

**La réception du roman au Québec et au Canada anglais
dans les années mille neuf cent cinquante**

Andréanne Lechasseur-Pierre

Mémoire

présenté

au

Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de

Maîtrise ès Arts

(Littératures francophones et résonances médiatiques)

Université Concordia

Montréal, Québec, Canada

Avril, 2007

©Andréanne Lechasseur-Pierre, 2007



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-28852-8
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-28852-8

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

La réception du roman au Québec et au Canada anglais dans les années mille neuf cent cinquante

Andréanne Lechasseur-Pierre

Qu'est-ce qu'un *classique*? Il n'existe toujours pas aujourd'hui de consensus sur la définition du *classique* littéraire, ni de celle du canon. Il s'agit d'un débat encore ouvert, dans lequel s'inscrit ce mémoire de maîtrise. Très longtemps, le *classique* a reposé sur des critères esthétiques qui semblaient tenir de l'évidence et que l'on ne jugeait toujours pas nécessaire de justifier. Depuis un peu plus d'un siècle cependant, cette perception s'est beaucoup modifiée. L'universalité du *classique* a été remise en question, et l'idée d'une subjectivité critique sous-jacente aux processus de canonisation a commencé à être examinée. L'Institution, telle que définie par Jacques Dubois, est devenue pour la plupart des critiques l'agent principal de la canonisation, et l'esthétisme un simple critère parmi d'autres.

Mais, que ce soit au niveau du genre canonique, ou au niveau de l'idéologie dominante, l'Institution ne discrimine pas ses *classiques* de la même façon partout. Parmi les éléments de subjectivité maintenant pris en compte dans la sélection du *classique*, c'est ici le caractère culturel de la canonisation sur lequel nous nous attarderons, en nous concentrant sur les littératures canadiennes francophones et anglophones. À travers l'étude de cas de six *classiques* canadiens publiés dans la décennie 1950, nous tenterons de mettre en lumière le processus particulier par lequel ces oeuvres ont atteint le statut canonique, dans le but d'apporter des précisions sur la façon proprement canadienne de considérer le *classique* littéraire.

ABSTRACT

La réception du roman au Québec et au Canada anglais dans les années mille neuf cent cinquante

Andréanne Lechasseur-Pierre

What is a *classic*? To this day, no consensus exists on the definition of the literary *classic*, or on the definition of canon. It is an open debate, to which this master thesis participates.

For many centuries, *classics* were selected for various aesthetic criteria that seemed to go ‘without saying’, and that scholars did not feel the need to justify. During the second half of the twentieth century however, views on the concept began to change. Debates emerged on the universality of its definition, and the idea that subjectivity might govern its selection process started to be examined. The literary Institution, as presented by Jacques Dubois, became for most critics the main agent of canonization, and aesthetic was demoted to a factor amongst others.

Still, whether we are discussing canonic genre or ideology, we are forced to admit that the Institution does not discriminate its *classics* the same way everywhere. Of all those elements of subjectivity now taken into consideration in the field of canonical studies, it is the cultural aspect of the process that interests us here, and more precisely its manifestation in French and English Canada. By examining the critical reception of six Canadian *classics* published in the 1950’s, we hope to find how those novels gained their recognition, and therefore shed some light on the Canadian way of envisioning the literary canon.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, ainsi que le Groupe de recherche sur Gabrielle Roy – sous la direction de François Ricard, Jane Everett et Sophie Marcotte – pour leur support financier pendant la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également la Faculté des Arts et des Sciences de l'Université Concordia, et tout particulièrement le Département d'Études françaises, pour m'avoir permis de donner deux charges d'enseignement pendant mes études.

Je remercie les examinateurs de mon projet de mémoire, Françoise Naudillon et Olivier Dyens, pour leurs commentaires et leurs suggestions.

Finalement, je remercie Sophie Marcotte pour m'avoir guidée dans cette longue aventure, mes parents et ami(e)s pour leur support moral, et mon conjoint Dominic Arsenault pour les discussions et les corrections attentives.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre 1 :	
Le <i>classique</i> , un essai de définition.....	7
Chapitre 2 :	
La réception du roman dans les années 1950 au Québec :	29
Chapitre 3 :	
La réception du roman dans les années 1950 au Canada anglais :	52
Chapitre 4 :	
Consensus et consécration.....	71
Conclusion.....	89
Bibliographie.....	95

INTRODUCTION

En 2004, Robert Melançon publie l'essai *Qu'est-ce qu'un classique québécois?* Il est vrai que la question est rarement posée de manière aussi directe, mais elle apparaît pourtant plus que pertinente. De nos jours, se demander ce qu'est un *classique* a d'autant plus d'importance que l'expression est depuis quelques années galvaudée dans la plupart des médias. En lisant les critiques de cinéma dans les journaux, on tombe aujourd'hui sur des expressions telles que : «un classique instantané», comme Robert Melançon¹ en donne d'ailleurs l'exemple, en citant une critique du film *Autumn Spring* (2002) par le *New York Observer*. En prenant le métro, on peut lire sur une affiche publicitaire pour une comédie musicale : «le nouveau classique du temps des fêtes», alors que la production en est à ses débuts². Y a-t-il un non-sens dans cette volonté de *canoniser* immédiatement des œuvres contemporaines? La chose est-elle même possible, au niveau sémantique?

Lorsque l'on soulève ce genre d'interrogations, on en arrive rapidement à la nécessité de définir avec plus de précision le concept de *classique*, comme a tenté de le faire Melançon. Cette nécessité est accentuée par le fait que la période d'hypercanonisation à laquelle nous assistons ne se remarque pas uniquement dans les médias populaires que nous venons de nommer, mais aussi dans la sphère littéraire. Comme le souligne Bourdieu dans «Le marché des biens symboliques³», un *classique* est non seulement une œuvre reconnue par le domaine universitaire, mais aussi «un bien» rentable à long terme pour tous les agents du marché du livre (les éditeurs, les

¹ Robert Melançon (2004). *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Québec/Montréal, Fides/Les Presses de l'Université de Montréal, coll. «Les grandes conférences», p. 11.

² Référence à la comédie musicale *Décembre*, Montréal, Théâtre Maisonneuve, 1^{er} au 30 décembre 2006.

³ Pierre Bourdieu (1992). «Le marché des biens symboliques», *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. «Libre Examen», p. 201-245.

fournisseurs, les librairies, etc.). Dans le milieu littéraire canadien-anglais par exemple, cette forte tentation de qualifier de *classique* le plus grand nombre d'œuvres possibles – ne serait-ce que pour rentabiliser une littérature encore jeune – est bien perceptible. Au Québec, cette tentation d'hypercanonisation existe également, mais elle semble motivée par d'autres facteurs. Selon Gilles Marcotte⁴, ce serait plutôt un désir exacerbé de valoriser la littérature du Québec face aux autres littératures à l'échelle internationale qui pousserait l'Institution québécoise à vouloir allonger à tout prix la liste de ses *classiques*. Ce phénomène d'hypercanonisation, quelles que soient les raisons qui le motive, confirme notre besoin d'éclairer les étapes du processus de canonisation.

Mais il nous apparaît – comme le suggère également Melançon – qu'une définition purement théorique du concept ne suffit pas : cette définition doit être mise en contexte, par l'examen d'un corpus précis. Nous nous proposons donc ici de faire ce double exercice.

