goût pour la violence, ce qui est assez éloigné du modèle pacifiste et hippie de l'époque: « Un matin, tu te réveilleras [...] en décidant de regarder les gens à travers la mire d'un fusil de chasse — et tu entonneras l'hymne national⁷⁴ ». Alors que la réception québécoise, comme on l'a vu, attend de ses romanciers des textes propres à galvaniser le public au sujet de divers enjeux sociaux et politiques, Poupart écrit un roman dans lequel Blaise Augustin, héros introverti et pratiquement insociable, va jusqu'à commenter avec cynisme la fête de la Saint-Jean Baptiste. *Angoisse play*, construit comme un journal personnel, s'ouvre d'ailleurs sur ce passage qui en dit long sur l'opinion du narrateur au sujet de l'engouement nationaliste : « Montréal vingt et

⁷² Poupart commente ce roman dans le journal *l'Illettré* : Jean-Marie Poupart, « Les bananes étaient pourtant belles et bien plumées », *l'Illettré*, décembre 1970, p. 5.

⁷³ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 216.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 34.

un juin 1) l'été m'écorche en dépit des aurores 2) trois jours avant la pathétique monstruosité nationale⁷⁵ ». À la date du 24 juin, trois jours plus tard, le même narrateur en rajoute : « je voudrais blasphémer cette fête nationale [...] aujourd'hui je blasphème cette drôle de race dont je fais partie⁷⁶ ». Plus loin, il plaisante en alléguant : « c'est dans le sang que doit se célébrer une fête nationale j'ai acheté du boudin⁷⁷ ». Comme Blaise Augustin, Frédéric, le narrateur de *Ma tite vache a mal aux pattes*, reproche à la littérature d'être inopérante en regard d'un éventuel bouleversement politique : « QUÉBEC NAÎTRA PAS DES MOTS : qu'on se le tienne pour dit⁷⁸ ». À l'image de sa trame narrative brisée et des structures romanesques hors convention, les personnages se plaisent à la provocation. Ici, le fond et la forme manifestent ouvertement l'impasse entre l'histoire et l'Histoire.

Sous un autre angle, la fête de la Saint-Jean Baptiste est avant tout une célébration populaire, et non la commémoration d'une date historique. Le Québec n'a pas accompli son indépendance. Qu'on le veuille ou non, cette « fête nationale » ne peut être pénétrée de la même signification que le 4 juillet états-unien. Il semble que, chez Poupart, la « Saint-Jean » ne soit en quelque sorte qu'un prétexte sur lequel les militants indépendantistes se jettent, afin de faire la promotion de l'option souverainiste. Les narrateurs suggèrent avec audace l'idée selon laquelle la société Saint-Jean Baptiste essaierait de « vendre » une option politique. Si à une époque cette fête était surtout religieuse, au tournant des années 1970, il s'agit visiblement d'un événement, d'un spectacle, celui-ci plutôt laïc, et fonctionnant sur le même modèle que tout autre événement publicisé. Frédéric G. affirme :

⁷⁵ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁷⁸ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, *op. cit.*, p. 27.

« * Ce fut la fête de la Saint Jean et le lendemain je m'éveillai avec un publicitaire goût de sang dans la bouche⁷⁹ ». La critique de la fête nationale est un thème récurrent dans l'oeuvre de Poupart. Encore Frédéric, ici, qui critique d'idée selon laquelle certains grands textes sont parfois récupérés, afin d'être transformés en objet de culte. Du revers de la main, il écarte le bien-fondé du Grand Texte fondateur dont il était question dans la première partie de ce mémoire :

Si un jour je cède à un parti pris, ce sera celui-ci : puisque je pense savoir un peu ce que n'est pas le bonheur [...], je ne vois pas pourquoi dorénavant j'écrirais des trucs (comme bibelots coloniaux) pour orner les armoires du malheur. Confidence inconfortable. Que l'écriture se donne au moins une illusion d'utilité. Efficacité, ouais ! Écoeurer le peuple, ça donne rien⁸⁰.

Il faut noter que Poupart, en tant que romancier, ne s'accorde pas toujours avec les propos de ses narrateurs. Il est faux de voir en lui un écrivain complètement détaché des préoccupations sociopolitiques de son temps. Comme en témoigne une allocution prononcée à une des rencontres des écrivains québécois au début de la décennie 1970, Poupart souhaitait, supposons-le, poursuivre le vieux rêve de Crémazie, c'est-à-dire de donner aux gens d'ici une littérature véritablement et typiquement autochtone : une littérature dont la mission première ne serait pas de permettre au Québec de briller à l'étranger, mais avant tout d'exprimer avec le plus d'acuité et de vérité possible ce que nous sommes et ce qui nous ressemble. Lorsqu'on l'écoute, on remarque un léger clivage entre le discours de l'homme biographique et celui de ses narrateurs. Le premier n'est pas favorable

⁷⁹ *Ibid.*, p. 122.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁸⁴ Jean-Marie Poupart, « Écrire pour ici », *Liberté*, no 74 mars-avril 1974, p. 73-77

à l'idée d'écrire en utilisant une parole neutre, voire une écriture strictement « internationale » qui ne corresponde pas à la langue telle qu'elle est parlée ici. Pour lui, la langue, qui est la nôtre, est une langue « bâtarde » et doit se dire comme telle :

Le problème de l'avenir collectif des écrivains québécois ne se pose pas pour la bonne raison qu'ils n'ont jamais eu d'existence collective. [...] Je vais aller plus loin. Quand va-t-on poser, une fois pour toutes, que l'avenir de l'écrivain québécois doit se faire au Québec ? [...] Beaucoup écrivent encore pour qu'ailleurs on les aime. Ils travaillent à enrichir la littérature étrangère.» [...] Si pourtant la littérature de demain représentait vraiment le Québec assimilé, en ce sens qu'elle partirait du Québec pour retourner, pour aboutir au Québec, puisqu'il s'agit d'une vaste affaire de communication, si ce circuit s'établissait de façon rigoureuse, nous aurions enfin une littérature unique, à nous, nationale si l'on veut, une littérature qui exprimerait la bâtardise du pays mais qui serait à notre image, entière. Tandis qu'aujourd'hui, sous prétexte que ça n'est pas joli, bien peu osent dire qui on est⁸⁴.

Sans contredit, cet extrait témoigne d'une conception éminemment nationaliste de la littérature québécoise, c'est-à-dire d'une littérature qui nous permette, pourrait-on dire, de rester « entre nous ». De fait, l'académisme romanesque, celui-ci « très français », est désapprouvé. Dans *Ma tite vache a mal aux pattes*, Frédéric le souligne : « Et le mauvais goût littéraire s'affirme toujours, comme tu vois. J'ai la prétention de penser que j'y suis pour quelque chose, hé oui ! D'la marde pour les personnes très textuelles qui hantent les bibliothèques et librairies...⁸⁵ ».

Il existe aussi un lien entre l'idée d'une langue « bâtarde » et le concept de carnavalisation de l'écriture. Chez Poupart, tous les types de discours sont présentés sur un pied d'égalité. Il est difficile d'identifier une univocité entre les niveaux de discours que

⁸⁵ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache à mal aux pattes*, op. cit., p. 31-32.

présentent les romans. La langue utilisée est polymorphe, parfois monstrueuse. Elle puise ses origines à diverses sources. Le « haut » et le « bas », le vulgaire et le noble partagent souvent un espace commun. Parfois, le slogan publicitaire se greffe à une maxime de type chamfortien, une phrase en anglais suit un paragraphe écrit en français. Le texte n'affiche pas de distinction entre les nombreux registres de langues qui l'habitent : le relativisme règne en maître.

De manière détournée, il y a dans cette façon de faire et de représenter une volonté de rompre les rapports de force présents dans la société. Dans le cas d'une littérature de « colonisés » comme celle du Québec, il s'agit également de transgresser les modèles proposés par la tradition hégémonique de la France. Le récit poupartien, par sa forme, illustre l'idée selon laquelle le seul moyen de « fonder » est de couper le rapport de linéarité entre les littératures française et québécoise.

L'écriture slogan : le rapport au monde du commerce

Le lien ambigu qui existe entre le commerce et la littérature, entre le monde du livre et celui des marchés financiers, semble fasciner Poupart. On observe cet attrait par l'utilisation qu'il fait d'un type de phrase que l'on pourrait nommer « phrase slogan » ou « phrase réclame ». « Je n'écris pas avec des idées mais avec des mots. Je pratique l'évocation à force de martèlement⁸⁶ », écrit-il. Poupart affiche un vif intérêt pour les phrases chocs, des phrases qui, à la manière des slogans publicitaires, sont en mesure de capter l'attention, tant par leur message que par leur présence matérielle. Ces segments de

⁸⁶ Jean-Marie Poupart, « En réponse à Jean Ethier-Blais », Montréal, *Le Devoir*, 13 Juillet 1974, p. 15.

texte, dont le sens vient souvent interférer avec le déroulement de la narration, se caractérisent par leur autonomie de signification. Les « phrases slogan » se présentent littéralement comme du texte devenu objet. Souvent, entre le mot et la chose, il n' y a pas de médiation passant par le référent.

Cet emploi singulier de la « phrase slogan » a pour effet de questionner la place qu'occupe le romancier à l'intérieur de la sphère culturelle, et du coup, le rapport litigieux que celui-ci entretient à l'égard de la sphère économique. À ce sujet, dans son ouvrage *Le champion de cinq heures moins dix* publié en 1980, Poupart développe, sous le signe de l'ironie et du cabotinage, une courte réflexion au sujet d'un hypothétique retour au roman feuilleton :

Comme de raison, il y aurait des annonces dans tout ça. D'ailleurs, le voilà le moyen infaillible de diminuer les frais de production.

Vivement donc le roman-réclame ! « Il prit une grande gorgée de coca-cola... » Suivrait une pleine page de publicité. Coke ajoute à vos plaisirs le goût du vrai ! Et le récit reprendrait de plus belle aussitôt après. Ça se fait à la télé et dans les magazines. Pourquoi pas dans les romans ! [...] Jacques Godbout, qui est toujours en avance de quelques longueurs, a peut-être déjà mis cette combine en pratique dans *Salut, Galarneau !* — tout en ayant l'air de dénoncer notre société de consommation⁸⁷.

Traiter le texte littéraire à l'exemple du discours de « commerce » et utiliser les ruses poétiques et rhétoriques de la langue publicitaire tapageuse seraient un moyen de poser un regard critique sur la société de consommation et sur ses débordements qui, en quelque sorte, accaparent la vie quotidienne. Ainsi, lorsque Poupart renvoie au « hors texte », c'est souvent du cadre spécifique de la société de consommation dont il parle. Dans *Ma tite*

⁸⁷ Jean-Marie Poupart, *Le Champion de cinq heures moins dix*, Montréal, Leméac, 1980 p. 13-14.

vache a mal aux pattes, il écrit : « Le roman publicitaire, voilà ce que j'ai pratiqué⁸⁸ ». La visée de cette entreprise serait donc de rendre compte de l'omniprésence, dans le monde, de cette forme de discours camouflant des messages insidieux.

