



## Colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 »

17-20 juin 2015, Paris-Sorbonne

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/colloque-que-devient-la-litterature-quebecoise-formes-et-enjeux-des-pratiques-narratives-depuis-1990/>

L'ensemble des textes diffusés  
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/que-devient-la-litterature-quebecoise/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors du colloque international *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, tenu à l'Université de Paris-Sorbonne les 17, 18, 19 et 20 juin 2015.

Afin de le rendre disponible à la communauté des chercheurs dans les meilleurs délais, nous le mettons en ligne *tel qu'il nous a été soumis par l'auteur*, sans véritable travail d'édition. Une version ultérieure, revue, augmentée et soumise à l'évaluation par les pairs, sera éventuellement publiée dans un collectif à paraître sous notre direction, aux Éditions Nota bene.

Robert Dion et Andrée Mercier

*Pour citer ce document :*

Mathieu Bélisle, « L'horizon prosaïque. Quelques considérations sur la littérature contemporaine », texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, [http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que\\_devient\\_litt\\_quebecoise/Belisle\\_Mathieu.pdf](http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Belisle_Mathieu.pdf)

**CRILCQ**

CENTRE DE RECHERCHE INTERUNIVERSITAIRE  
SUR LA LITTÉRATURE ET LA CULTURE QUÉBÉCOISES

# L'horizon prosaïque.

## Quelques considérations sur la littérature contemporaine

Mathieu Bélisle  
Collège Jean-de-Brébeuf, Montréal

Le roman québécois d'avant les années 1960 n'a eu de cesse d'alterner entre les deux grandes tendances qui, aux dires de Thomas Pavel, ont marqué l'histoire du genre en Occident : d'une part, les formes idéalistes, représentant un monde et des êtres meilleurs qu'ils ne le sont, tendues vers ce qu'ils *devraient* être et, d'autre part, les formes anti-idéalistes, marquées par l'attachement à la réalité concrète, représentée sous une lumière crue, avec humour ou pessimisme. Une telle opposition se vérifie au Québec au sein même du roman du terroir, où les œuvres idéalistes (*Jacques et Marie*, *Jean Rivard le défricheur*) côtoient les œuvres anti-idéalistes (*Marie Calumet*, *La Scouine*, *Trente arpents*). Dans les romans idéalistes, le personnage trouve son identité et sa sécurité dans l'appel à une vérité extérieure au monde et qui le surplombe (Dieu, le destin) ou alors dans son attachement indéfectible à un idéal qui lui permet de faire corps avec la communauté apaisée qu'il habite ou qu'il découvre. Au contraire, les romans anti-idéalistes montrent le caractère mensonger, trompeur de l'idéal, ou alors son impossible acclimatation dans le monde *ici et maintenant*, comme dans *Trente Arpents*, où Euchariste Moisan, porteur de l'espoir d'un monde unifié, se voit condamné – ou se résout de lui-même – à une vie d'errance et de déréliction.

Les années de l'Après-guerre sont marquées par l'apparition d'un roman de la « vie intérieure », dont la visée essentielle consiste dans l'appropriation individuelle de la norme transcendante, ou plus précisément : dans la volonté d'intérioriser et de « personnaliser » une norme qui, jusque-là, était toujours apparue ou bien comme étant d'un accès impossible ou alors comme ne pouvant être vécue que sur le mode de l'idylle communautaire. Dans les romans de Robert Charbonneau, Robert Élie et André Langevin, les héros tentent d'incarner par leur présence au monde les idéaux moraux et esthétiques qu'ils ont choisis pour eux-mêmes. Or une telle intériorisation de l'idéal, plutôt que de faire des héros des « foyers normatifs », ce qui, sans les assurer d'un triomphe final, ferait d'eux les « centres de gravité » de leur univers respectif, semble vouée à l'échec, dans la mesure où elle apparaît comme cela même qui les disqualifie : à l'intérieur de l'univers qu'ils habitent, ces héros se présentent toujours comme des déracinés, comme si le monde, ou les autres personnages, ou le roman qui les porte, ne savait que faire d'eux, si bien qu'ils sont gagnés par la « conscience malheureuse », formule que Hegel emploie pour désigner le sentiment d'impuissance qu'éprouve celui qui ne parvient pas à mettre au diapason l'idée qu'il se fait de lui-même et sa présence au monde.