Nous présenterons d'abord, dans le premier chapitre, une brève synthèse des différents discours théoriques sur le canon, qui nous servira à situer les assises de notre recherche. Nous nous concentrerons principalement sur les idées des commentateurs francophones et anglophones, puisque les œuvres de notre corpus principal appartiennent toutes à l'une ou à l'autre de ces traditions littéraires. Nous ne prétendons pas ainsi arriver à une définition «universelle» du *classique* (entreprise qui est de toute façon

⁴ Gilles Marcotte (1981). «Institution et courants d'air», *Liberté*, «L'institution littéraire», vol. 23, n° 2, mars-avril, p. 5-14.

presque impossible, comme nous le verrons), mais bien à une définition plus «nationale⁵» du *classique* canadien. Ce premier chapitre se voudra donc un essai de définition.

En deuxième lieu, nous tenterons d'observer les grandes lignes du processus de canonisation des œuvres, que nous aurons tracées dans le chapitre précédent, par l'examen du cas de trois romans québécois⁶ de la décennie 1950, soit *Poussière sur la ville* d'André Langevin (1953), *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy (1955) et *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert (1958). Nous choisissons trois œuvres romanesques, d'abord parce que, comme nous le démontrerons, le genre du roman est en soi le genre canonique de la littérature de notre pays. Nous optons ensuite pour des œuvres de la décennie 1950, principalement parce que cette période a jusqu'ici été moins examinée par les études littéraires québécoises que les décennies précédentes (1930-1940) ou que la décennie suivante (1960). Cela s'explique peut-être par l'absence d'un grand courant littéraire précis auquel associer cette période⁷. Cette absence rend la canonisation des romans choisis particulièrement intéressante à examiner, puisqu'elle ne découle pas entièrement de considérations idéologiques, et laisse beaucoup de place à l'interprétation. Nous présenterons ainsi dans le deuxième chapitre un aperçu des opinions récurrentes dans la réception critique de ces trois romans, au moment de leur parution respective.

⁵ C'est consciemment que nous ne définissons pas avec plus de précision le concept de «nation». Il s'agit – au Canada en particulier, mais aussi de façon générale dans le monde actuel – d'une question politique très délicate, sur laquelle les politologues s'entendent difficilement. Nous ne prétendons donc pas régler la chose dans le cadre d'un mémoire de littérature.

⁶ Nous sommes bien sûr au courant du fait que dans la décennie 1950, le terme «québécois» ne servait pas encore à désigner la littérature de la province. Il ne faut cependant pas lire l'utilisation que nous allons en faire comme un anachronisme. Puisque notre étude participe de l'histoire littéraire, et que le but de l'exercice est de remettre en contexte les romans examinés à l'intérieur une ligne du temps plus étendue, nous choisissons d'identifier dès le départ l'ensemble de cette ligne du temps – soit la production littéraire du Québec – comme étant de la littérature «québécoise». Dans cette optique, nous nous référerons parallèlement à la littérature «canadienne-française» comme étant, de façon plus générale, la production littéraire d'expression francophone au Canada, sans être exclusivement celle du Québec.

⁷ Nous reviendrons sur la mode du roman psychologique au Québec pendant cette décennie, et justifierons pourquoi elle ne se qualifie pas, selon nous, comme un «courant» littéraire.

Une fois que nous aurons établi une première définition du *classique*, et que nous aurons présenté des études de cas appartenant à la littérature du Québec, nous continuerons notre recherche en proposant un exercice de comparaison. Nous mettrons en parallèle le cas des trois romanciers canadiens francophones et celui de trois romanciers canadiens anglophones, ou ayant été traduit en anglais, de la même époque. Nous choisissons pour ce faire : la traduction anglaise de *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy, *Street of Riches* – repris en 1957 par le milieu littéraire canadien-anglais⁸ – *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de Mordecai Richler (1959), et *The Double Hook* de Sheila Watson (1959). Le troisième chapitre sera consacré à l'examen de la réception immédiate de ces romans, et se voudra somme toute le miroir du chapitre précédent.

On peut se demander pourquoi une telle comparaison des «deux littératures canadiennes⁹ » est nécessaire dans le cadre d'une recherche sur le *classique*. Les mettre en commun n'est certes pas chose courante, en particulier au Québec. Nous pourrions citer ici Clément Moisan, qui reprend les mots de Gilles Marcotte en disant que les littératures canadiennes sont «deux littératures qui se font¹⁰», et qu'«il faut sortir de préjugés et des passions, [pour] chercher à connaître objectivement les «deux littératures [...] canadiennes», [...] [dont] les étapes de l'évolution présentent des analogies évidentes.» (Moisan, 1986, 20 et 25) Mais, nous préférons plus simplement adopter le point de vue de Margaret Atwood, qui affirme : «The study of Canadian literature ought

⁸ Si ce choix d'un roman en traduction paraît discutable pour certains, nous nous appliquerons à le justifier dans le troisième chapitre.

⁹ Nous empruntons ici cette expression à Gilles Marcotte, Clément Moisan et à d'autres. Elle ne serait pas notre choix personnel, puisque son vocabulaire semble aujourd'hui quelque peu dépassé. En effet, il existe de nos jours plus que seulement «deux littératures canadiennes»: il faut aussi considérer nombre d'autres productions littéraires dites mineures, telles que celle du Québec anglophone, de l'Ontario francophone, etc. Cependant, dans la perspective d'une étude sur la décennie 1950, cette expression paraît malgré tout exprimer un point de départ schématique, que nous pourrions raffiner plus loin.

¹⁰ Clément Moisan (1969). *L'Âge de la littérature canadienne*, Montréal, Éditions HMH, coll. «Constantes», Vol. 19, p. 129.

to be comparative, as should the study of any literature; it is by contrast that distinctive patterns show up most strongly.» (Atwood, 2004, 24) Comme l'écrivaine canadienne, nous considérons que la comparaison demeure le meilleur outil d'analyse des traits particuliers d'une littérature nationale, quelle qu'elle soit. C'est pourquoi, dans le quatrième chapitre, nous réunirons les six études de cas pour présenter une interprétation globale de l'étape de consécration de ces différents romans, toujours dans le but de vérifier la pertinence des idées recueillies dans notre essai de définition sur le *classique* canadien.

Quant aux conclusions que cet exercice nous conduira à tirer, nous ne les connaissons pas encore. Nous choisissons ici de fonctionner par induction, et de ne pas proposer d'avance une définition hypothétique du *classique* canadien. Nous admettons ainsi qu'il est possible que les idées présentées dans le premier chapitre s'avèrent démenties par nos études de cas. C'est dans le quatrième chapitre que nous proposerons, une fois pour toutes, quelques conclusions sur le processus de canonisation de l'Institution littéraire québécoise et canadienne, avant de conclure par un bref exercice de projection sur l'avenir de ce processus.

CHAPITRE 1

Le *classique* : un essai de définition

Lucie Robert nous dit dans *Le Dictionnaire du littéraire* que le terme *canon* provient du grec ancien *kanôn* : «[qui] est un instrument de mesure utilisé dans les beaux-arts pour le procédé de la mise en carreaux du corps humain¹¹.» (Robert, 2002, 70) En littérature plus précisément, il a longtemps été associé à la notion de classicisme gréco-romain, et est encore aujourd'hui utilisé en de rares occasions pour faire référence aux oeuvres de la période historique de l'Antiquité. Il est ensuite devenu au III^e siècle un terme ecclésiastique, désignant d'abord «l'ensemble des règles et des lois [de] l'Église catholique et de la vie civile» (Robert, 2002, 71), puis plus tard l'entreprise de sanctification de religieux ou de religieuses s'étant démarqués au sein du culte chrétien. Il faudra attendre le XVI^e siècle avant que le *canon* prenne le sens définitif qu'on lui connaît aujourd'hui dans les études littéraires, c'est-à-dire celui du *canon des lettres*, qui se traduit par une liste des oeuvres ou des auteurs «reconnus comme modèles [...]» (Robert, 2002, 70), en encore beaucoup plus tard pour voir apparaître le terme *classique* comme son équivalent.