Les romans de Poupart sont d'abord de nature formaliste et leurs propos tournent généralement autour de l'acte d'écriture. En y incluant des éléments qui relèvent de la langue publicitaire, il les bonifie d'énoncés relatifs à la vie concrète. C'est une façon originale et contournée de mettre en place un effet de mimésis, voire d'imiter la prolifération du langage objet qui occupe le réel. C'est « écrire avec des mots », c'est se servir d'un langage « préfabriqué ».

Ainsi, par le contexte où ces phrases-réclame sont insérées, c'est la dimension explicitement formelle et tape-à-l'oeil du discours commercial qui est mise en avant-plan. D'un point de vue strictement poétique, ce type de phrases met donc l'accent sur la matérialité de l'écriture : c'est la poésie parfois risible des panneaux publicitaires qu'il dévoile, le ridicule des jeux de langage, le mièvrerie de certaines métaphores. Mieux encore, Poupart va jusqu'à utiliser des pictogrammes de cartes (cœur, trèfle, pique, carreau) qu'il insère à l'intérieur de phrases : « J de ♠ s'est rendu à la cuisine chercher un jus⁸⁹ ». Dans ce dernier cas, le sujet de l'action est présenté comme un objet au sens propre.

De plus, c'est parfois le consommateur naïf, obnubilé par les discours populaires ambiants, qui est pris pour cible.

⁸⁸ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*. *op. cit.*, p. 153.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 116.

Critiquer le langage publicitaire peut être un moyen de porter un jugement sur la société en général, qui à cette époque est pleinement entrée dans une ère de consommation compulsive, motivée par les messages qui contaminent l'ensemble des médias de masse. Ainsi, Poupart prend souvent pour cible le consommateur naïf, obnubilé par les discours populaires ambiants : « La publicité étant ce qu'elle est, certains chômeurs envisagent avec sérieux de se mettre à bouffer de la nourriture pour chiens — malheureusement, c'est bien trop cher⁹⁰ ». Les slogans et les textes développés pour des fins de commerce et de mise en marché sont dévalorisés, il en va de soi : « si j'en arrive là un jour, tu me fais signe et je m'engage chez Kellogg's pour rédiger les texte de boîtes de Corn Flakes⁹¹ »; « Le grotesque, c'est que l'homme sandwich est aussi un homme⁹² ». Une carte à jouer peut servir de personnage de roman; un homme peut aussi se transformer en une surface bidimensionnelle : en panneau publicitaire.

À titre anecdotique, en 1973, aux États-Unis, le célèbre romancier d'origine allemande Kurt Vonnegut intitule un de ses romans *Breakfast of champion* à partir d'un slogan publicitaire vantant les mérites d'une marque de céréales pour le petit déjeuner : « The expression " Breakfast of champion" is a registered trademark of General Mills, Inc., for use on a breakfast cereal product⁹³ ». D'ailleurs, l'ensemble du roman de Vonnegut est tapissé de mots de marque de commerce.

Dans un même ordre d'idée, mais dans le contexte du Québec, songeons à la chanson « Lindberg » (1968) écrite par le poète Claude Péloquin et interprétée par Robert

⁹⁰ *Ibid.*, p. 213.

⁹¹ *Ibid.*, p. 170.

⁹² *Ibid.*, p. 47.

⁹³ Kurt Vonnegut, *Breakfast of champions*, New York, Dial Press Trade Paperbacks, 2006 p. 199.

Charlebois et Louise Forestier, dont l'originalité poétique repose principalement sur un alignement de mots qui, en fait, sont des noms enregistrés de transporteurs aériens : « Sur Québec Air, Transworld, Nord-East, Eastern, Western, puis Pan-American... ».

Dans une entrevue accordée à André Major, Poupart confie d'ailleurs être allé assister à une représentation de l'Osstidcho : « Le spectacle m'intéresse, je crois que c'est un moyen d'expression plus satisfaisant [il fait allusion au roman], quoi que cette satisfaction soit peut-être passagère. [...] Et puis j'ai vu l'« Osstidcho », que j'ai trouvé très bien, inégal, mais pas mal intéressant⁹⁴ ». Vu de cet angle, on comprend que Poupart fut un homme de son temps.

Depuis la crise de la mimésis, les mots et le langage ne sont plus en mesure de fonder le monde — on le verra plus loin — mais pour l'instant, remarquons que ce qui a remplacé la fonction fondatrice du langage, c'est justement la marque enregistrée, le « trademark ». De ce point de vue, pour les commerçants, il y aurait alors une distinction ontologique à faire entre le mot « Kellogs® » et le mot « céréale ». Mais également, le mot devenu marque de commerce, surtout pour le romancier, c'est le signe-objet, le signe dans toute la plénitude de sa matérialité.

Jean Baudrillard, en introduction à son essai *La société de consommation* (1970), écrivait que « les hommes ne sont pas entourés tant par d'autres hommes que par d'autres objets⁹⁵ ». En conséquence, ces objets sont partout. Ils sont sur les ondes de la radio et de la télévision, où des slogans scandent leurs mérites. Il sont aussi sur des panneaux

⁹⁴ André Major, « Un jeune, Jean-Marie Poupart : du roman-cinéma au spectacle », *Le Devoir*, 14 sept. 1968, p.12.

⁹⁵ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 17.

gigantesques et parfois même lumineux et mécaniques, ça et là envahissant le territoire des métropoles. À la rigueur, pour parler de ces objets qui habitent le monde, on doit utiliser d'autres objets : les signes de la langue écrite. Par exemple, certains plans situés au début du film *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni représente bien cette contamination du publicitaire : partout, des affiches, des forêt de clichés, des aphorismes commerciaux incitant à la consommation de marchandises manufacturées. On l'a dit, de nombreuses pages de *Ma tite vache a mal aux pattes* ressemblent à un agglomérat de phrases hétérogènes, qui se côtoient sans avoir de lien qui les unisse. Justement comme le sont les panneaux commerciaux qui cohabitent dans le ciel et sur les murs de grandes villes.

Retenons que cette propension à utiliser la langue du commerce à des fins littéraires, inmanquablement, finit par positionner le roman dans un mode de contestation envers le monde économique et la société que celui-ci a façonnée à son image. Par son travail poétique, Poupart réactualise les moyens servant à illustrer cette fascination pour les valeurs marchandes et, malheureusement, les biens culturels.

Dans *Ma tite vache a mal au pattes*, Frédéric déclare : « 38) depuis leur mauvaises actions commune les auteurs sont devenus foncièrement bons le délire s'achète à bon marché \$2.50⁹⁶ ». Par la suite, il ajoute : « la littérature est un produit de consommation comme un autre on devrait veiller à mieux satisfaire les exigences de la clientèle⁹⁷ ». Chez Poupart, l'idée reste donc d'« abâtardir » la prose en la contaminant par des marques formelles qui participent à l'hégémonie du commerce et à ses démérites. « Tout recours à la symbolique traditionnelle doit s'opérer dans un éclat de rire étourdissant

⁹⁶ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre. op. cit.*, p. 66.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 94

→ ABÂTARDIR LE SIGNE. La culture de la poésie en elle-même est une entreprise bourgeoise⁹⁸ ». Poupart veut se faire remarquer, son discours est souvent outrancier. On ne fait pas que lire, mais on « voit » littéralement les mots comme les stigmates d'un hors-texte mal en point.

Dès l'incipit de *Que le diable emporte le titre*, le narrateur fait cette remarque : « le démarrage bien fait avec une phrase pour accrocher⁹⁹ ». D'ailleurs, cette façon qu'adopte Poupart d'écrire des aphorismes et des slogans percutants rejoint également la manière et l'esprit des soixante-huitards français. À ce sujet, Pierre Vandeboncoeur affirmait récemment à propos de Mai 68 dans son essai *L'Humanité improvisée* : « L'humanité ouvrait la bouche et n'avait rien à dire. C'est en quoi consista la grande surprise. Mai 68 était pure logorrhée. Les slogans seuls sont demeurés. [...] Quand on pense à Mai 68, c'est au bruit qu'il faut penser¹⁰⁰ ». Dans *Angoisse play*, il y a aussi cette volonté de « faire du bruit ». Pour le romancier, attirer l'attention du lecteur sur la matérialité des mots, revendiquer leur statut de signes, peut être une manière de « faire du bruit », cela tout en élevant des barricades entre le monde empirique et celui de la mimésis.

Écrire envers et contre tous...

Quelques semaines seulement après la sortie de *Ma tite vache a mal aux pattes*, Victor-Lévy Beaulieu publie un texte dans les pages du *Devoir*. L'article se présente à la

⁹⁸ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 169.

⁹⁹ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁰ Pierre Vandeboncoeur, *L'Humanité improvisée*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 2000, p. 148.

manière d'une réflexion sur les défis et les enjeux de la nouvelle littérature québécoise alors en plein essor :

Jean-Marie Poupart me touche davantage [VLB fait référence à *Un Livre* de Nicole Brossard et à *Je tourne en rond mais c'est autour de toi* de Michel Beaulieu] parce qu'il est justement l'illustration de ce que j'ai déjà avancé : ce refus du roman comme tel, ce besoin de n'écrire que des fragments d'œuvre, cet art d'escamoter les personnages et de détruire l'intrigue. N'est-ce pas là, sous les apparences, un aveu troublant qui va plus loin que l'écriture ? L'œuvre fragmentaire est un signe, et j'y vois non seulement le refus de la tradition mais celui aussi de l'impossibilité où est le jeune romancier d'en nier une nouvelle. Qu'un jeune écrivain doué se refuse au roman me paraît exemplaire, Sans le vouloir, peut-être, Jean-Marie Poupart écrit une œuvre d'aliénation assez terrifiante, celle qui peut-être nous ressemble le plus, en ce sens que comme collectivité nous sommes à l'instar des personnages d'*Angoisse Play* et de *Ma tite vache a mal aux pattes*, menacés d'être engloutis sous un océan de réflexions, d'impressions, d'images et de terreur venues de l'extérieur de nous-mêmes. C'est pourquoi nous risquons tous d'éclater en mille aphorismes, c'est pourquoi pour échapper à cet avenir brisé le jeune romancier doit travailler et écrire comme un damné, sans arrêt, pour que nous puissions être dans la vie du moins dans les livres. Des œuvres comme celles de Gilbert La Roque, Réjean Ducharme, Pierre Turgeon et Jacques Renaud disent bien quel besoin nous avons de puissance [...], tout ce qu'on peut souhaiter c'est que les jeunes auteurs aient le courage de continuer d'écrire envers et contre tous...¹⁰¹

Beaulieu voit en Poupart un écrivain en mesure de traduire le monde. Plus encore, il détecte chez lui la présence d'une écriture qui prend position, d'une écriture que l'écrivain utilise comme une arme efficace pour préserver une langue et une nation située dans un cadre

¹⁰¹ Victor-Lévy Beaulieu, « Grandeur et misères du jeune roman québécois » *Le Devoir*, 14 novembre 1970. Il ne faut cependant pas oublier que Beaulieu, au moment où il écrit ces lignes, est parallèlement directeur littéraire aux Éditions du jour et qu'évidemment, on aurait raison d'y voir là un conflit d'intérêts. Par contre, puisqu'il nomme des romanciers comme Réjean Ducharme et Jacques Renaud qui, eux, n'ont rien à voir avec l'équipe du Jour, osons lire dans son commentaire un esprit partisan, mais nuancé. Aussi, et à titre d'anecdote, voyons comment les propos de Beaulieu sur l'aliénation recourent des idées présentes dans *Jos Connaissant*, datant de la même époque : « Ainsi sommes-nous englués dans le ridicule et la banalité et le mensonge. [...] Nous ne pouvons que mourir, éclater en mille cauchemars circulaires et vides et poussières d'oubli projetées dans l'absence d'espace s'étirant comme une Transcanadienne » (Victor-Lévy Beaulieu, *Joe Connaissant*, Montréal, Stanké, coll. « 10/10 », 1978, p. 152-153).

géopolitique peu propice à son plein épanouissement. En somme, plus que des expériences formalistes, les romans de Poupart cadrent, pour Beaulieu, avec l'air du temps et favorisent ainsi l'établissement d'une identité nationale.