C'est peut-être l'échec relatif de cette tentative d'intériorisation de l'idéal qui amène le roman québécois, à partir des années 1960, à se consacrer à l'écriture d'œuvres sinon anti-idéalistes, du moins méfiantes à

l'égard de toute représentation idéale. Les héros qui triomphent à cette époque, et il s'agit d'un triomphe bien relatif (ou d'un triomphe sous la forme d'un non-triomphe), sont les cyniques, les rêveurs désabusés et autres tire-au-flanc (Hervé Jodoin, Jean Le Maigre, François Galarneau, André et Nicole Ferron, François Ménard) qui ont d'une certaine manière *déjà* abandonné toute aspiration, tout effort visant à un dépassement. Le roman québécois est alors dominé, de Ducharme à Poulin en passant par Blais, Ferron, Godbout, Lévy-Beaulieu et Tremblay, par le projet *d'exploration et de mise en valeur de la dimension prosaïque de l'existence*. C'est au monde des objets, à la vie du corps et de la matière, à l'inscription dans le territoire – dans le cadre spécifique de l'Amérique – que les romans s'intéressent d'abord. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'affirmer que ces romanciers et leurs personnages n'entretiennent pour eux-mêmes aucune forme d'idéalisme, mais que l'idéalisme s'exprime le plus souvent par la négative, ou alors sur un mode mineur ou même parodique, comme quelque chose *qui a été* et à quoi il n'est plus possible – ni même souhaitable – d'accéder dans la plénitude. Et s'il arrive que ces romans atteignent à une expérience ou à une conscience de la transcendance, je dirais qu'il s'agit le plus souvent d'une transcendance « inférieure », qui résulte de ce que le critique Arthur Danto appelle la *transfiguration du banal*, à savoir : la découverte et la mise en valeur du charisme intérieur de la langue et des objets ordinaires, tel qu'on le trouve par exemple dans l'œuvre de Ducharme.

J'aimerais maintenant suggérer que les quinze ou vingt dernières années marquent moins une rupture vis-à-vis de ce projet d'exploration et de mise en valeur de la dimension prosaïque que la reconnaissance, par une nouvelle génération d'auteurs, de son caractère « fondateur » : à mon sens, la dimension prosaïque constitue désormais un véritable *horizon de référence*. D'une part, nous assistons à une sorte d'« aggravation » de l'entreprise moderne, voire à un redoublement, *la dimension prosaïque faisant elle-même l'objet d'un traitement prosaïque*, très souvent revendiqué comme tel par les jeunes écrivains. C'est donc dire que le prosaïsme de nombreuses œuvres narratives contemporaines ne renvoie pas seulement à une matière qu'il s'agirait de privilégier : il devient une esthétique, qui n'est pas le simple équivalent du réalisme mais un dérivé, une variante de celui-ci, en ce qu'il constitue *une manière singulière de traiter la réalité* conduisant à privilégier certains aspects et types de rapports au détriment d'autres (l'immédiateté plutôt que la mise à distance, la surface des choses plutôt que la profondeur, les sensations et l'intuition plutôt que l'intellection, l'accumulation et la juxtaposition de « faits bruts » plutôt que le déploiement d'une architecture narrative complexe, et ainsi de suite). Le prosaïsme, considéré à la fois comme *matière et manière*, me semble caractériser, avec ici et là des déplacements d'accent et des variations d'intensité, une part considérable de la production narrative contemporaine, allant de Samuel Archibald à Patrick Nicol, en passant par Alain Farah, Mauricio Segura, Perrine Leblanc, Nicolas Dickner, Éric Dupont, Dominique Fortier, Éric Plamondon et Jean-Simon DesRochers. Elle est particulièrement mise en évidence dans une « famille » d'œuvres pratiquant ce que j'appellerais *l'oralité présentiste* – une oralité fascinée par la culture pop et l'esthétique *trash* et qui s'inscrit dans la continuité du courant de l'autofiction inauguré vers le tournant des années 2000. Je pense notamment aux œuvres d'Alexandre Soublière, de Sophie Bienvenu, de Matthieu Arsenault et de Vickie Gendreau – et à une variante lyrico-dramatique : l'œuvre d'Hervé Bouchard –, marquées par la déliquescence, celle du corps, de la langue, de la forme, et qui revendiquent une sorte de pauvreté native, comme s'ils se considéraient ou se voulaient étrangers à toute conception idéale, comme si la misère matérielle, culturelle ou morale les enfermait dans un présent sans cesse recommencé.