Toutefois, si beaucoup utilisent le terme *classique* – dans son sens littéraire toujours – comme un concept entendu, peu prennent le temps d'en proposer une définition satisfaisante. La tentation est en effet forte de laisser l'expression en suspens, car définir avec précision et impartialité ce concept n'est pas une tâche facile. Or, puisqu'il s'agit là des fondements de notre recherche, nous tenterons ici d'apporter quelques éclaircissements sur les notions de *classique* et de *canon*, ainsi que sur le processus de sélection qui les fait naître.

¹¹ Le terme n'est d'ailleurs pas du tout exclusif à la littérature. On le retrouve bien sûr dans les domaines de la musique et des beaux-arts, entre autres, mais dans une connotation souvent différente. Le sens que nous lui donnons dans ce qui suit est strictement littéraire.

La première étape de cette tentative de définition consiste à déterminer la place occupée par le *classique* dans le *champ littéraire*, tel que défini d'abord par Bourdieu¹², mais surtout tel que repris par Dubois. Dans *L'Institution de la littérature*, un essai que la très grande majorité des analystes du *canon* semblent tenir comme référence incontournable en matière de sociocritique, Dubois divise le *champ littéraire* de Bourdieu en deux. Selon lui, cette scission du champ a pour origine l'ère bourgeoise en Europe de l'Ouest (plus précisément au XIX^e siècle), au cours de laquelle plusieurs changements sociaux ont donné naissance à la nouvelle profession de l'écrivain-travailleur. Le passage de l'écriture comme forme d'art à l'écriture comme moyen de subsistance a eu selon le penseur deux effets majeurs sur le développement de la littérature occidentale: d'une part, le roman est devenu le genre littéraire le plus reconnu, autant au niveau de la production que de la vente du livre; d'autre part, la production massive de ces romans se serait scindée en deux groupes distincts répondant à des fonctions indépendantes et parallèles auprès du lectorat. Dubois désigne ces deux fonctions comme étant la *fonction commerciale* et la *fonction symbolique* de la littérature (Dubois, 37-56).

Par *fonction commerciale* d'abord, Dubois fait référence à la fonction de la littérature de masse, dont la définition est parfois confondue et/ou associée à la «paralittérature». Dans la littérature de masse se trouvent, selon Daniel Couégnas¹³, les oeuvres dont le fort pourcentage de vente et la popularité auprès du lectorat seraient les

¹² Bourdieu, pour sa part, ne réserve pas sa théorie des champs à la littérature. Son champ littéraire n'est qu'un parmi d'autres, comme par exemple le champ religieux ou économique. Dubois fait ici l'exercice de préciser l'idée de base de Bourdieu en se concentrant sur le domaine littéraire.

¹³ En effet, dans son ouvrage *Introduction à la paralittérature*, Daniel Couégnas (1992) a fait une analyse exhaustive des caractéristiques propres à la littérature dite «commerciale». C'est pourquoi nous ne reprenons pas ici cet exercice.

deux principaux dénominateurs. Selon ce point de vue, la *fonction commerciale*, la valeur d'une œuvre, se mesure presque exclusivement selon une échelle monétaire. Dubois abonde lui aussi en ce sens en identifiant le best-seller comme grand ambassadeur de cette fonction et la publicisation comme son cheval de bataille.

L'envers de cette médaille devient alors la *fonction symbolique*, qui est selon Dubois le rôle auquel doit répondre la littérature dite savante. Cette littérature est celle des oeuvres retenues pour des questions (relativement floues) de «bonne forme», dictées par un certain nombre de critères esthétiques qui tendent à varier d'un canon national à l'autre. La réception du public a une incidence quasiment nulle sur cette fonction littéraire, contrairement à la réception critique, qui est ici déterminante. Dans la *fonction symbolique*, l'importance des livres se mesure ainsi selon une échelle de «valeur littéraire», dont le sens imprécis est en grande partie responsable de la difficulté qu'éprouvent les analystes à définir le *classique*. Malgré tout, c'est à partir de la constatation de la présence de cette fonction littéraire empirique que Dubois ébauche et développe son étude de l'Institution. Pour lui, l'ambassadeur principal de la *fonction symbolique* littéraire est précisément le *classique*.

Lorsque Dubois établit cette division, il le fait clairement dans le but d'opposer les concepts de *valeur commerciale* et de *valeur esthétique*. Cependant, il ne faut pas comprendre de cette opposition que le *classique* est une oeuvre nécessairement mal reçue par le lectorat, mais plutôt qu'il s'agit d'une oeuvre qui n'est pas retenue en raison de sa popularité. La perception générale chez les théoriciens du *canon* semble être que si le best-seller est oublié avec le changement de génération, le *classique*, pour sa part, reste dans le bagage culturel national duquel il a émané. Bourdieu évoque du moins cette

impression lorsqu'il écrit «Le marché des biens symboliques¹⁴» : «Ainsi, l'opposition est totale entre les best-sellers sans lendemain, et les *classiques*, best-sellers dans la longue durée [...]» (Bourdieu, 210) Les *classiques* sont donc identifiés par Bourdieu et Dubois comme les enfants d'une sélection sévère opérée par l'Institution elle-même.

Or, la notion d'Institution n'est pas moins problématique que ne l'est celle de *classique*. Comme le mentionne Dubois dans son introduction à *L'Institution de la littérature*, il s'agit là d'un terme qui a longtemps été évité par les critiques et les théoriciens, et qui paraît encore poser problème aujourd'hui. Gilles Marcotte l'indique bien dans son texte «Institution et courants d'air», ce corps de gestion qu'est l'Institution littéraire prend parfois la forme d'un «point aveugle» (Collectif, *Liberté*, 7) pour les membres de la communauté littéraire. Reprenant ici une expression dixhuitièmiste, Marcotte souligne une tendance réelle chez les acteurs du domaine des lettres à traiter de l'Institution comme de quelque chose gérant le milieu des lettres, tout en étant une instance à laquelle *eux* préféreraient ne pas admettre appartenir. La chose est peut-être compréhensible. Beaucoup perçoivent encore l'Institution telle que la décrit Lucie Robert dans *Le Dictionnaire du littéraire*, c'est-à-dire «didactique et normative» (Robert, 2002, 71), et souhaiteraient ne pas y être associés. Pourtant, tous, littéraires que nous sommes – écrivain, critique, éditeur, chercheur, professeur, enseignant, étudiant en littérature, etc. – nous appartenons à ce grand corps littéraire qu'est l'Institution, et nous avons notre rôle à jouer dans la sélection des *classiques* – un processus à la fois lent et irrégulier.

¹⁴ «Le marché des biens symboliques» a d'abord été publié par Pierre Bourdieu sous forme d'article avant de devenir en 1992 le troisième chapitre de son ouvrage *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. «Libre Examen», p. 201-245.

C'est lorsque nous tentons de préciser l'idée de la «valeur symbolique» du *classique* que les interprétations commencent à différer significativement d'un courant de pensée à l'autre. En effet, la façon d'envisager la *fonction symbolique* de la littérature s'est modifiée de façon importante, principalement au cours des deux derniers siècles. Il convient avant d'aller plus avant de proposer un survol rapide de cette évolution.