Écrit par Hubert Aquin et publié pour la première fois dans *Parti pris* en janvier 1964, l'article « Profession : écrivain » est un texte important dans l'histoire de l'essai au Québec. Sur de nombreux plans, on y retrouve des concepts qui rejoignent ceux avancés par Victor-Lévy Beaulieu dans son article. Il est intéressant de voir comment, selon Aquin, le statut « artiste », dans le cadre du Québec, renvoie et réfère à une situation socialement désavantageuse, une situation de dominé. Aquin prend en exemple les tziganes européens et le peuple afro-américain qui, malgré la répression dont ils ont été victimes, ont démontré un éclatant talent créatif : « Il semble que dans toute situation de domination ethnifiante le groupe inférieur soit le plus musical des deux : les Hongrois dont la musicalité était vantée par leurs maîtres, les Nègres américains, même les Canadiens français qui ont une vocation de tziganes...¹⁰² ».

Aquin parle de refuser ce statut « frivole » de l'artiste, dans la mesure où celui-ci connote trop aisément une idée de faiblesse et d'asservissement. Accepter de jouer le rôle social de l'écrivain consiste donc à se limiter à ne poser que des actions socialement futiles. D'ailleurs, Frédéric, narrateur de *Ma tite vache a mal aux pattes*, endosse pleinement cette idée : « L'écrivain peut se permettre n'importe quoi : on le considère toujours comme un être inoffensif¹⁰³ ». Dans cette veine, Aquin élabore :

¹⁰² Hubert Aquin, *Point de fuite*, Montréal, BQ, 1995, p. 48

¹⁰³ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 76.

Non, mais de savoir que je suis doué pour les arts du fait même que je suis dominé, que tout mon peuple est dominé et que son dominateur l'aime bien tzigane, chantant, artiste jusqu'au bout des doigts, porté tout naturellement vers les activités sociales les plus déficitaires. Au fond, je refuse la signification que prend l'art dans un monde équivoque. Artiste, je jouerais le rôle que l'on m'a attribué : celui du dominé qui a du talent. Or, je refuse ce talent, confusément peut-être parce que je refuse globalement ma domination. [...] Je vais intérieurement m'évertuer à le constituer [le présent article] de tout ce qui ne devrait pas se trouver dans l'article qu'on attend de moi. En poursuivant cette entreprise sans enthousiasme, je m'efforce de faire la lumière sur ma carence artistique et de prouver, par ma divagation, que la domination ne fait plus effet sur moi, que je n'en goûte ni l'insignification historique ni la sécurité, que je combats par tous les moyens pourvus qu'ils soient choquants. Le bon petit Canadien français promis à un brillant avenir dans les choses frivoles entreprend soudain de produire un écrit dominé par la thématique de refus d'écrire...¹⁰⁴.

Ainsi, « le talent du dominé provient de l'envie de faire la révolution n'importe comment en art, faute de pouvoir la faire en histoire¹⁰⁵ ». Il en va de soi, le résultat prend aisément la forme d'une œuvre fragmentaire, une œuvre qui prend la tradition à rebrousse poils, qui s'invente des moyens de faire « bâtards », c'est-à-dire qui constamment dégrade l'héritage culturel qu'il a reçu du colonisateur.

Aquin critique les romanciers de la génération qui l'a précédée, qui trop souvent s'isolaient dans une écriture psychologique écartée de tout trait favorisant une identification au Pays. Il fait notamment référence à Jean Simard, qui déclarait : « L'écrivain ne choisit pas son pays natal mais l'aventurier « intérieur » a tort d'y vivre comme s'il habitait un autre pays¹⁰⁶ ». Ici on rejoint Poupart dans son acharnement à outrager la fête de la Saint-Jean-Baptiste : « il est préférable de détester son pays que de s'en abstraire espérant quand

¹⁰⁴ Hubert Aquin, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

même l'exprimer¹⁰⁷ ». En somme, cette idée d'écrivain qui a du talent et qui refuse le récit traditionnel, Poupart l'a vraiment bien incarnée, et ses narrateurs, surtout, n'ont cessé de l'invoquer.

La langue

La configuration anglais-français de l'espace linguistique québécois favorise la forme dialogique en littérature. D'une certaine façon, on pourrait affirmer que le roman québécois porte en lui deux voix distinctes : le français venu de la France et l'anglais états-unien. La spécificité du roman québécois reposerait en partie sur la tension entre ses deux pôles. À cet effet, André Belleau écrivait :

[...] la littérature québécoise se découvre elle-même doublement marginalisée : d'abord par rapport à la France éloignée, ensuite par rapport à l'Amérique du nord anglo-saxonne. Tout cela mis ensemble fit que la pratique littéraire à l'image même de l'espace social devint un lieu conflictuel d'interaction des langages et des codes. Le code littéraire français, loin d'occuper désormais toute la place, se trouva en position de concurrence envers les codes socioculturels québécois. Cette situation profondément dialogisante ne pouvait que favoriser l'éclosion d'une littérature carnavalesquée fondée sur la relativisation joyeuse ou parodique des langages¹⁰⁸.

On l'a mentionné, Poupart visait à témoigner de la «bâtardise» du pays, de son histoire dérégulée et de sa langue «impure». Or, un des éléments qui rend possible ce caractère, c'est l'utilisation de la langue anglaise. À cet égard, un terrain sur lequel se démarque sa pratique romanesque, c'est celui de l'engagement ou de «langagement», pour

¹⁰⁷Hubert Aquin, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰⁸André Belleau, «Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine», *Études françaises*, Les Presses de l'université de Montréal, vol. 19, no 3, hiver 1983-1984, p. 64

employer l'expression de Lise Gauvin¹⁰⁹. On n'a d'ailleurs qu'à se référer au titre même de son premier ouvrage, *Angoisse play*, pour remarquer un usage métissé de la langue anglaise et de la langue française. À l'instar de Michèle Lalonde dans « Speak White » ou de Gaston Miron avec « Aliénation délirante » et « Notes sur le non-poème et le poème », Poupart a recours à un langage qui emprunte certains mots au vocabulaire de l'anglais. Même si son travail participe de ce que l'on pourrait nommer la « nouvelle écriture », cela à la manière de la *Barre du Jour*, Poupart n'écrit pas tout à fait à partir ou au sujet d'un non-lieu, d'un non-lieu qui ne serait que l'écriture elle-même : comme peut l'être le roman *Un livre* de Nicole Brossard. En quelque sorte, le statut ontologique de son écriture rejoint celui de l'enseigne publicitaire ou de toute autre forme de langage matérialisée et posée en tant qu'objet tangible dans le monde. Chez Poupart, entre les lignes du texte, camouflé dans les méandres du discours, on prend position sur le réel. On le sait, depuis l'avènement du joual, écrire et utiliser la langue québécoise n'est plus qu'un simple travail poétique, mais plutôt un parti pris idéologique. Le recours à cette hybridité français-anglais a pour but de rendre légitime l'utilisation d'une langue impure, surtout en littérature. C'est un moyen de nous montrer tels que nous sommes et de donner aux romans d'ici une couleur unique. En ce sens, Poupart poursuit le travail entamé par les écrivains de *Parti pris*. Il écrira : « J'ai beau apprendre la ferveur, je n'en demeure pas moins un déporté littéraire¹¹⁰ ». Pour le romancier, la langue « bâtarde » sous-entend un statut du colonisé.

Cela dit, l'utilisation de la langue anglaise en littérature québécoise peut être perçue de diverses manières. Dans certains cas, comme chez Miron dans « Aliénation

¹⁰⁹Lise Gauvin, *Langagement*, « L'écrivain et la langue au Québec », Montréal, Boréal, 2000, p. 251.

¹¹⁰Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 176.

délirante », elle témoigne de l'état de dépossession et, bien sûr, d'aliénation des francophones. Dans d'autre cas, plus souvent chez les poètes de la contre-culture, elle reflète, cette fois de façon positive, l'américanité propre aux francophones du Québec. Aussi, les maîtres à penser des écrivains de la contre-culture québécoise sont souvent états-uniens (les écrivains de la *beat generation*, à l'instar de Ginsberg, Kerouac, les poètes rock, comme Jim Morrison). Loin de moi l'idée de classer Poupart parmi les écrivains de cette allégeance. Toutefois, il est intéressant de voir comment, dans son écriture, on peut déceler des éléments qui participent d'un mode de contestation dont le propos et la forme rejoignent ce qu'ont développé les Vanier, Francoeur, Straram et même Desbiens en Ontario francophone¹¹¹.

Ainsi, dans l'emploi que Poupart fait de la langue jouale, on perçoit des connivences avec la manière « contre-culture » d'écrire : « Mon frigidaire est tout foqué. Même sus l'défroste, le v'là qui gèle ben dur¹¹² ». Cela n'est qu'un exemple isolé, et on ne retrouve pas, en tant que tels, de nombreux passages du même type. Par contre, d'un point de vue plus global, la prose de Poupart, puisqu'elle est un carrefour où divers discours se croisent, est parsemée de nombreux clins d'œil qui témoignent de la présence du message contre-culturel et, plus largement, de la culture états-unienne.

Par ce goût pour la « bâtardise », Poupart s'amuse à amalgamer des référents qui sont d'emblée très éloignés. Ainsi, le style ou le ton qu'il utilise n'est jamais totalement pur ou univoque. Dans ce qui suit, par exemple, il associe des éléments associés au prolétariat

¹¹¹ Dans un essai à saveur autobiographique paru en 2002, Lucien Francoeur confiait : « Des nuits durant à écrire, bourré d'acide dans le petit logement de la rue Bourbonnière, écoutant les Doors *ad infinitum* [...]. Je lisais en même temps Breton, Rimbaud, Michaux, Burroughs, Ginsberg [...] Lévy Beaulieu, Poupart... ».