De telles caractéristiques sont ouvertement revendiquées par Jean-Simon DesRochers, dont l'œuvre romanesque, sans appartenir pleinement à l'oralité présentiste, en partage l'esprit. DesRochers se présente volontiers comme un « col bleu de la littérature » et se dit « proche en philosophie de ceux qui veulent incarner les idées dans le quotidien », évoquant le privilège de l'écriture en prose, « qui libère de la rature éternelle que demande le poème » et permet de « *chopper* » les phrases à la hache ou à la *chainsaw*, allusion à l'École du même nom. Écrits dans un style âpre, ses romans se livrent à une mise à plat radicale et se refusent à toute mise à distance. Mes personnages « sont dans l'immédiateté [...], me confiait-il dans un entretien récent. Même si je remonte dans le passé, si je fais des ellipses, des bonds en avant, je suis toujours dans le présent de la chose. Et le présent est caractérisé par cette absence de recul. » Si la plupart des œuvres narratives des années 1960-70 portent la mémoire encore vivante de l'opposition structurante entre idéalisme et anti-idéalisme – par exemple dans la manière dont la mise en valeur du bas matériel, chez Ducharme, Ferron et Lévy-Beaulieu, contribue à miner les repères moraux et culturels traditionnels en illustrant ce que le critique André Belleau appelait le « conflit des codes » –, certaines œuvres actuelles semblent récuser l'existence même de l'opposition séculaire, comme si le conflit n'avait plus lieu d'être, ou ne se situait plus de ce côté, comme si l'entrée dans l'horizon prosaïque avait marqué le passage à un autre régime. Je cite Alain Farah, dans un entretien qu'il m'accordait l'an dernier : « Je ne comprends pas les gens qui considèrent la littérature comme quelque chose qu'on peut penser en terme d'idéal. La littérarité est le cadet de mes soucis. J'espère que ma hargne ne s'entend pas trop, parce que je fais le timoré, même si en fait je transpercerais d'un glaive le cœur d'un homme si j'en avais le courage. J'aurais voulu tuer Cameron pour vrai [en parlant d'un personnage de *Pourquoi Bologne*]. Parce que j'ai été ému par des écrivains qui revendiquent non pas la littérature, mais la littéralité. » L'attachement pour la littéralité touche à la limite même du langage, non pas cependant du côté que nous avons l'habitude de fréquenter ou d'imaginer – cet *au-delà* du langage auquel convient les œuvres habitées par la quête de la transcendance et de l'idéal : ici, c'est *un-deçà* du langage qui est recherché, ce point de bascule qui permet aux choses mêmes, aux corps et aux objets, dans leur plus stricte matérialité, de se substituer aux mots qui servent à les désigner.