Suivant les propos de Jacques Dubois, il semble que l'Institution littéraire ait longtemps prétendu à une *universalité* du processus de canonisation, toujours fondée sur les mêmes critères esthétiques des «belles-lettres» (qui manquent selon nous de clarté). Cette école de pensée remonte à la période de la Renaissance¹⁵, dans laquelle la mesure étalon de la valeur littéraire était la parenté philosophique et stylistique du texte avec les écrits de l'Antiquité. Le *consensus* entourant la légitimité de cette mesure étalon avait fait naître à l'époque l'idée que l'existence d'un *classique universel* était possible. Mais, ce que nous appelons aujourd'hui en français le *classique universel* porte en réalité très mal son nom dans le domaine littéraire actuel. Si, au cours du siècle dernier (nous parlons bien ici du vingtième siècle), des auteurs comme le Colombien Gabriel García Márquez ou le Britannique d'origine indienne Salman Rushdie tendent à être admis dans le supposé *canon* mondial, il n'en demeure pas moins que la très grande majorité des oeuvres généralement considérées comme y appartenant sont d'auteurs européens. Harold Bloom a d'ailleurs baptisé cette catégorie «The Western Canon», dans son ouvrage du même nom. Le *canon* occidental donc, c'est le *canon* dont Bourdieu et Dubois parlent dans leurs écrits sur les fonctions littéraires, c'est-à-dire le *canon* dont la «valeur symbolique» est

¹⁵ Nous entendons ici la Renaissance française, car c'est à cette période historique que font référence les propos de Dubois.

basée sur l'idée qu'il existe des «belles-lettres» et d'autres moins «belles», de façon intrinsèque.

Les théoriciens allemands ont particulièrement bien étudié et expliqué cette approche somme toute assez «européenne» du *canon*. Lüssenbunk et Berger écrivent en 1987 que cette façon d'envisager le *classique* part de «l'ambition d'avoir retenu de la masse des écrits ce qui est digne: le vrai, le beau, et le moralement valable¹⁶.» (Bazié). Il est difficile d'exprimer en de meilleurs termes ce qui encore aujourd'hui est considéré par bon nombre d'analystes comme l'assise de la sélection du *classique*. L'histoire littéraire de l'Europe occidentale étant considérablement plus longue que la nôtre, et donc le corpus littéraire beaucoup plus important, il n'est pas surprenant de constater que des critères esthétiques se sont développés et modifiés au cours des siècles de production littéraire, et que ceux-ci ont longtemps pu paraître comme allant de soi pour les gens du milieu. Le temps est également un facteur de dissension dans la vision du processus de canonisation. Si, pour la plupart des cultures européennes, le renom d'un *classique* se mesure en termes de siècles – et que c'est dans la constante de ce renom que la qualité d'un *classique* se mesure – une telle attente ne paraît pas envisageable dans les plus jeunes littératures nord-américaines, comme par exemple celles du Canada et du Québec, qui consistent ici nos deux objets d'études.

Cette école de pensée semble cependant avoir connu des transformations significatives dans sa traversée de l'Atlantique. Comme le mentionne Lucie Robert : «Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, l'idée même d'un canon stable universel et innocent est remise en question» (Robert, 2002, 71), à la fois par la «New Criticism» anglo-saxonne et la Nouvelle Critique française. En réalité, cette remise en question s'est

¹⁶ Conférence d'Isaac Bazié, Université Concordia, 14 février 2005.

opérée bien avant dans certaines cultures, dont celle des États-Unis. Les Américains ont abondamment commenté le phénomène de la canonisation au sein de leur propre corpus littéraire. Ayant accédé à leur indépendance par rapport à l'Angleterre tôt en comparaison du Canada – qui ne jouit à ce jour que d'une autonomie partielle face à la couronne anglaise – l'intelligentsia de nos voisins du Sud s'applique depuis plus longtemps que la nôtre à se bâtir et à développer une littérature qui serait proprement nationale. Dans son ouvrage *Canon by Consensus: Critical Trends and American Literature Anthologies*, Paul Csicsila écrit:

On the whole, makers of the first [American] anthologies were not primarily interested in *belles-lettres* or an author's best writings. They deliberately selected material that was 'characteristic' of a type or class of writing, of a selection of the country, or of American intellectual achievement.[...] Indeed, few academics of the period approved of modes of studying American writers devoid of 'reference to the America that bred them'. (Csicsila, 4 et 7)

Deux choses importantes sont à retenir de cette affirmation. Dans un premier temps, les Américains ont bâti leurs études littéraires autour de l'habitude d'«anthologiser», et donc de préserver, le plus grand nombre possible d'oeuvres vouées à l'étude des lettres. Ensuite, les Américains ont d'abord et avant tout cherché à se créer un *canon* qui se voulait essentiellement représentatif de leur société en construction. Ce sont là deux assises du courant de pensée de la «New Critic» anglophone dont faisait précédemment état l'extrait du texte de Lucie Robert, et qui eurent une importance considérable dans le développement de la perception de la littérature chez les théoriciens des États-Unis.

Cette idée qu'il y aurait un laps de temps nécessaire à la sélection d'un *classique* s'est également modifiée dans les théories américaines sur le canon. Il semble en effet que pour les critiques de ce pays, un demi-siècle se révèle bien souvent suffisant pour admettre une oeuvre dans le corpus des oeuvres canoniques. La représentativité sociale

en littérature est également très importante dans cette façon d'envisager le *canon*. Elle se traduit par la volonté d'inclure un corpus extrait des littératures dites parallèles à la liste des *classiques*, comme par exemple des oeuvres d'auteurs féminins, noirs, de milieux pauvres, etc. Pourquoi? Principalement pour des questions d'idéologie. Altieri, par exemple, dans son texte «An Idea and Ideal of a Literary Canon», réduit les *classiques* à des «bannières idéologiques», ou pour utiliser ses propres mots: «simply ideological banners for social groups.» (Lauter, 43) Ainsi, il est admis d'emblée que le *classique* est de toute manière choisi par une idéologie qui envisagerait le domaine social – et parallèlement le corpus littéraire *classique* – selon les idéaux du groupe dominant. C'est ce qui amène les historiens de la littérature américaine à forcer en quelque sorte la main de cette idéologie, en l'obligeant à retenir également des oeuvres provenant de discours marginaux. Et, si Harold Bloom a tenté aux États-Unis de défendre l'idée d'un *canon universel* contre certains excès de la «New Criticism» – en écrivant que sa tendance «[to] reduce the aesthetic to ideology» (Bloom, 18) est quelque peu simpliste, et qu'il y aurait selon lui une vérité dans l'idée que certaines oeuvres sont «grandes» de façon intrinsèque – il semble qu'il soit demeuré l'un des seuls de son milieu à souhaiter adopter une approche plus européenne du processus de sélection des *classiques*.