¹¹² Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 50.

québécois (truck et snack bar) avec l'idée cultivée de la danse moderne. En termes de « bâtardise » ou de carnavalesque, le résultat est concluant : « *Chez Thérèse Snack Bar*, [...] [cela n'a rien avoir avec l'élite.] Cela n'a rien à voir avec ceux-là qui sortent leur petite amie en gros troque. À propos, que dirais-tu si je t'amenaient voir un spectacle de Béjart en gros troque ?¹¹³ ».

Bref, lorsqu'il utilise un mot anglais, ce n'est pas toujours dans le but d'exprimer son aliénation vis-à-vis de la figure de l'Anglo-saxon. Parfois le mot étranger ne semble être là que pour témoigner de manière positive de la présence du fait anglophone. Le mot anglais, dans sa dimension connotative, ne renvoie pas automatiquement à la figure du colonisateur et du Canadien anglais, mais plutôt à une dimension relevant de l'américanité de la langue québécoise.

Humour anticlérical

Également, Poupart insère beaucoup d'expressions anglophones à même des phrases dont le contenu conteste l'univers ecclésiastique. S'il y a une caste qu'il ne manque pas d'écorcher, c'est bien la caste ecclésiastique. D'ailleurs, ce comportement est symptomatique de bien des jeunes de la génération qui a connu les collèges classiques et qui a fait ses études dans des milieux confessionnels. Pensons par exemple au groupe d'humoristes québécois « Les Cyniques », qui, vers la même époque, mettait beaucoup d'ardeur à développer des numéros visant à ridiculiser le clergé. Le ton qu'emploie Poupart rejoint ce genre d'humour, plutôt grinçant et provocateur que privilégiaient ces humoristes

¹¹³ *Ibid*, p. 154.

populaires. Dans ce qui suit, c'est une forme de raillerie scatologique anti cléricale qui est mise à l'avant-plan : « Les papes vomissent du sang sur leur belle robe blanche — la mort est la seule ménopause qu'ils sont en droit d'attendre — poor popes : jamais enceints, toujours souillés¹¹⁴ ». Également : « Faites ce que vous voulez mais, pour l'amour de Dieu, ne chiez pas dans vous suaire !¹¹⁵ ». Ci-contre, le narrateur établit une comparaison entre le sexe « impuissant » de Saint-Joseph et la mentalité Québécoise : « Le Québec se reconnaît depuis toujours dans le lys que Joseph, the holy one, avait entre les deux pattes¹¹⁶ ». À l'exemple du roman traditionnel qui propose une « illusion », le message évangélique aussi participe d'une représentation que le romancier dénonce avec véhémence.

Enfin, et pour revenir à notre idée de spectacle et de spectaculaire, le narrateur de *Ma tite vache a mal aux pattes* qualifie les offices religieux de divertissement populaire : « Reform number one : fixer un prix d'entrée de base aux offices religieux — quitte à y inclure la taxe d'amusement¹¹⁷ ». Là, également, Poupart associe la pratique du culte religieux à une forme de « représentation ». Assister à la messe, c'est assister à une pièce de théâtre, à une mise en scène, à une fiction. Dieu est moribond et l'Auteur de même.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 221.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 98.

¹¹⁶ *Ibid.* p. 153.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 141.

La littérature comme un art combinatoire

En 1969 dans *Études françaises*, Jean-Cléo Godin propose un compte rendu d'*Angoisse play*¹¹⁸. Contrairement aux autres commentateurs qui ont été cités précédemment (Major, Basile et Martel), Godin lit le roman selon des critères plus formels. De manière générale, il voit en Poupart un jeune romancier talentueux : « la voix de l'écrivain est parfois si puissante, qu'on ne doute pas un instant du talent de l'auteur. » Il reproche néanmoins à son roman de manquer de cohérence interne. En quelque sorte, Godin suggère que le texte de Poupart, totalement désorganisé, laisse entrevoir une structure ordonnée, celle-ci relevant d'une instance située au-delà de l'écriture. Il insinue paradoxalement qu'il voudrait sentir une volonté d'organisation à même la confusion. Il semble en désaccord avec l'idée selon laquelle le texte donne l'illusion d'être laissé à lui-même, que la réconfortante présence de l'Auteur ne se fasse pas sentir plus fermement.

Idéalement, l'expression la plus radicale de « la mort de l'auteur » résulterait d'un texte écrit suivant un modèle aléatoire : un texte qui serait en mesure de se passer d'auteur. La force pernicieuse de romans comme *Angoisse play* ou *Ma tite vache a mal aux pattes* provient d'ailleurs de cette capacité d'exprimer la mort de l'auteur, moins par le biais d'interventions du narrateur et par la présence d'un métadiscours sur la littérature que par l'ébranlement audacieux du statut ontologique du récit. Pour ces raisons, le roman poupartien affiche, par la nature de sa narration, une représentation instable du monde, une représentation soumise aux conjonctures du hasard, ce qui est presque inadmissible, surtout

¹¹⁸ Jean-Cléo Godin, « Jean-Marie Poupart, *Angoisse play* », *Études françaises*, Vol. 5, no 1, février 1969, p. 103-105.

pour un peuple et une élite intellectuelle qui veut prendre en main son destin, comme un narrateur omniscient mène le déroulement et la direction de son récit.

Dans sa forme la plus extrême, la plus « dérégée », Poupart écrit même des passages qui, pour reprendre l'expression de Georges-André Vachon, font appel à un « néo-dadaïsme de convention¹¹⁹ » :

31) une écharde d'acier pénètre la zone équilibrée Menaud pose cache-cache pour soutien-gorge la vérité grandiloquente se dorlote dans la ratine l'amour au parcomètre explose picore un oiseau à ton sein anachroniquement la perche tordue cravache cette malencontre des vomissures sur la robe de Greta un giclement de sperme inaugure le bal la mécanique des braquettes (sic) est enrayés les musiciens enfourchent la valse niaise une féerie orgas orgastique galopante se nationalise recto tono c'est attirance focale qui en attrape une râclée en faisant le tour du jardin au rythme d'éclairantes bouses de vaches le trèfle boiteux se cure les oreilles avec un tisonnier d'argile une pinqueroise triviale sert d'indicatif à votre soirée de luth mauvaise étoile du malotru les tissus musculaires s'effilochent pitoyablement Tarzan végètera végète végétait voilà ce que c'est que de trépasser en pleine jungle tous les chiens ne mangent pas de brins d'herbes le gorille s'empresse de sonner le glas à quand une chanson sur l'abêtissement progressif de la femme sous l'influence de l'élément masculin à des milles d'un Desnos démis de ses affectueuses fonctions je t'airais immédiatement mes diapositives intérieures Alan

À l'exemple de cet extrait, une grande partie de l'art poétique poupartien repose sur une volonté de représenter la pensée en mouvement, cela dans les chemins les plus hasardeux et tortueux par lesquels elle peut se développer. D'ailleurs dans *Ma tite vache a mal aux pattes*, Frédéric affirme : « Réfléchir avant coup : that's the mistake. Tu as raison, je crois¹²⁰ ».

¹¹⁹ Georges-André Vachon, « Une littérature qui se louisianise ? », *Études françaises*, vol. VII, no 4, novembre 1971, p. 414.

¹²⁰ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 153.

Dans *Que le diable emporte le titre*, la narration, dans son délabrement, appuie l'univers qu'elle représente, celui-ci dévasté, en état de crise. Les personnages, abandonnés dans la ville en ruine, évoluent dans une représentation apocalyptique de Montréal, et la facture même du texte le fait doublement sentir. Le récit est laissé à lui-même, son auteur ayant en quelque sorte refusé de l'organiser plus solidement.

À ce sujet, dans une allocution prononcée en 1967 et traduite en français en 1970, « Cybernétique et Fantômes », le romancier et essayiste Italo Calvino propose une nouvelle façon d'appréhender l'expérimentation des formes littéraires. Pour ce faire, il s'inspire des récents développements technologiques des ordinateurs et, ainsi, des fantômes auxquelles conduisent la mise au point de l'intelligence artificielle et de la cybernétique. L'apparition de l'ordinateur et de son langage binaire, celui-ci formé à partir d'un modèle discontinu d'impulsions électriques, lui suggère une façon inédite de penser et de pratiquer l'élaboration du récit.

Calvino parle « [d']expérimenter jusqu'à quel point les mots p[euvent] se combiner les uns avec les autres, s'engendrer l'un l'autre; [cela afin de générer] une explication du monde à partir de n'importe quel récit-discours possible¹²¹ ». Le lien entre cybernétique et littérature, plus que de mettre en relief l'aspect combinatoire du langage (ce qui, depuis les formalistes russes, avait déjà été amplement abordé), amène un élément neuf quant au statut ontologique de l'écriture narrative :

La pensée, qui jusqu'à hier nous apparaissait comme quelque chose de fluide — qui évoquait en nous des images linéaires [...] — nous tendons aujourd'hui à la voir comme une série d'états discontinus, de combinaisons d'impulsions sur un

¹²¹ Italo Calvino, « Cybernétique et fantômes ou la littérature comme processus combinatoire », *La machine littérature*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1984, p. 13.

nombre fini (immense mais fini) d'organes sensoriels et d'organes de contrôle. Les cerveaux électroniques, s'ils sont encore loin de produire toutes les fonctions d'un cerveau humain, sont néanmoins déjà en mesure de nous fournir un modèle théorique convaincant des processus les plus complexes de notre mémoire, de nos associations mentales, de notre imagination...¹²².

C'est d'ailleurs Calvino qui, quelque mois avant Barthes, annonce la « mort de l'auteur ». « Que l'auteur — cet enfant gâté de l'ignorance — disparaisse donc pour laisser sa place à un homme plus conscient, qui saura que l'auteur est une machine, et connaîtra son fonctionnement¹²³ ».

Les œuvres poupartiennes s'inscrivent dans ce modèle d'intellection et de conception élaboré par Calvino. Elles sont avant tout axées sur la pratique d'une écriture discontinue et largement construite à base de segments autonomes qui sont combinés les uns aux autres. D'ailleurs, quand Poupart s'exprime au sujet de sa technique d'écriture, il allègue simplement écrire des fiches indépendantes, qui, par la suite, sont assemblées afin de former un ensemble qui devient le roman. *Ma tite vache a mal aux pattes* incarne parfaitement cet art de « l'aménagement », cette pratique fragmentaire. Depuis les avancées de la linguistique structurale, on a décrit le langage comme un art combinatoire, un art produit à partir d'unités limitées, mais dont les agencements possibles sont infinis. Notamment par la présence de ces aphorismes mêlés à la narration, sur le plan paradigmatique, on remarque que de nombreux segments de textes pourraient être déplacés ou inversés. En fait, ces phrases laissent entendre que leur présence est arbitraire. Poupart combine les phrases les unes aux autres et souvent ces phrases qu'il utilise sont écrites

¹²² *Ibid.*, p. 14.