Parmi les œuvres qui participent de la tendance que je viens de décrire, il en est une qui me semble tirer toutes les conséquences de l'entrée dans l'horizon prosaïque. Cette œuvre, c'est celle de Maxime Raymond Bock, une œuvre qui en est encore à ses débuts (pour l'heure, il a publié un recueil de nouvelles, *Atavismes*, et deux novellas : *Rosemont de profil* et *Des lames de pierre*) mais qui m'apparaît comme l'une des plus fortes qu'il m'ait été donné de découvrir ces dernières années. Dans son sens le plus immédiat, le prosaïsme de Bock s'exprime dans la représentation d'un monde dépourvu de « grandeur ». Le monde de Bock, c'est celui des paumés, de ces pauvres types à la fois comiques et attachants dont les mésaventures se répètent, d'époque en époque, comme une série de variations sur le thème de la défaite, qu'il s'agisse de coureurs des bois sans envergure de la Nouvelle-France, de Patriotes qui s'entredéchirent et se trahissent pour jouir d'avantages dérisoires ou plus près de nous, d'écrivains ratés, d'assistés sociaux ramasseurs de rebuts, d'hommes dépressifs et inquiets, en proie à d'étranges obsessions. L'avenir n'offre guère la possibilité d'un changement, puisque dans « Effacer le tableau », des révolutionnaires québécois du 22<sup>e</sup> siècle, variation sur le thème felquiste, ratent leur opération de commando visant à préserver le patrimoine francophone du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Au terme d'un affrontement sanglant avec les forces de l'ordre où ils perdent la moitié de la troupe, les membres de la cellule Blaireau ne réussissent à s'emparer que d'un seul

tableau qui, comble de l'ironie, est celui du peintre anglo-montréalais Edwin Holgate. Ce qui frappe dans l'univers de Bock, c'est à quel point le combat des personnages, qu'il soit de nature politique ou privée, est risible ou factice, comme s'ils choisissaient toujours les mauvaises cibles ou ne parvenaient à se mesurer qu'à des adversaires vaincus d'avance. Je pense à ces jeunes hommes qui, pour se venger de deux cent quarante ans de domination anglo-canadienne, martyrisent un vieillard, ancien ministre libéral, au bout d'un chemin de terre dans les Laurentides, à cet homme qui torture un tamia blessé et s'attaque à grands coups de pelle à des vers de terre. Les personnages sont engagés dans une lutte dérisoire dont ils peinent à s'abstraire, les efforts de distanciation demeurant vains. Dans « Dauphin », le narrateur, « soûlé » par les grands espaces, est incapable de fixer l'horizon, et quand il tente de partir à l'aventure, en quête de cette « terra incognita » qui fascinait tant les grands explorateurs, il aboutit dans un réduit du Plateau Mont-Royal : « J'ai eu beau chercher le point d'inaccessibilité relative [c'est-à-dire le lieu le plus éloigné de toute vie], j'ai abouti six degrés plus bas, dans un un et demie au coin Duluth et Saint-Hubert. » L'impression d'enfermement est renforcée par la nature maladivement répétitive du temps. Chez Bock, ni le passé ni l'avenir ne viennent au secours du présent, toujours ataviquement le même. Ils n'offrent au personnage aucune possibilité de recul, aucun accès à une plénitude perdue ou à venir.

L'absence de grandeur et la nature dérisoire du combat ne sont nulle part aussi évidentes que dans *Des lames de pierre*, récit paru il y a quelques mois, qui apparaît ni plus ni moins comme l'équivalent de l'histoire de Don Quichotte racontée depuis le point de vue de Sancho. Car après avoir été en proie au désœuvrement et n'avoir désiré « rien devenir en particulier », Robert Lacerte, celui dont la « vie minuscule » est racontée, ébloui par la lecture des œuvres de Crémazie, Saint-Denys-Garneau et Miron, décide de consacrer sa vie à la poésie. Or le problème de celui qu'on surnomme Baloney et que le narrateur décrit comme un « clown », c'est qu'il s'agit d'un bien mauvais poète qui, malgré qu'il écrive sans arrêt, ne parvient jamais à produire un poème digne de mention : « Il n'y avait là-dedans aucune épiphanie, affirme le narrateur en lisant écumant ses innombrables manuscrits. C'était encore ces platitudes, parsemées de fautes, qui m'étaient familières. » Signe que Lacerte est victime d'une « folie imitative » semblable à celle du Quichotte, les rares poèmes de valeur qu'il aura écrits durant sa vie se révéleront finalement être un pastiche involontaire des poèmes de Gilbert Langevin ! Par ce livre, Bock se trouve en quelque sorte à sauver la poésie par la prose mais aussi à se nourrir des restes d'un cadavre (puisque Lacerte connaît une mort lente et pénible, à l'instar du professeur de philosophie dans le récit *Agonie* de Jacques Brault), comme si le thème idéaliste ne pouvait subsister que dans sa reconversion à l'intérieur de l'horizon prosaïque.