Sans trop nous attarder ici sur le sujet, nous dirons rapidement qu'au Québec comme au Canada anglais, un peu de ces deux considérations sur le *canon* se retrouve dans le fonctionnement de l'Institution littéraire. Si les Canadiens paraissent un peu moins catégoriques que les Américains à reléguer au second plan la question de la «valeur littéraire» des oeuvres qu'ils jugent comme étant leurs *classiques*, le désir de représentativité nationale est indéniable, surtout au Québec, où il est incarné dans le

courant des romans du terroir auquel appartient la presque totalité des *classiques* québécois du début du XX^e siècle. De plus, l'idée de considérer d'emblée une certaine idéologie institutionnelle comme une part inhérente de toute production littéraire se révèle aussi présente dans la culture des lettres québécoises et canadiennes-anglaises. Dans son texte «Les Paradoxes de l'Institution: études et attitudes littéraires», Lemelin écrit:

Il est impossible de séparer, d'une part le texte qui serait pur ou aurait la virginité (originelle) d'une écriture jusqu'à être l'écriture (originale) d'une virginité, d'autre part l'archi-texte qui serait souillé par l'élément ou l'agent corrupteur qui serait l'institution; le texte est toujours impur, corrompu: le texte est nécessairement institutionnel et l'institution est nécessairement textuelle. (Giroux & Lemelin, 1984, 192)

Du côté canadien-anglais, Bennett va dans le même ordre d'idées: «While genres gradually emerge from private recognition, canons, due to their public nature, are already institutionalized even as they come into being.» (Lecker, 133) Nous pouvons donc noter dès lors une certaine américanité dans la perception du *canon* au sein des «deux littératures canadiennes». De plus, les Canadiens anglais sont pour leur part souvent considérés comme étant eux aussi des «anthologiseurs» dans leur approche de l'enseignement de la littérature notamment, ce qui tend à les rapprocher encore plus des Américains en ce qui a trait à la perception du processus de canonisation¹⁷. Nous reviendrons plus tard sur ces deux considérations.

¹⁷ Ce sont surtout les analystes québécois qui les qualifient ainsi, en comparaison à leur propre façon de «retenir» les oeuvres littéraires du passé. On retrouve des références à cette pratique des Canadiens anglais par exemple dans les études de Lucie Robert (1989). *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 272 p., ou de Dominique Garand (1984). «Lire ou Thésauriser : la politique d'accumulation», dans Robert Giroux et Jean-Marc Lemelin, dir. *Le Spectacle de la littérature: les aléas et avatars de l'Institution*, Montréal, Triptyque, p. 147-168.

De plus, il paraît clair que les littératures canadiennes, comme toutes les jeunes littératures, partagent avec les Américains, et avec bien d'autres, l'habitude de canoniser rapidement (du moins par rapport aux «vieux pays») les oeuvres. Lorsque Robert Melançon écrit qu':

En observant certaines propositions, on pourrait, par hypothèse, fixer à cinq ou six le nombre des classiques québécois: le *Brief Recit* de Jacques Cartier, parce que c'est un texte inaugural, les *Relations* des Jésuites - à tout le moins l'admirable *Relation de ce qui s'est passé en Nouvelle-France sur le grand fleuve de S. Laurent en l'année 1634* de Paul Le Jeune, mais je plaiderais volontiers pour l'ensemble vraiment épique des *Relations* -, les *Lettres spirituelles et historiques* de Marie de l'Incarnation, la délicieuse correspondance d'Élisabeth Bégon, et *L'Histoire du Canada depuis sa découverte* de François-Xavier Garneau. On ajouterait à ces oeuvres fondatrices, assez abruptes dans leur masse, les poésies d'Émile Nelligan, que tant de lecteurs ont adoptées depuis un siècle (Melançon, 57),

il commet l'erreur d'appliquer à la lettre le critère de longévité des *classiques* européens à la littérature québécoise, sans tenir compte des conditions socio-historiques et des caractéristiques propres au processus de canonisation des littératures nord-américaines. C'est bien dans le temps que naît le *classique*, mais ce temps est dans la plupart des cas proportionnel à celui couvert par l'histoire d'une littérature nationale.

Cette dissension étant établie, revenons maintenant à la définition générale du *classique*. Celui-ci se constitue dans le temps, oui, mais aussi, et surtout, dans le *consensus*. Il est difficile d'en sortir. Un *classique*, ce n'est pas n'importe quelle oeuvre qui se trouve sur les rayons d'une bibliothèque. Bien que l'on puisse être tenté d'adhérer au souhait de Calvino, à savoir que chacun soit en mesure de «s'inventer une bibliothèque idéale de [ses] classiques» (Calvino, 13), on serait forcé de constater que le terme perdrait alors de son sens. Souvenons-nous de l'énoncé de Bennett, qui soulignait

la «nature publique» du canon. Le *classique* est en effet une oeuvre qui a été, à un point dans l'histoire, sortie de la dimension intime de la lecture, celle ne concernant que le lecteur et le texte, pour devenir un fait de la sphère publique des lettres, en raison de l'admission de cette oeuvre par une majorité de membres de l'Institution au rang d'«oeuvre d'importance». Toute nation a un certain nombre d'oeuvres reconnues comme des *classiques*, qu'il est possible de recenser et de mettre sous forme de liste. Ces oeuvres deviennent alors une partie intégrante de l'inconscient collectif, comme l'indique Calvino en guise de troisième définition du *classique* dans son texte «Pourquoi lire les classiques?»: «Les classiques sont des livres qui exercent une influence particulière aussi bien en s'imposant comme inoubliables qu'en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif ou individuel» (Calvino, 8), ce à quoi il ajoute plus loin: «Les classiques sont des livres que la lecture rend aujourd'hui tant plus neufs, inattendus, inouïs, qu'on a cru les connaître par ouï-dire» (Calvino, 10). Selon l'auteur italien donc, le *classique* est une oeuvre qui est connue même par ceux qui ne l'ont pas lue. Ce serait là l'essence du *consensus*, qui est à l'origine de la notion de *canon*.

Daniel Chartier précise à ce sujet, dans son étude de la réception des oeuvres québécoises majeures des années 1930 publiée en 2000, qu'il ne peut y avoir *consensus* sur les *classiques* nationaux qu'à partir de l'époque où le corpus national atteint un nombre suffisant d'oeuvres, pour lequel il ne donne cependant aucun ordre de grandeur. C'est uniquement s'il y a un choix réel à effectuer selon la *valeur symbolique* des livres publiés que ce choix devient alors viable. Il nous apparaît pertinent de faire ici cette précision, car les littératures québécoise et canadienne-anglaise ont toutes deux été lentes à se constituer un corpus littéraire important, surtout pour des raisons sociopolitiques

auxquelles nous reviendrons ultérieurement. Il convient de retenir pour l'instant que c'est ce *consensus* institutionnel qui opère la hiérarchisation des oeuvres (qu'elle soit prise sous l'angle de l'esthétisme littéraire ou de la représentativité sociale), un *consensus* qui prend en considération la question des genres et du style littéraire tout à la fois, à partir de la masse des publications nationales.

Ceci ajoute, semble-t-il, un autre problème. C'est bien cette question de *consensus* littéraire et historique qui – bien qu'incontournable – empêche la définition universelle du *classique*. Même si l'on considère, comme l'a fait à ses débuts la Nouvelle Critique, que l'idéologie est le moteur du choix des *classiques*, parce que son omniprésence dans le discours critique favoriserait le *consensus*, cela ne règle en rien la question. Puisqu'elle change souvent, autant d'une période historique à l'autre que d'une littérature nationale à l'autre, il n'est pas plus facile d'établir un portrait universel de l'idéologie littéraire que cela ne l'était de décrire les normes esthétiques des «belles-lettres». Les deux approches font apparaître, autant l'une que l'autre, la notion de subjectivité critique dans le débat. Ce dernier explique en grande partie le malaise contemporain entourant le *consensus* canonique. Dans son article «How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works», Rees admet que la subjectivité se pose comme le principal obstacle (Rees, 279). Malgré les efforts déployés depuis les années 1960 par les héritiers des formalistes pour que s'accroisse l'approche scientifique en littérature, la sélection des oeuvres selon les critères de la *fonction symbolique* du champ littéraire demeure le produit de considérations – qu'elles soient esthétiques ou sociologiques – bien souvent partiales, qui rendent cette sélection inévitablement contestable. Cependant, puisqu'il n'existe à peu

près aucune science exacte, la possibilité de contester le corpus canonique ne suffit pas à notre sens à discréditer d'emblée l'importance du résultat de ce processus de sélection. C'est pourquoi, malgré la partialité ou la subjectivité (certains diraient la partialité *et* la subjectivité) liée à cette sélection, la sélection du *classique* peut être déconstruite en paramètres relativement prévisibles, et examinée dans le but d'en tirer les éléments d'un processus plus ou moins stable.