¹²³ *Ibid.*, p. 20.

depuis un certain temps. Autrement dit, lorsqu'il entreprend l'élaboration d'un roman, les phrases existent déjà, elles existent d'elles-mêmes, indépendantes de tout contexte. Ce sont ces phrases qui lui servent d'unités de composition, d'unités minimales de sens, si l'on veut. En somme, et Blaise Augustin le propose : « Il est temps qu'on envisage l'art comme une culture d'idées préconçues¹²⁴ ». Une pareille méthode de façonnage syntagmatique et de composition narrative a pour conséquence de produire des textes dont la facture est très peu orthodoxe. Encore Blaise Augustin : « ce qui est mal dit reste à dire un livre n'est pas un édifice. la construction d'une œuvre est une pure convention au caractère arbitraire¹²⁵ ». Remarquons d'ailleurs qu'un texte comme *Ma tite vache a mal aux pattes* peut pratiquement être lu de manière non linéaire, de manière tabulaire, cela en sautant des pages, en revenant en arrière et ainsi de suite.

En fait, ce roman n'est pas simplement difforme ou déformé, voire « anamorphique » comme peut l'être, par exemple, *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin. L'organisation du récit ne gravite pas autour d'un point fixe, d'un « point de fuite ». Au contraire, la narration est aménagée en rapport à des assises tellement instables que le tout en vient, non pas à apparaître comme étant déformé, mais comme étant pratiquement informe. L'écriture formalisante de Poupart ne ressemble pas à celle de Michel Beaulieu (*Je tourne en rond mais c'est autour de toi*), pas plus qu'à celle de Nicole Brossard (*Un livre*). Dans ces deux ouvrages parus à la même époque aux éditions du Jour, on ne retrouve pas nécessairement de trame narrative, par contre le propos de l'un comme de l'autre est centré sur un objet fixe. Le discours n'est pas d'apparence « aléatoire », les

¹²⁴ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 157.

¹²⁵ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, op. cit., p. 13.

phrases et les sections de textes ne sont pas sans lien flagrant les unes envers les autres, car le discours est organisé par un certain point d'ancrage. Chez Beaulieu, il s'agit d'une femme, tandis que avec Brossard, c'est l'idée « d'objet livre » qui sert d'amarre à l'écriture.

Chez Poupart, on retrouve plus difficilement un vecteur favorisant l'organisation du récit en lien avec un objet qui se trouverait à l'extérieur des pensées du narrateur. Même si dans *Angoisse play* et *Ma tite vache a mal aux pattes* le narrateur s'adresse à un personnage féminin (Anna et Marie), il le fait par le détour du journal intime. Conséquemment, les mots adressés à celles-ci, on peut le supposer, ne peuvent se rendre à destination. De plus, une des caractéristiques du journal intime est de renvoyer une image spéculaire à celui qui note ses propres pensées. Frédéric écrit dans son journal, sachant que ses mots ne parviennent pas au destinataire. Ses mots lui sont renvoyés. Écrire un journal, c'est observer ses pensées par le truchement d'un miroir. Mais aussi, et c'est Poupart que je paraphrase : c'est capter le film de ses songes. Un film qui souvent se caractérise par la discontinuité de la pensée et des idées qui se déploient seconde après seconde, phrase après phrase. Chaque phrase, chaque segment de texte ne semble répondre qu'à son propre mode d'organisation. Cela n'est pas étonnant, car ces segments ont d'abord été conçus par bond, ou comme le narrateur le propose dans *Que le diable emporte le titre*, par « soubresaut » : « 14) c'était avant l'occupation c'était avant qu'on produisit cette littérature de soubresaut¹²⁶ ». Remarquons qu'au cinéma le « jump cut » incarne assez bien cette idée de « soubresaut ». De fait, quand le lien entre deux segments narratifs est trop abrupt, l'illusion référentielle se voit entravée.

¹²⁶Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, op. cit., p. 117.

Également, Poupart saute souvent d'une phrase à l'autre ou d'une idée à l'autre — comme, dans un journal intime, on passe d'une journée à une seconde journée. En somme, le seul véritable paramètre qui contribue à la structuration de ses romans, c'est le mode « journal intime ». C'est ce qui sert d'armature aux récits.

Toutefois, le journal intime, pris comme tel, est précisément l'expression d'une pensée qui n'est pas encore tout à fait fixée. Pour employer l'expression de Philippe Lejeune, le journal intime est avant tout un « brouillon¹²⁷ ». *Ma tite vache a mal aux pattes* est à cet égard une ébauche pleinement assumée. Frédéric, narrateur écrivain, y avoue son incapacité à « mettre au propre » le projet romanesque qu'il a entrepris. « TOUT DOIT RESTER DIT. Je ne sais plus quoi biffer, mon amour¹²⁸ ».

La prose poupartienne tiendrait alors plus de la performance que d'un travail à la fois pur et achevé. « Je fais trois brouillons. Et la version publiée, c'est encore un brouillon. Forcément¹²⁹ ». Le principal intéressé écrivait en 2006 dans son essai *J'écris tout le temps* :

Dans le Québec d'après la Révolution tranquille, on ne faisait pas retravailler les manuscrits. On les acceptait on les refusait en bloc... [...] la spontanéité primait tous les critères d'évaluations. Nous raffolions des exploits accomplis sans préparation aucune...¹³⁰

Ici, il est pertinent de faire un saut du côté de Barthes qui parle du statut énonciatif de l'auteur « mort » : « on peut donc admirer la « performance » (c'est-à-dire la maîtrise du

¹²⁷ Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998.

¹²⁸ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, *op. cit.*, p. 244.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹³⁰ Jean-Marie Poupart, *J'écris tout le temps*, *op. cit.*, p. 20.

code narratif), mais jamais le « génie¹³¹ ». Les narrateurs de Poupart n'ont rien d'un Dieu omnipotent; ils sont plutôt des « performeurs » exubérants.

D'ailleurs, les narrateurs des trois premiers romans se caractérisent par leur réciproque reconnaissance de l'échec devant l'écriture. Par leur attitude et par ce qu'ils énoncent au sujet de l'acte d'écrire, on sent qu'ils ne perçoivent pas le texte comme quelque chose qui puisse être achevé. Dans *Angoisse play*, Blaise Augustin affirme : « j'aurais aimé biffer la pensée qui m'est venue sur *l'Étranger* dans le texte précédent mais puisqu'elle y est qu'elle y reste¹³² ». De même *Que le diable emporte le titre* se clôt sur un passage où le narrateur avoue se sentir inapte à « tisser » et à achever un texte : « il y a un sacré bout à s'élancer dans les impasses¹³³ ». En quelque sorte, le narrateur erre dans l'incertitude du langage comme dans l'incertitude du pays : « il n'y a pour moi que cette issue une errance un frimas¹³⁴ ».

Le concept du « Tout doit rester dit » range d'emblée la poétique de Poupart du côté du dialogisme bahktinien, dans un espace où cohabitent toutes les formes énonciatives possibles : formalisme, contre-culture, prose fleurie et joual. L'extrait suivant le montre bien :

une idée est comme une femme belle on ne la juge pas sur les fondements de son affirmation mais bien plutôt sur la pureté de ses traits et sur la grâce de ses mouvements une idée doit avoir une personnalité cela acquis peu importe si ce qu'elle pose est erroné ou plutôt bravo car l'erreur multiplie le monde et le monde grandit dans la diversité. raisonner avec trop de rigueur et de justesse c'est piétiner sur place sinon faire marque arrière les bien-

¹³¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 61.

¹³² Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, *op. cit.*, p. 70.

¹³³ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, *op. cit.*, p. 146.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 147.

pensants font reculer le monde ne sait-on pas depuis le temps que l'univers n'avance que dans le délire abusif¹³⁵

On l'a déjà proposé, c'est en tenant compte du concept de mort de l'auteur qu'un roman comme *Angoisse play* doit préférablement être analysé. Cela d'abord pour des motifs formels. Sans contredit, Poupart conteste le statut de l'auteur et refuse, comme le suggère Barthes, de jouer le jeu qui lui avait traditionnellement été confié. *Angoisse play* propose alors la « destruction de toute voix, de toute origine¹³⁶ ». Aussi, la condamnation de l'auteur pour Poupart répond à des motifs éthiques qui participent d'une volonté placée au-delà de la contestation des conventions formelles.

Dire le monde

La poétique poupartienne qui, d'un premier abord, peut sembler dériver d'un formalisme légèrement naïf, se pose donc comme une véritable « poétique », celle-ci témoignant de positions idéologiques fortes. Rejeter la mimésis, c'est également exprimer que l'innocence n'est plus permise, comme l'utopie d'un langage capable de copier le réel ne peut être recevable. Cela rend compte du nouveau régime épistémologique que les penseurs structuralistes viennent alors de théoriser et de caractériser. Concernant la « prose du monde », Michel Foucault écrit dans *Les Mots et les Choses* :

...maintenant il n'y a plus de parole première, absolument initiale par quoi se trouvait fondé et limité le mouvement infini du discours; désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse. C'est le parcours et cet espace vain et fondamental qui trace de jour en jour le texte de la littérature¹³⁷.

¹³⁵ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, p.61.

¹³⁷ Michel Foucault, *Les mots et choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 59.

Comprenons-le, pour Foucault la parole est dorénavant impuissante à dire le monde avec assurance. Frédéric le suggère : « chaque mot vit et dans ce cas précis il arrive à égoïsme d'exister aux dépens de sa signification¹³⁸ ».

Mais puisqu'il faut parler malgré tout, le narrateur le fait sachant que c'est pour tout recommencer à zéro, indéfiniment. D'ailleurs, à propos d'un personnage de *Que le diable emporte le titre* : « le Syrien aurait écrit un soir [...] tu es l'espoir qui se sait continuellement déçu trompé et qui pourtant vit de cette conscience¹³⁹ ». Ici repose toute la problématique de l'autoreprésentation en littérature : écrire, c'est se regarder écrire, c'est être désenchanté par le résultat, c'est remettre en question la valeur des outils disponibles.

Au Québec, en 1968, le sociologue Fernand Dumont, dans son ouvrage *Le lieu de l'homme*, soumet des idées qui rejoignent celles de Foucault, mais qui expriment en plus un sentiment de nostalgie en regard de ce constat de la perte d'unité entre le langage et le monde. Selon Dumont, le fait que le langage ait scindé le lien qui lui permettait jadis d'expliquer et de nommer le monde le prive de sa raison d'être. La parole affranchie, libérée de toutes contraintes, se pose alors dans un quasi état de dérélition :

...nous préférons les propos où le langage prend la relève et que, par lui, les hommes doivent tisser indéfiniment un sens consistant de leur habitat. Alors le langage donne le sentiment de n'être plus la doublure du monde : il est comme la substance¹⁴⁰.