Le « point de vue de Sancho », caractéristique de l'horizon prosaïque, habite en réalité toute l'œuvre de Bock, dont les personnages sont littéralement englués dans une matérialité qui définit les rapports qu'ils entretiennent avec le monde et avec eux-mêmes. Même les aléas de la vie intérieure se traduisent dans l'ordre concret, la mémoire n'existant que par les corps et les objets qui la portent. Quand il songe à Robert Lacerte, le narrateur des *Lames de pierre* s'attache à des sensations si vives qu'elles semblent toujours présentes : « J'entends sa voix, je sens son haleine croupie par le tabac et le café, l'odeur de gaillon de son appartement, je ressens la fragilité de ses poignées de main, et sur mon torse les brèves accolades qu'on se faisait [...]. » Pour enseigner l'histoire à ses étudiants, François, dans « Le pont », veut les inciter à « toucher à un arbre » : « sentez bien l'écorce sous la paume, ramassez une poignée de gravier près de ses racines. Prenez-en une bouchée. » Tout se passe comme si le corps à corps avec la matière vivante constituait la seule

manière d'accéder pleinement à la mémoire, comme s'il pouvait, peut-être, pallier les défaillances de l'intellection. Dans « Chambre 130 », le narrateur qui veille un ami mourant est envahi par l'angoisse, qu'il décrit tantôt un « petit rat » dans son torse qui lui « ronge les côtes de l'intérieur » ou alors, plus loin, comme un cerne d'humidité qui « suint[e] par la craque du plafond ».

Dans l'univers bockien, les maisons comme les corps sont d'ailleurs souvent envahis par la vermine ou la maladie, ce qui au fond revient au même : des champignons et des cloportes se répandent dans une maison centenaire ; on trouve du « gypse constellé de mousse dans les coins des chambres » d'un logis ; le plafond de la chambre de Robert Lacerte est plein de fissures qui progressent, tandis que le logement d'une amie est infesté de coccinelles qui se nourrissent d'une abondance d'araignées. De fait, le seul personnage qui oppose une résistance à cet envahissement est celui qui hérite d'une maison centenaire dans le Vieux-Rosemont, progressivement ravagée par le lent travail de « sape » des parasites qui s'infiltrèrent partout. Mais, à vrai dire, sa résistance est en une de principe, puisqu'il comprend très vite qu'il n'a en réalité qu'un désir, celui non pas de combattre la nature mais de *faire corps avec elle*, renouant ainsi avec le rêve de son enfance où il se faufilait entre les racines des arbres qui traversaient le caveau familial et s'endormait dans l'humus. La scène finale de la nouvelle marque le renoncement au combat contre la nature, qui a toutes les allures d'un consentement : le héros tourne le dos à la mémoire portée par sa maison et les richesses qu'elle contient (meubles, tableaux) au profit d'un étrange retour à la terre, lui qui devient ni plus ni moins un ver de terre : « J'avais pour moi seul toute la terre. Je m'y étendis avec peine et m'y avançai lentement, avec l'irrépressible désir de la creuser, de l'embrasser, de m'y enfouir. »