La mise en commun des discours critiques des observateurs de l'Institution littéraire nous permet de schématiser en trois grandes étapes, ou conditions, l'émergence d'un *classique* national. Chartier parle, dans son introduction à *L'émergence des classiques*, d'un processus qui pourrait se résumer à: admission/légitimation/consécration (Chartier, 16). Nous nous inspirons ici quelque peu de la description qu'il en fait pour en présenter une version révisée, dont les assises deviendraient: d'abord, la discrimination immédiate opérée principalement par les professionnels du domaine de la critique; ensuite la sélection historique opérée principalement par les professionnels du domaine de l'histoire littéraire; et finalement la consécration (ici nous reprenons l'expression de Chartier, car elle paraît en effet la plus appropriée) opérée principalement par le système d'éducation. Ces trois étapes nous semblent le mieux représenter l'*universalité* du processus de canonisation, si une telle chose existe.

Les analystes sont nombreux à souligner l'importance de la critique – ici, nous entendons la critique journalistique – dans l'établissement d'un *consensus* de la hiérarchie des valeurs en littérature. Peu importe de quelle culture littéraire il est

question, la réception immédiate d'une oeuvre est généralement considérée comme ayant une importance directe sur la place qu'elle occupera dans l'histoire littéraire. En effet, rares sont les oeuvres *classiques* admises par l'Institution, depuis le XIX^e siècle du moins, qui n'ont eu ni critique favorable, ni fait l'objet de discussion ambiante mémorable au moment de leur parution. La critique journalistique agit ici comme le premier palier de la canonisation d'une oeuvre, à la manière d'une ligne de front dont la tâche serait de discriminer la valeur des oeuvres au fur et à mesure qu'elles sont publiées. Elle serait utilisée par les membres de l'Institution comme outil de référence, car peu ont le temps de prendre connaissance de tout ce qui se publie. Le travail de dépouillement revient ainsi à la critique: c'est l'étape de la discrimination.

Évidemment, la critique journalistique n'est pas la seule à effectuer ce travail. Les prix littéraires, autre création de l'Institution selon Dubois, agissent également comme instrument de mesure de la valeur immédiate d'une oeuvre, puisqu'ils sont généralement remis une fois l'an aux parutions de l'année¹⁸. Les éditeurs ont aussi leur rôle à jouer dans l'affaire. Puisque certaines maisons d'édition possèdent plus de prestige que d'autres, ce prestige rayonne bien souvent sur les oeuvres qui y sont publiées. Cependant, plusieurs croient que le rôle discriminatoire de l'éditeur est moins important que celui de la critique journalistique ou des juges de concours, car sa place dans le champ littéraire est parfois ambiguë. L'éditeur, selon Escarpit par exemple, est un peu comme à cloche-pied entre la *fonction commerciale* et la *fonction symbolique* de Dubois, une situation qu'Escarpit résume à la *fonction éditoriale*, unique et bipolaire dans le champ littéraire (Escarpit, 63-71). Cette double considération pour la valeur à la fois esthétique et

¹⁸ Il y a des exceptions, bien sûr, à ce mécanisme général des prix littéraires, dont la plus connue serait sans doute le Nobel, qui récompense un auteur pour l'ensemble de son oeuvre. C'est également le cas du Prix David au Québec.

marchande des oeuvres dont il fait la promotion confère à l'éditeur un rôle secondaire dans l'étape de discrimination immédiate du processus de canonisation. L'historien de la littérature québécoise Jacques Michon, directeur de l'ouvrage collectif *L'histoire de l'édition littéraire au Québec au XXI^{ème} siècle* en deux volumes, se montre en profond désaccord avec cette interprétation du rôle de l'éditeur. Selon lui, l'éditeur serait le premier actant du processus de canonisation, celui sans qui la consécration ne viendrait jamais à une oeuvre:

Le système d'enseignement, les journaux, les revues et les cercles littéraires contribuent à la formation des lecteurs [...]. L'éditeur lui, dans ces ensembles, repère une clientèle. C'est cette entité, au départ théorique, à la fois réelle et abstraite, multiple et dispersée, qu'il tente de circonscrire et de séduire. [...] Banquier symbolique de l'écrivain, il fait entrer le texte dans le cycle de la légitimation. Si les prix littéraires et la critique récompensent et célèbrent les auteurs talentueux, l'éditeur peut prétendre à leur découverte. (Michon, 1999, 19-20)

Le pouvoir notable du critique, maître d'œuvre selon nous de ce dépouillement des «classiques potentiels¹⁹», pourrait expliquer en partie la relative impopularité de ce métier à la fois auprès des écrivains et des universitaires. Pendant que les chercheurs américains comme Lauter ou Herrnstein Smith remettent ouvertement en question la compétence réelle de la critique journalistique à opérer cette discrimination – toujours, d'une part, d'après la question problématique de la subjectivité des journalistes, mais aussi, d'autre part, d'après la question de la pertinence de leur parcours professionnel – Dubois et nombre de théoriciens québécois à sa suite reprochent à ces mêmes journalistes de chercher à faire de leur critique un genre littéraire en soi, ce qui est perçu par la plupart d'entre eux comme de la prétention. Malgré ces jugements défavorables, cette

¹⁹ Nous reprenons ici une expression citées par Georges Desmeules et Christiane Lahaie (1997). *Les classiques québécois*, Québec, L'Instant Même, coll. «Connaître», p. 15.

réaction symptomatique à l'activité professionnelle du journaliste critique nous sert plutôt de confirmation de l'importance de ce dernier dans le processus de canonisation des oeuvres. S'il ne jouait pas un rôle si important, on lui trouverait peut-être moins de ces défauts.

La réaction favorable des critiques, la réception d'un prix littéraire ou l'acceptation d'un manuscrit par une maison d'édition prestigieuse ne constituent certes pas un gage immédiat de longévité littéraire pour une oeuvre. Malgré tout, le pouvoir de la critique journalistique d'inscrire une oeuvre dans l'histoire littéraire est indéniable, et cela semble être ici l'aspect le plus important à retenir de l'étape de la discrimination immédiate.

Une fois cette discrimination initiale opérée intervient l'étape de la sélection historique. L'historien des lettres – autre agent de l'Institution – récupère pour sa part le travail de discrimination, et réduit encore davantage la liste des oeuvres dont la valeur littéraire est jugée importante. C'est lors de cette étape de lente sélection qu'une oeuvre entre dans le bagage culturel d'une nation, comme nous l'avons préalablement établi en citant Italo Calvino²⁰. Il s'agit là d'un processus relativement passif, au cours duquel le fameux *consensus* canonique se précise, à travers ce que Chartier appelle «l'uniformisation du discours sur l'oeuvre.» (Chartier, 284) Selon lui, suite à une réception critique favorable, le discours institutionnel consacré à une oeuvre deviendrait avec le temps de plus en plus semblable d'un analyste à l'autre, ce qui aurait pour résultat de faire de chaque *classique* une oeuvre retenue exclusivement pour les quelques aspects littéraires du texte jugés intéressants par les historiens. Cette «uniformisation du

²⁰ Cette idée est également partagée par Antoine Compagnon dans *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, paru en 1998 (Paris, Le Seuil, 306 p.).

discours» serait une condition de la sélection historique et du *consensus* canonique. Ainsi, à travers l'histoire littéraire, le *classique* cesse d'être jugé pour l'ensemble de ses qualités formelles ou discursives, et devient reconnu pour une ou des raisons idéologiques ou esthétiques précises. Cette fixation de ses qualités s'opère lentement, à travers le discours critique universitaire principalement, et c'est pourquoi le *consensus* demande du temps pour s'établir.