Encore Dumont :

¹³⁸ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre. op. cit.*, p. 38.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁰ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, Montréal, (Bibliothèque québécoise, 2005, p. 35.

Pourtant la parole n'a jamais été aussi inquiète d'elle-même : c'est sans doute que la vraie cohérence du monde, c'est celle du langage quand il est unanime. Il en était ainsi aux temps jadis¹⁴¹.

Ce n'est pas le monde qui s'offre moins cohérent que jadis, c'est le langage qui n'est plus en mesure de le représenter à la manière d'un ensemble cohésif. La parole approximative, ouverte, ne peut se fixer sur l'état des choses. En outre, elle est incapable de fonder le monde comme pourrait le faire une parole mythique. De surcroît, à cette époque où l'Occident vit cette crise, le Québec, sur le plan géopolitique, est tout aussi « approximatif ». Pour l'essayiste, on peut alors affirmer que la crise est double : à la fois sur le plan symbolique et sur le plan de la réalité sociale :

Pour nous, il y a bien longtemps que se sont évanouis les fantômes des ancêtres. Nous voulons que la parole commence avec nous. Nous payons ainsi le prix de l'indéfinie liberté. Nous sommes des individus, chacun recommençant de tisser à neuf le fil du destin : se croyant libre de survoler en entier l'inextricable fouillis du hasard de proférer le sens du monde¹⁴².

Il n'est plus possible à quiconque de faire correspondre une certaine homogénéité des situations et une certaine unité des normes de vie. [...] Nous aimons pour lui-même le jeu infini des approximations et, sans toujours l'avouer nous préférons les propos où le langage se prend pour objet. Affirmer est devenu un signe d'inauthenticité. Sur un monde fragmenté, la pensée et le langage doivent être irrémédiablement ouverts¹⁴³.

Pour Dumont, la dislocation généralisée du contexte social dans lequel il écrit son essai est le résultat de cette position suivant laquelle les hommes n'ont plus le pouvoir de fonder le monde par le langage. Le verbe n'est plus à l'origine de quoi que ce soit, sinon de lui-même.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴² *Ibid.*, p. 39.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 34-35.

Cette idée de la perte du sens originel va de pair avec le concept de mort de l'auteur. Chez Poupart l'écriture s'élabore suivant cette épistémè. L'écriture n'a pas de fondement, sinon l'écriture elle-même. Puisque s'il n'est plus possible de copier le monde à partir du langage, c'est le langage dans le monde, le langage objet des médias, de la publicité, par exemple, que l'on peut espérer être en mesure de reproduire. Il écrit : « 20) les mots m'échappent qui ont leur vie propre et leur autonomie ils s'emmêlent cheptel harem et morgue¹⁴⁴ ». Le roman est utilisé afin de témoigner de cette impasse par laquelle « le lecteur fait figure de touriste extraordinaire s'il a payé il a droit aux misères de l'œuvre¹⁴⁵ ». Le texte littéraire est un spectacle, une performance, et l'idée de « show littéraire » de Poupart rejoint les concept de Barthes :

La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être énigmatique, mais qui ne saurait être de l'ordre mimétique. [...] « [C]e qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien; « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, L'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée¹⁴⁶.

Concernant de *Ma tite vache a mal aux pattes*, Georges-André Vachon énonçait, dans un article publié en 1974, un point de vue intéressant quant aux modalités de connaissance du monde dans lesquelles se classent les écrits poupartiens :

Poupart écrit, comme s'il avait tout à inventer. [...] On ne se maintient pas au degré zéro de l'art d'écrire, autrement qu'à force de travail. Et si le lecteur consent à traverser le livre, c'est qu'il sent à chaque page la présence d'une force, d'une volonté qui délibérément désarticule le récit, inscrit entre les fragments des blancs infranchissables. L'usage parcimonieux mais précis

¹⁴⁴ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, op. cit., p. 108.

¹⁴⁵ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, op. cit., p. 71.

¹⁴⁶ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985, p. 206.

de la langue populaire prend alors un sens. *Ma tit' vache* (sic) fait table rase de tout, s'appropriant toute chose [...] Pour en fin de compte les « laisser tomber ». *Ma tit' vache* (sic) c'est, écrit sur le vide, l'envers du vide : les phrases de Frédéric sont les pièces d'une cosmologie, d'une éthique, d'une politique, de toute une philosophie — à faire. Le texte, parce qu'il parle, comme jamais il ne m'arrive de parler, décolonise l'idée de nature. Parole, pays, moi-même : rien n'existe; tout existe, si je l'invente¹⁴⁷.

Dans ce passage, on retrouve Dumont, surtout lorsque celui-ci parle de la liberté de chacun face au langage. De même, on voit comment Poupart, par son écriture, « tisse » le sens du monde, comment, aussi, chaque phrase, chaque idée, est systématiquement rompue pour faire place à une nouvelle phrase, refondant un nouveau paradigme de sens. On retrouve dans cette conception une part de « l'idéal postmoderne ». À cet effet, dans *Que le diable emporte le titre*, on lit :

je restitue au néant toute réforme que je n'aurais pas imaginé moi-même je regrette dans les ténèbres toute création que je n'aurais pas conçue je nie toute influence toute inspiration externe je bafoue les troubles ressentis devant les mondes de Dieu ou de Shakespeare je suis le seul esprit créateur du newmonde j'incube la newcivilisation¹⁴⁸.

Dans le même esprit, le narrateur écrit plus loin : « [L]'écrivain n'a pas à posséder la culture il lui suffit de la fabriquer¹⁴⁹ ». Ce dernier vit parmi les mots de la même manière qu'il vit parmi des objets matériels. Qu'il occupe la devanture d'un cinéma ou un espace sur la page d'un livre, le titre d'un film, par exemple, a le même statut : c'est un mot.

Chez Poupart, dans la succession des signes et des affirmations éparées, les phrases du type aphorisme ou slogan sont des moyens utilisés pour faire référence au réel.

¹⁴⁷ Georges-André Vachon, « Le Colonisé parle », *Études françaises*, X : 1, février 1974, p. 61-78.

¹⁴⁸ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, p. 33-34.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

Mais ces moyens ne sont qu'artifices, que de la poudre aux yeux, du trompe-l'œil. En fait, Poupart veut laisser croire qu'il y a « quelque chose », là où il n'y a rien. Son souci principal : dire vrai, dire la vérité, cela à défaut de « faire vrai ». Se méfier à tout prix du mirage de l'illusion référentielle, c'est ce qui prime. À cet égard on peut citer cet extrait de l'incipit de *Ma tite vache a mal aux pattes* : « Tu ne ressembles pas au personnage historique de M.B. Frédéric ne colle pas à moi. Peu importe puisque l'artifice est trouvé et que le seul auquel j'accepte d'avoir recours. [...] LE TÉLÉGRAMME N'EXISTE PAS — IL N'Y A QUE LA LITTÉRATURE¹⁵⁰ ». Le langage comme objet, en ce sens, est la seule chose qui puisse être vraie. Qu'il soit imprimé sur les pages d'un livre ou bien posé sur un panneau réclame, d'un point de vue ontologique, son statut devrait être le même.

Après la grandeur de la modernité, une double question vient nécessairement poindre, un choix s'impose : ne plus écrire (c'est postuler la mort de la littérature) ou bien écrire Rien (c'est adhérer à l'idéal postmoderne). L'écriture de Poupart se nourrit de cette deuxième possibilité, cette expérience du vide et de l'absence.

La littérature, lorsqu'elle est le fruit du hasard, est dépourvue de sens originel. De la sorte, le critique, ne peut être que déçu de ne déceler nulle part l'intention de l'auteur. Le texte n'est pas un objet de sens, mais un objet qui propose diverses significations. Le texte ne peut répondre à la question : « Que veut dire le texte ? » Comme le dit le narrateur d'*Angoisse play* : « l'humain fonctionne à la va-comme-je-te-pousse sans aucune discipline

¹⁵⁰ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache a mal aux pattes*, op. cit., p. 8.

l'idée d'ordre lui est venu (sic) par son acclimatation au temps » [...] 17) l'écriture qui refuse l'intelligence de l'écrivain est peut-être la seule vraie¹⁵¹ ».

Plutôt que de penser le récit comme un flux, comme une continuité, on peut alors le voir tel un art dérivant d'un agencement combinatoire d'éléments qui ont la particularité de se révéler pour aussitôt se refermer sur eux-mêmes. En quelque sorte, c'est la revanche de la discontinuité sur la pensée « traditionnelle ». Ce qui importe, c'est de fonder une parole qui se présente comme objet du monde. Dès lors, la parole n'est plus une instance toute puissante qui surplombe ce qui existe et qui « colonise » de sa voix inquisitrice ce qu'elle choisit de nommer. Au contraire, la parole est libre d'être par elle-même et est pour elle-même un objet à part entière.

Plus qu'un travail sur la langue, l'écriture s'engage dans le réel, mais un réel peuplé par le langage chosifié. Poupart refuse l'illusion que propose le roman traditionnel, cela évidemment pour mettre en avant-plan l'écriture comme matériau signifiant, mais pour mieux embrasser le réel. Poupart dit : « ceci n'est que de la littérature », il avoue même l'incapacité de l'écriture à véritablement transformer le réel, mais paradoxalement, il écrit quand même, malgré tout. Sur le plan rhétorique, il y a dans sa démarche quelque chose qui tient de la prétérition, c'est-à-dire de la feinte de ne pas dire, pour dire quand même. Exprimer que l'écriture est inefficace, c'est avant tout avouer que la naïveté n'a pas sa place devant le langage, et c'est par là se poser dans un nouveau mode d'appréhension du monde, dans un nouveau cadre épistémique. La position de l'écrivain et de ces narrateurs, dès lors, n'est plus située au-dessus du monde. Chez Poupart, le langage ne surplombe pas

¹⁵¹ Jean-Marie Poupart, *Angoisse play*, *op. cit.*, p. 96-97.

le réel et ce qui le constitue. Écrire marque avant tout une volonté de s'inscrire dans le monde, car le langage en fait matériellement partie. L'écriture n'est plus le miroir du monde, mais une de ses constituantes. D'un certain point de vue, cela est éminemment tragique :

Si l'écriture doit suivre le monde, le montrer, se coller à lui pour mieux le traduire (reportage), ça ne marche déjà plus. Si l'écriture doit précéder le monde (et pas seulement anticiper), ça ne va guère mieux. Si l'écriture doit exister en parallèle, ignorant tout le reste, de son existence propre, insolente et froide, rien n'est encore résolu¹⁵².