On ne peut faire autrement que voir dans cette métamorphose de l'homme en lombric l'expression d'une fascination inquiète pour la mort, considérée ici à la fois comme le terme de l'existence (l'œuvre de Bock nous convie plus d'une fois au spectacle d'une agonie) et comme le commencement, par le moyen d'une étrange mutation, vers une autre vie étrangement apaisée. Les cadavres qui peuplent les récits de Bock sont toujours pourrissants, c'est-à-dire marqués par l'œuvre d'une nature qui travaille sans relâche à la transformation de la vie humaine en une autre vie. Dans « L'autre monde », on voit, au milieu des feuilles et de l'humus, des « corps enchevêtrés, des combattants blessés et d'autres penchés sur eux » ; dans « Eldorado », des pendus sont « là, attachés, cinq, six, depuis longtemps dévorés et pourris, [...] figés par le gel en d'affreuses et torsos postures » tandis que les rares hommes qui résistent à l'hiver apparaissent comme autant de morts-vivants qui perdent leurs dents et sentent leurs viscères qui « remontent infects dans [leur] gorge ». C'est que, dans l'œuvre de Bock, les corps des vivants ne sont guère plus présentables que ceux des morts, comme s'ils portaient déjà le germe de leur anéantissement, qu'ils étaient de « futurs cadavres », pour le dire avec Albert Cohen. Nombreux sont les personnages qui présentent des caractéristiques physiques grotesques, à la fois ridicules et inquiétantes. Je songe à ce nourrisson surnommé « Raton », avec « ses yeux un peu bridés, ses petites lèvres et ses narines par en avant, sa mâchoire un peu reculée et ses oreilles en chou-fleur », ou encore à Julien, dont le spectacle du corps poilu et détrempé, marqué par une laideur comique, rompt le charme de la remémoration à laquelle le narrateur de *Rosemont de profil* s'était abandonné : « Il n'était pas grand, et ses jambes étaient minces, mais il avait le torse démesurément gras, rempli de bourrelets qui définissaient ce qui aurait dû être des strates d'abdominaux, mais qui ajoutaient aussi des formes où il n'y aurait pas dû en avoir. » Et encore : « Julien avait des seins [...] en forme de gouttes, avec des mamelons dilatés, gros, mous, roses, qui émergeaient du poil lissé, des mamelons pointus

identiques à ceux des filles à peine pubères qu'on allait épier ensemble dans les vestiaires en se cachant dans les casiers. »

Paradoxalement, c'est en épousant pleinement sa matérialité, en se reconnaissant comme corps, aussi risible soit-il, et non comme esprit ou être de pensée, que le personnage bockien paraît le plus près de trouver la voie de la plénitude. Dans « Le pont », la nouvelle la plus importante d'*Atavismes*, à la fois parce qu'elle semble contenir toutes les autres (on y trouve des allusions à la plupart des personnages des autres nouvelles), qu'elle condense des interrogations exprimées ailleurs et qu'elle symbolise la quête d'un passage vers autre vie, bref qu'elle joue pleinement son rôle de « passerelle », François rêve à une mort par noyade et à la dispersion de ses restes aux quatre coins du monde : « Son corps une fois décomposé après des années, il retournerait aider les marées gigantesques de la baie d'Ungava, les déluges interminables des moussons d'Asie, les cyclones au large du Japon et les ruisseaux chantant dans les sous-bois des Cantons-de-l'Est. Il glisserait le long des hanches des plus jolies Tahitiennes [...], au même moment où il passerait d'une bouche à l'autre lors d'un premier baiser d'adolescent [...] quelque part dans les rousseurs d'Irlande. » Cette nouvelle ne se contente pas de saluer la mémoire de Borges par la référence à « Funes le mémorieux », l'homme qui meurt de s'être trop souvenu, et dont François apparaît comme le double inversé. En réalité, Bock propose l'équivalent d'une relecture : il faut consentir à sa mort, justement, si l'on veut porter en soi la multitude de vies que la mémoire ne peut supporter. Car cette multitude de vies, François comprend que seul le corps décomposé peut la porter, par la dissémination de ses restes en d'innombrables particules qui habiteront d'autres corps, d'autres temps, d'autres histoires. Bref, il semble bien que le consentement à sa propre matérialité soit la seule voie d'accès à l'infini qu'il soit permis à l'homme d'espérer.