À cet égard, cette étape de la canonisation nous rappelle ce que nous avons souligné précédemment, c'est-à-dire que pour entrer dans le *consensus*, il faut qu'une oeuvre résiste à l'oubli. La façon exacte dont certaines oeuvres y parviennent et d'autres pas est fort difficile à cerner. Calvino dit qu'un *classique* est une oeuvre nous livrant une certaine vision ou compréhension du monde, qui «se présente comme un équivalent de l'univers» pour reprendre ses propres termes (Calvino, 11). Voilà encore une fois un argument fort ambigu et subjectif, mais il apparaît malheureusement le seul qui tienne vraiment à l'égard des motivations de la sélection historique. Il est cependant possible d'observer «l'uniformisation» telle qu'évoquée par Chartier dans le fait que plus il est question des *classiques* d'une période historique éloignée, plus la liste des oeuvres la constituant frôle l'unanimité chez les analystes. L'inverse est également vrai: plus il s'agit d'une période historique récente, plus la liste de oeuvres considérées *classiques* aura tendance à varier d'un analyste à l'autre. L'histoire littéraire agit donc comme instrument de précision du processus de canonisation. Les motivations exactes de la sélection s'y opérant sont peut-être difficiles à identifier, mais il apparaît malgré tout que le résultat en soit ici la concrétisation institutionnelle du *classique*.

Il faut cependant préciser qu'en Amérique du Nord, et au Canada plus particulièrement, il existe peu d'historiens de la littérature qui ne soient pas associés à une institution d'enseignement. Cette fonction est le plus souvent exercée par des universitaires, ce qui a pour effet de fusionner partiellement les étapes de la sélection historique et de la consécration dans le processus de canonisation. Nous reviendrons à cette question un peu plus loin.

La consécration institutionnelle, qui représente l'étape décisive du processus de canonisation²¹, s'opère, paraît-il, à travers l'enseignement des lettres. Nous connaissons tous la désormais célèbre phrase de Roland Barthes: «La littérature, c'est ce qu'on enseigne, un point c'est tout.» (Robert, 70) L'affirmation souffre peut-être d'un certain degré de généralisation, mais s'il n'est question que du *classique*, alors Barthes n'exagère pas beaucoup. Bourdieu, qui plus haut compare les *classiques* à des «best-sellers dans la longue durée», termine cette phrase en affirmant que ceux-ci «doivent au système d'enseignement leur consécration, donc leur marché étendu et durable.» (Bourdieu, 210) Sans aller jusqu'à dire que c'est par l'enseignement qu'une oeuvre devient un *classique*, il nous apparaît possible de conclure que c'est par le biais de ce système qu'elle en obtient le titre «officiel». Dans la critique nord-américaine comme dans la critique européenne, la chose est présentée comme allant presque de soi. Toujours dans «Les Paradoxes de l'Institution: étude et attitude littéraire», Lemelin écrit: «C'est par les études littéraires qu'il y a fermeture (empirique) du corpus.» (Giroux & Lemelin, 1984, 197) Cette «fermeture empirique» est bien le synonyme du *consensus* atteint, qui

²¹ Bien que décisive ne veuille pas ici dire immuable, car le *canon* peut à tout moment être révisé par des révolutions littéraires ou sociales.

confirme une oeuvre dans son statut de *classique*. Donc, si nous disions plus haut que l'histoire littéraire était l'instrument de précision du processus de canonisation, l'enseignement des lettres en est l'instrument de confirmation. Par l'enseignement, le *classique* entre pleinement et complètement dans le domaine public, et devient cette oeuvre dont tout le monde connaît le titre, ou le nom de l'auteur. Voilà ce que nous entendons par «titre officiel».

Pourtant, Robert Melançon, dans *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, conteste l'idée selon laquelle la concrétisation du *classique* proviendrait du système d'éducation. Du moins, avance-t-il, la chose serait-elle contestable dans le cas de la littérature québécoise en particulier:

Pour ce qui est des classiques québécois, en particulier, cette définition n'aurait aucun intérêt puisque la plus grande partie de la littérature québécoise, y compris la plus contemporaine, fait l'objet d'un enseignement. Du coup, elle serait tout entière classique, de Jacques Cartier ou Philippe Aubert de Gaspé fils à Nicole Brossard et Yves Beauchemin. Cela ne nous avancerait pas. (Melançon, 18)

Il nous apparaît y avoir une faille dans cet argument. D'abord, le Québec est loin de représenter un cas unique pour ce qui est de la question de l'enseignement des oeuvres contemporaines. Bennett mentionne l'enseignement des écrits contemporains au Canada anglais dans son texte «Conflicted Vision: A Consideration of Canon and Genre in English-Canadian Literature» (Lecker, 133), Lauter fait de même au sujet du cas de la littérature américaine dans son essai *Canons and Context*. La littérature québécoise n'est donc pas à cet effet «particulière», comme l'affirme ici Melançon. De plus, l'argument semble basé sur l'impression que deux positifs font un négatif, ce qui est logiquement incorrect. Le fait que le *classique* soit véhiculé par l'enseignement des lettres ne signifie pas que toute littérature enseignée est *classique*. La même erreur d'interprétation a

d'ailleurs été commise par Desmeules et Lahaie dans leur courte étude *Les classiques québécois*, qui présente des oeuvres contemporaines comme étant des *classiques* simplement parce qu'elles sont enseignées. Il faut faire attention à la schématisation excessive. Peut-être l'enseignement est-il l'étape finale de la concrétisation du *classique*, peut-être lui confère-t-il son titre de noblesse, mais il ne forme pas à lui seul tout un processus de canonisation. Le processus que nous venons d'ébaucher doit ici être considéré dans son entier. Cela dit, malgré l'objection de Melançon, nous maintenons que l'enseignement est une instance littéraire déterminante dans la sélection du *classique*, car celui-ci véhicule probablement plus que tout autre palier de l'Institution l'importance sociale d'une oeuvre. Au Québec par exemple, c'est notamment grâce au système collégial qu'une majorité de jeunes étudiants sont mis en contact avec les différentes oeuvres du corpus des *classiques*. Ce contact contribue grandement à maintenir la place de ces mêmes oeuvres dans l'inconscient collectif, comme nous le disait Calvino, et donc à conserver leur statut canonique.

Malgré la présentation en étapes de la formation des *classiques* que nous venons de proposer ici, le processus d'admission d'une oeuvre dans le *canon* littéraire ne suit pas une chronologie parfaite allant de critique à l'histoire à l'enseignement. Il est évident que la discrimination immédiate de l'oeuvre par la critique journalistique au moment de sa publication est un exercice préalable aux deux autres conditions de canonisation. Cependant, les étapes de la sélection et de la consécration par les historiens littéraires et les professeurs de littérature se chevauchent temporellement. En particulier de nos jours, comme le mentionne Melançon, une oeuvre peut entrer relativement rapidement dans un

corpus d'enseignement des lettres. C'est en étant maintenue dans la liste de ce corpus à la fois par les historiens de la littérature et les professeurs (souvent les mêmes personnes comme nous l'avons mentionné, en particulier au niveau universitaire) que l'oeuvre en question va devenir un *classique*. Et finalement, c'est à travers l'enseignement que ce titre de *classique* sera confirmé dans la sphère publique, mettant ainsi fin au processus.