La mort et la vérité ne sont pas complètement éloignées l'une de l'autre. Le seul avantage qu'offre la première option, c'est de donner la réponse à la plus grande question que pose la vie. En adaptant cette idée au récit, tuer l'auteur, décapiter le récit, permet d'accéder à la vérité de l'écriture. Dans *Le Roman à l'imparfait*, Gilles Marcotte écrivait à propos du roman *D'Amour P.Q.* de Jacques Godbout :

Ainsi nous verrons le personnage godboudien se construire à l'image d'une histoire morcelée, réduite aux éclats d'événements disjoints que lui propose l'actualité, le journal du monde devenant aussitôt journal intime et vice versa, l'un rêvant d'une continuité historique que le récit s'acharne à détruire. Cette intériorisation immédiate de l'histoire, et son éclatement...¹⁵³

Le roman vit donc l'histoire, mais comme faute, double faute : faute de l'histoire elle-même, qui ne se présente plus qu'en pièces détachées, qui ne fournit plus à l'esprit une forme d'intégration possible des événements; faute contre l'histoire, car ce que le romanesque détruit en lui-même (la cohérence de l'action, des causes et des effets) interdit à ses personnages d'évoluer et de mûrir, écarte le Réel au profit de l'imagination¹⁵⁴.

Ces propos de Marcotte, on pourrait les utiliser pour commenter les romans de Poupart.

Afin d'exprimer son pays et sa génération, Poupart a fait, de sa démarche artistique, une

¹⁵² Jean-Marie Poupart, « J'écris pour tirer ça au clair », *La Presse*, 10 janvier 1970, p. 30.

¹⁵³ Gilles Marcotte, *Le roman à l'imparfait*, op. cit., p. 232.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 233-234.

démarche sous le signe inédit de la bâtardise. La poétique poupartienne est une poétique qui radicalise les traits formels de l'écriture, faisant de la littérature québécoise une littérature de métissages. Mélange de la langue très française et du joual. Mélange de l'anglais et du français. Mélange de la pensée formaliste française et d'éléments de la contre-culture américaine. Une poétique qui propose un rapport au réel selon un point de vue épistémologique qui témoigne de l'effondrement de grands récits de l'Histoire

Littérature et free jazz : quand la contestation de la forme littéraire devient une contestation de l'ordre social et politique.

Arrivé à ce point, je voudrais expliquer la démarche créative de Poupart par le biais d'une mise en parallèle entre son écriture et la musique free jazz qui, à la même époque, connaît son apogée. Mieux encore, l'essor de la littérature québécoise et de la musique free jazz sont deux phénomènes qui se développent dans un parfait rapport de synchronie. L'intérêt de cette comparaison est d'abord de montrer comment le travail formel est parfois indissociable d'un discours idéologique, c'est-à-dire de montrer de quelle manière le texte, même quand, dans son fonctionnement interne, il ne renvoie qu'à lui-même, peut proposer un discours sur le monde, sur le hors-texte. Cette comparaison avec le free jazz permet également d'aborder la démarche éthique de Poupart sous un angle inédit, cela tout en présentant l'avantage d'être un excellent moyen d'illustrer métaphoriquement la dimension poétique de ses œuvres.

Contrairement au jazz plus traditionnel, au swing ou au bop, le « free » implique des enjeux éthiques, ethniques et politiques qui dépassent le travail formel effectué sur les

sons et les rythmes. La forme même de la musique, indépendamment de son contenu, soumet aux auditeurs un discours idéologique :

Dans la mesure où le free jazz s'est historiquement produit comme la (les) réaction(s) d'un certain nombre de musiciens noirs aux formes dominantes du jazz, la musique free se définit d'abord comme rupture/récupération, ou transformation/réécriture de ces formes. Les recherches formelles du free jazz constituent — musicalement — une lecture critique de l'histoire du jazz, de son aliénation culturelle et économique. Il y donc d'emblée dans le free jazz, au niveau même du travail sur le matériel musical, un point de vue culturel, idéologique, politique, — corrélatif et inscrit en l'ensemble des luttes culturelles, idéologique et politiques des noirs américains. [...] [C]'est pourquoi, qu'ils soient explicitement politisés ou non, les musiciens de free jazz produisent travail dont l'inscription politique est inévitable¹⁵⁵.

Paul-Marie Lapointe a déjà dit avoir écrit à la façon d'une improvisation jazz (*Arbres, Pour les âmes* : « Psaume pour une révolte de terre », « Gravitations » et « Blues »). Cependant, dans le cas de Poupart, c'est le free jazz que l'on doit préférentiellement évoquer, donc la forme d'expression la plus totale, la plus extrême et la plus engagée qu'ait connue la musique afro-américaine. Le rejet, par Poupart, de la tradition romanesque, engage indirectement un autre mode de contestation, celui-ci situé à l'extérieur de l'unique sphère littéraire. Nous pourrions dire que Poupart, en tant que « nègre blanc d'Amérique », est en quelque sorte au nationalisme québécois ce qu'est le free jazz pour les Black Panthers¹⁵⁶. Plus que tout autre écrivain formaliste, Poupart a inscrit, à même son travail sur le texte et sur le signifiant, un message tonitruant qui rejoint

¹⁵⁵ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black power*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 379-380.

¹⁵⁶ La comparaison est excessive, un brin cavalière, il est vrai. Par contre, ce parallèle vise d'abord à mettre en relief deux modes de contestation qui viennent chacun d'un groupe social opprimé, en Amérique, à la même époque.

le social et qui, par ailleurs, « conteste » et « revendique » sur un terrain hors des frontières de la poétique. Comme je l'ai souligné, Poupart ne se limite pas à contester le roman traditionnel pour ce qu'il est en tant qu'objet possédant des caractéristiques scripturales. Plus encore, il conteste le roman traditionnel pour ce à quoi il renvoie : la bourgeoisie capitaliste anglophone, mais aussi la bourgeoisie francophone bien pensante encore pénétrée des valeurs ancestrales d'un clergé longtemps dominant. Si la génération littéraire qui le précède se réclame ouvertement de la France, Poupart, au contraire, cherche pour le Québec une voix singulière, indépendante de l'opinion que peut émettre la mère patrie à son égard. Ainsi, il ne crée pas avec l'idée première de faire briller le Québec à l'étranger, il écrit pour *ici*. Avec orgueil, il n'écrit donc pas — c'est ce qu'il affirme — dans le but ultime d'obtenir l'approbation du pays lointain. À la rigueur, il propose qu'il soit même nécessaire de s'affranchir de cette relation humiliante qui incite trop de romanciers québécois à solliciter un assentiment venant d'outre-mer. Bien que cette écriture soit, comme je l'ai montré, en accord avec les conceptions théoriques des structuralistes français sur le plan du langage, elle marque son appartenance à l'Amérique.

À partir du milieu des années 1960, aux États-Unis, certains musiciens sont excédés du fait que des intellectuels blancs se soient appropriés leur musique en la théorisant et en portant sur elle des jugements. Ils sont les musiciens du free jazz. Par exemple, l'intellectuel afro-américain LeRoi Jones (alias Amiri Baraka) reproche aux critiques blancs de traiter la musique noire comme une simple musique états-unienne, négligeant tous les facteurs socio-historiques qui sont à son origine et qui ne sont pas moins importants : « The socio-cultural philosophy of the Negro in America (as a continuous

historical phenomenon) is no less specific and no less important for any intelligent critical speculation about music that came out of it¹⁵⁷ ».

En plus de vouloir décontenancer un auditoire plus souvent qu'autrement constitué de blancs, les musiciens du free jazz se donnent pour objectif d'élever leur art au rang de « Great Black Music », sans avoir évidemment à faire approuver leur démarche par les tenants du pouvoir symbolique en matière de musique.

En fait, et on le sait, à l'époque, tous les moyens sont bons pour se détacher de l'homme blanc. Certains musiciens se convertissent à l'Islam. Mais surtout, la plupart des créateurs fondent leur langage musical à même des modes d'improvisations orientaux. Dans leur musique, ils revendiquent le droit de ne plus utiliser le thème, qui est justement associé à une conception occidentale de la composition musicale :

Cette surestimation de l'élément thématique est évidemment indissociable des critères musicaux des pays d'Occident où les musiciens — quel que soit le genre de la musique — n'étaient jusqu'à date récente qu'exécutants. Ainsi la notion de thème-marchandise, d'objet de jouissance/consommation esthétique est-elle résolument écartée ou minée par les musiciens free les plus radicaux¹⁵⁸.

Chez Poupert, comme dans le free jazz, l'élément thématique est évidemment réduit au minimum. Le discours, les phrases, dans leur succession, ne sont pas le prolongement d'une idée qui se poursuivrait. Le développement narratif ne vise à aucune grande idée unificatrice, mais propose plutôt des bribes d'idée qui ici et là se répondent parfois. Le texte ne se referme pas sur lui-même, poussé par une force thématique qui lui permet de s'achever dans une résolution. Comme l'affirme le narrateur de *Que le diable*

¹⁵⁷ LeRoi Jones, « Jazz and the White Critic », *Black Music*, New York, W. Morrow, 1967, p. 14.

¹⁵⁸ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz Black power*, *op. cit.*, p. 347.

emporte le titre, « si le récit vectoriel est absent de ce livre c'est que l'auteur en a contre¹⁵⁹ ». Autrement dit, ses romans n'offrent que très peu de qualités les rendant commercialisables.

En octobre 1970, *La Barre du jour* fait paraître un numéro spécial sur Gaston Miron. Celui-ci est alors emprisonné. Dans un article prenant la forme d'un manifeste, « De notre écriture en sa résistance », Nicole Brossard et Roger Soublière rejoignent l'idée selon laquelle les romanciers québécois sont coincés par la prédominance d'instances légitimantes qui s'approprient leur art. De fait, escamoter le langage et la parole romanesque est un moyen d'ébranler ces instances qui, en vérité, sont hostiles au réel épanouissement de la culture nationale :

le système dans lequel nous existions avait fait de nous des êtres diminués. [...] Nous avons intellectualisé notre mal. [...] Nous avons volontairement piégé le langage afin que la culture bourgeoise ne se serve pas de nos œuvres pour perpétuer ses valeurs¹⁶⁰.

On doit l'admettre, les trois premiers romans de Poupart, écrits avec toute la ferveur de la jeunesse, étaient peut-être, eux aussi, des pièges. Voilà.

¹⁵⁹ Jean-Marie Poupart, *Que le diable emporte le titre*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶⁰ Nicole Brossard et Roger Soublière, « De notre écriture en sa résistance », *La Barre du jour*, no 26, octobre 1970, p. 5-4.

CONCLUSION

La décennie 1960, dans l'histoire des lettres québécoises, est un moment important. Nul doute. Poupart est du nombre de ceux qui ont contribué à cette époque culturellement très dynamique, où de nombreux nouveaux romanciers ont vu le jour. Poupart a travaillé comme conseiller littéraire, il a publié. Romancier « du jour » et collaborateur intime de Jacques Hébert, il a flirté avec le formalisme français, il s'est également baladé en compagnie de l'écriture « du pays » et de la littérature nationale. Il a marché sur tous les terrains possibles : celui des jeux du roman formaliste, du changement d'épistémès provoqué par le structuralisme, et du carnivalesque. Par contre, ses œuvres ont reçu un accueil plutôt mitigé. L'espace littéraire québécois étant alors versé dans la mise en place d'une littérature nationale, ses romans de nature formaliste, inaptes à dire le monde selon les conventions du réalisme, ne sont pas parvenus à soulever l'enthousiasme de la critique. Contre toute attente, son écriture de « déconstruction » ne propose aucune idéologie favorable au grand projet du pays à faire. Plutôt, ses romans correspondent, en certains points, à l'avant-garde française du groupe *Tel Quel*. Poupart collabore d'ailleurs à *La Barre du jour*, le pendant québécois de la revue française. La nature de sa poétique l'a en quelque sorte isolé : narrateurs impuissants devant la fiction, récits décousus et dépourvus d'intrigue. Songeons également à l'utilisation de la « phrase slogan » par laquelle il crible sa narration, et aussi à sa façon particulière de remettre en question le statut ontologique de l'illusion référentielle, en adhérant de plain-pied au concept de « mort de l'auteur ». Sur le plan de la langue, il s'est montré original, et en faveur d'une langue carnavalesquée, incorporant à ses textes divers niveaux de discours : le jocal, l'humour anticlérical, le « français académique » et le « franglais » d'allégeance contre-culture. Enfin, en comparant

l'ensemble de sa démarche à la musique free jazz afro-américaine, on peut comprendre que sa contestation sur le mode formel n'était pas tout à fait détachée d'une certaine contestation du réel.

Rien n'est simple et les occasions de se contredire ne sont jamais très loin. Difficile d'éviter la tentation de poser de simples observations en vérités péremptoires. Poupart est un romancier qui dès ses premières œuvres a opté pour une esthétique de l'excès. Il a voulu aller dans tous les sens. Il écrit : « Mon éparpillement est une maladie littéraire. Anatomie de l'écriture : *établir une pathologie du style*¹⁶¹ ». De la même manière, l'analyse de son écriture nous amène à emprunter plusieurs pistes de lecture, car ses textes sont en vérité un conglomérat de germes de texte, de morceaux de textes à venir. Ici, on pourrait donner la parole à Witold Gombrowicz¹⁶², un romancier que Poupart appréciait :

Voilà les raisons essentielles et philosophiques qui m'ont conduit à construire cet ouvrage sur la base de parties séparées, en concevant l'œuvre comme une partie d'œuvre, l'homme comme un groupement de parties, l'humanité comme un mélange de parties et de morceaux. Et si l'on m'adresse le reproche que cette conception parcellaire n'est pas une conception du tout, mais une sottise, une plaisanterie, une attrape, et que, au lieu d'obéir aux lois et canons sévères de l'art, j'essaie ainsi de les tourner en ridicule, je répondrai qu'en effet, oui, telle est précisément mon intention. Et je n'hésiterai pas, ma foi, à ajouter un aveu : je désire autant échapper à votre Art, Messieurs, qui m'est insupportable, qu'à vous-mêmes, parce que je ne peux pas vous supporter, vous non plus, avec vos conceptions, vos attitudes et tout votre petit monde artistique¹⁶³.

¹⁶¹ Jean-Marie Poupart, *Ma tite vache à mal aux pattes*, op. cit., p. 106.

¹⁶² Dans un ouvrage collectif publié en 1970 : *Quand les écrivains québécois jouent le jeu !* « 43 réponses au questionnaire Marcel Proust », Poupart répondait à la question « Mes auteurs favoris en prose ? » : Stendhal, Vailland, Roy, Aquin, Ferron, Morin, Gombrowicz.

¹⁶³ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 109.

Il n'en a pas été beaucoup question, mais d'oublions pas le caractère humoristique de l'écriture poupartienne. Cabotin, il a pratiqué un formalisme burlesque, le narrateur *s'enfargeant* dans son propre récit, comme l'acteur qui trébuche et déboule l'escalier.

J'aimerais terminer en réaffirmant l'importance des Éditions du Jour, car l'ouverture et la liberté que permettaient les politiques éditoriales de cette maison a donné la chance à un jeune romancier comme Poupart de publier des œuvres dégagées de toute contrainte. Malgré leurs imperfections, elles attirent encore aujourd'hui par leur facture décontractée, mais surtout par leur air magnifiquement souverain. Avec l'enthousiasme et l'audace du jeune émeutier, un peu égaré, enfiévré, il a erré dans toutes les directions, laissant pour témoignage une œuvre fragmentaire, une œuvre ouverte. De même, l'œuvre ouverte est celle qui sollicite l'interprétation et qui fuit les généralisations :

On utilise la langue, dans une large proportion en tout cas, que pour traduire ce qu'on saisit déjà clairement : on ratisse toujours le même petit bout de terrain. Alors que ce qui se dérobe dans les mots et dans la disposition des mots, alors qu'on commence tout juste, et bien timidement, à explorer ce qui se dérobe. Il y a là un champ immense, la littérature n'est pas épuisée, loin de là. Alors que, partout ailleurs, on s'acharne à découvrir ce qui échappe à la connaissance (domaine scientifique), on néglige dans l'expression, de s'intéresser à ce qui fuit. On a peur¹⁶⁴.

En 1970, tout était à faire. Poupart, sans filet, a plongé de haut, tête première. Il a communiqué son vertige. Il a mis en forme le dérèglement de sa chute. Il a refusé la peur.

¹⁶⁴ Jean-Marie Poupart. « J'écris pour tirer ça au clair. », *La Presse*, 10 janvier 1970, p. 30.

BIBLIOGRAPHIE

Romans de Poupart

Poupart, Jean-Marie, *Angoisse play*, Montréal, Éditions du jour, 1968.

Poupart, Jean-Marie, *Que le diable emporte le titre*, Montréal, Éditions du jour, 1969.

Poupart, Jean-Marie, *Ma tite vache a mal aux pattes*, Montréal, Éditions du jour, 1970.

Poupart, Jean-Marie, *Le champion de cinq heures moins dix*, Leméac, Montréal, 1980.

Poupart, Jean-Marie, *Ruches*, Leméac, Montréal, 1978.

Ouvrages théoriques

Angers, Stéphanie, et Gérard Fabre, *Échanges intellectuels entre la France et le Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

Calvino, Italo, *La machine littérature*, Paris, Seuil, coll. « Pierres Vives », 1984.

Carles, Philippe et Jean-Louis Comolli, *Free jazz – Black power*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Bakhtine, Mikhaï, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

Barthes, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

Belleau, André, *Le Romancier fictif*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1980.

Grandpré, Pierre de, *Histoire de la littérature française du Québec*, Montréal, Beauchemin, t. 1, 1967.

Dubois, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor, 188 p.

Dumont, Fernand, *Le lieu de l'homme*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2005.

Falardeau, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, HMH, 1967.

Forest, Philippe, *Histoire de Tel Quel : 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. Fiction & Cie, 1995.

Francoeur, Lucien, *Travaux publics : ars poetica !*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2002.

Gauvin, Lise, *Parti pris littéraire*, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », Montréal, 1975.

Haeck, Philippe, *Poétique et modernité : essais*, Montréal, VLB, coll. « La Table d'écriture », 1984.

Imbert, Patrick, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, 186 p.

Jones, LeRoi, *Black Music*, New York, W. Morrow, 1967.

Kwaterko, Józef, *Le roman Québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989.

Lejeune, Philippe et Catherine Bogaert, *Le journal intime, Histoire et anthologie*. Paris, Les éditions Textuel, 2006.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique* (nouvelle édition augmentée), Paris, Seuil, coll. « Points », 1996.

Lejeune, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1998.

Marcotte, Gilles. *Le roman à l'imparfait*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1989.

Vadeboncoeur, Pierre, *L'Humanité improvisée*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 2000.

Articles

Barberis, Robert, « Pédagogie aliénante », *La Barre du jour*, Montréal, vol. 2, no 2, octobre-novembre 1966, p.4-11.

Belleau, André, « Bakhtine et le multiple », *Études françaises*, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 6, no 4 nov. 1970, p.481-487

Belleau, André, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, Les Presses de l'université de Montréal, vol. 19, no 3, hiver 1983-1984, p.51-64.

Bertrand, Claude, « Introduction à l'histoire de la rupture », *La Barre du jour*, Montréal, no 16, octobre-décembre, 1968 p. 47-54.

Braut, Jacques, « Poésie et politique d'après Gaston Miron », *La Barre du jour* : (document Miron), Montréal, octobre 1970, p.14-19.

Brochu, André, « L'enseignement de la littérature québécoise », *Liberté*, Montréal, no 57, mai-juin 1968, p.76-80.

Brochu, André, « La critique en question » *Voix et images du pays VI*, Montréal, P.U.Q., 1973, p. 133-138.

Brochu, André, « Menaud ou l'impossible fête », *L'Action nationale*, Montréal, vol LVI, no 3, novembre 1966, p. 163-208.

Brossard, Nicole et Roger Soublière, « De notre écriture en sa résistance », *La Barre du jour* : (document Miron), Montréal, octobre 1970, p.3-6.

Godin, Jean-Cléo, « Jean-Marie Poupart, *Angoisse play* », *Études françaises*, Vol. 5, no 1, février 1969, p. 103-105.

Goldmann, Lucien, « Notes sur deux romans de Marie-Claire Blais », *Structures mentales et création culturelle*, Paris, 10-18, 1970, p. 353-365.

Major, André, « Un jeune, Jean-Marie Poupart : du roman-cinéma au spectacle », *Le Devoir*, 14 sept. 1968, p.12.

Michon, Jacques, « L'édition du roman québécois, 1961-1974, les Éditions du Jour et le Cercle du livre de France », *Le Roman québécois depuis 1960, méthodes et analyses*, sous la dir. de Jaap Lintvelt et Louise Milot, Québec, PUL, 1992, p. 299-316.

Poupart, Jean-Marie, « J'écris pour tirer ça au clair », *La Presse*, 10 janvier 1970, p. 30.

Poupart, Jean-Marie, « Les bananes étaient pourtant belles et bien plumées », *l'Illettré*, décembre 1970, p. 5.

Poupart, Jean-Marie, « Écrire pour ici », *Liberté*, no 74 mars-avril 1974, p. 73-77

Poupart, Jean-Marie, « En réponse à Jean Ethier-Blais », Montréal, *Le Devoir*, 13 Juillet 1974, p. 15

Vachon, Georges-André, « Une littérature qui se louisianise ? », *Études françaises*, vol. VII, no 4, novembre 1971, p. 411-424.

Vachon, Georges-André, « Conclusions et perspective », *Littérature et société canadiennes-françaises*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1964, p.8.

Vachon, Georges-André, « Faire la littérature », *Études françaises* vol. VI, Poupart, Jean-Marie, « Écrire pour ici », *Liberté*, no 74 mars-avril 1974, p. 73-77
No 1, Février 1970. p.3-6.

Vachon, Georges-André, « Le colonisé parle », *Études françaises*, Montréal, PUM, X : 1, février 1974, p. 61-78.

Vanasse, André, « L'École du Jour », *Le Maclean Montréal*, Montréal, vol 12, no 12 (Décembre 1972), p.20-24.