Le *classique* donc, si nous revenons à Dubois, serait une création de l'Institution. Il est un choix public, national, basé sur l'impression des actants de l'Institution que l'oeuvre en question se révèle plus qu'un objet commercial : cette oeuvre se veut un objet idéologique ou esthétique ayant la capacité de représenter un certain aspect du monde, comme le souligne Calvino.

Cette impression est d'abord remarquée par la critique journalistique, puis ensuite récupérée par les historiens de la littérature, qui influencent à leur tour l'établissement des corpus scolaires, le tout assurant que se transmettent les oeuvres-clé. Et, même si l'on admet la partialité du processus, le résultat demeure inchangé : le *classique* devient socialement «the best that has been thought and written.» (Lecker, 17) Aujourd'hui peut-être, présenter une oeuvre sous cet éclairage de «supériorité littéraire» appelle presque immédiatement les protestations et les désaccords de ceux qui ne la jugent pas ainsi selon leur propre lecture. C'est là un fait qu'il nous faut accepter dans notre définition, car il semble que la constante remise en question représente le destin des prochains *classiques* littéraires.

CHAPITRE 2

La réception du roman dans les années 1950 au Québec

La production littéraire des années 1950 au Québec ne constitue pas un objet d'étude privilégié par la critique, par rapport à celle des décennies qui la précèdent ou qui l'ont suivie. Si l'on en a retenu quelques oeuvres éparses, elles semblent rares à avoir atteint le statut canonique. Et, contrairement aux oeuvres appartenant au roman agriculturiste venu avant, ou à celles rattachées au roman nationaliste venu après, les oeuvres romanesques de la mi-siècle sont moins souvent présentées comme les témoins de leur époque. Bref, à première vue, mille neuf cent cinquante apparaît représenter en quelque sorte un creux de vague dans l'histoire du roman québécois.

Nous savons tous que le courant du roman du terroir a dominé la littérature d'ici, et ce de la fin du XIX^e siècle jusqu'au début des années 1940. Les romanciers de la décennie sur laquelle nous nous penchons ont donc comme héritage une littérature relativement peu diversifiée au niveau du discours, dont le caractère idéologique est fort et clairement établi²². L'arrivée du roman de la ville dans le milieu des années 1940, dont l'exemple le plus reconnu demeure sans l'ombre d'un doute *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy²³, bouscule considérablement la tradition littéraire en présence. Les romans de la ville se rejoignent surtout dans les grands thèmes généraux qu'ils abordent, et bien sûr dans le paysage qu'ils mettent en scène, mais ils ne constituent pas en soi une littérature à thèse stricte comme se voulait l'être le roman du terroir. Il y a donc, à partir de 1945, une ouverture considérable des sujets traités dans le roman du Québec. Cette ouverture ne s'établit cependant pas une fois pour toutes, puisque dès le début de la

²² Tout dans le roman du terroir semble être affaire de valorisation de la vie rurale et des traditions «canadiennes-françaises» catholiques. Voir entre autres à ce sujet Fernand Dumont, Jean Hamelin et Jean-Paul Montiny (1981). *Idéologie au Canada-Français, 1940-1976, Tome 1^{er}: La Presse - La Littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 319 p.

²³ *Bonheur d'occasion* n'est certes pas le «premier» roman de la ville: *Au pied de la Pente Douce* de Roger Lemelin, par exemple, dont l'action se déroule dans la basse-ville de Québec, est paru en 1944. Cependant, le roman de Roy nous paraît malgré tout le plus marquant historiquement, et c'est dans ce sens que nous le citons ici.

décennie 1960, le roman nationaliste fait son apparition et ramène la question de l'idéologie littéraire au premier plan. À travers le développement de ce nouveau courant, on assiste notamment à des rééditions de certaines oeuvres du passé, dans le but de les promouvoir comme des romans nationalistes «avant l'heure». Cela a été le cas entre autres de *Menaud maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, et même de *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (une appropriation avec laquelle la romancière ne s'est jamais montrée en accord²⁴). Le roman nationaliste, auquel d'autres courants parallèles sont venus se greffer – comme par exemple celui du féminisme à partir du milieu des années 1970 – a certes subi des modulations, mais il s'est maintenu à toute fin pratique jusqu'à l'échec référendaire de 1980.

Considérant l'ensemble du roman québécois de la première partie du XX^e siècle, nous refusons pour notre part de considérer la décennie 1950 comme le «creux de vague» dont nous avons fait état plus haut. Si cette période semble marquée par l'absence de courant littéraire dominant dans la production romanesque²⁵, – à l'exception de la veine du roman psychologique²⁶ qui prend de l'expansion à l'époque – nous considérons que cette absence de courant idéologique précis a, au contraire, donné lieu à une production plus diversifiée que par le passé. Les *classiques* qui en sont ressortis ont donc le plus souvent été sélectionnés moins selon les critères d'une doxa établie, mais pour leur

²⁴ Paul Vallière a déclaré dans les années 1970 que si Gabrielle Roy avait gardé le cap emprunté dans *Bonheur d'occasion*, elle aurait pu devenir la plus grande auteure nationaliste au Québec. Gabrielle Roy a vivement rejeté cette affirmation, maintenant qu'elle n'a jamais souhaité se mêler de politique. Elle a accordé une longue entrevue sur le sujet à David Cobb dans *The Canadian* en 1976 («A Season in the Life of a Novelist: Gabrielle Roy», *The Canadian*, Toronto, 1^{er} mai, p. 10-13).

²⁵ Nous précisons que le «creux» dont nous faisons état n'est de toute façon applicable qu'au roman. La poésie, par exemple, semble dans la décennie 1950 en pleine expansion, notamment à travers les activités du groupe de l'Hexagone.

²⁶ À notre point de vue, le roman psychologique ne constitue pas un «courant» littéraire dominant à proprement parler. Il représente moins une école de pensée dirigée par une volonté de véhiculer un certain discours, qu'un regroupement d'auteurs ayant adopté une esthétique similaire. Pour nous, ceci ne suffit pas à former un «courant».

qualité esthétique propre, et il sera intéressant de voir quel effet cette diversité aura sur le *consensus* critique de l'époque. Il s'agit à notre avis d'une riche période de transition, dans laquelle se sont développées beaucoup des idées qui ont plus tard contribué à l'effervescence de la Révolution Tranquille, comme par exemple le désir d'émancipation de la femme par rapport à l'homme, ou le désir d'émancipation de l'être face à l'Église.

Comme nous l'avons établi au chapitre précédent, c'est d'abord dans la réception immédiate des oeuvres que cette sélection s'opère. Et, même si le courant du roman du terroir naît au XIX^e siècle, c'est dans les années 1930, selon Daniel Chartier, que le Québec commence à développer une activité critique suffisamment importante pour qu'il devienne possible d'établir un corpus canonique réellement basé sur le *consensus* critique. Avant cette date, le bassin d'instances critiques n'aurait pas été assez important, selon lui, pour créer ce *consensus* nécessaire à la canonisation²⁷. À partir de 1930 cependant, le nombre de revues de critique littéraire au Québec se multiplie à une vitesse impressionnante²⁸, si bien qu'on atteint dans la décennie qui nous intéresse une ère que nous pourrions qualifier «d'hypercritique». Le danger que Jacques Dubois a souligné dans *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, à savoir que la critique est souvent tentée de «se transformer en genre littéraire spécifique» (Dubois, 96) se serait

²⁷ Voir à ce sujet le chapitre d'introduction de Daniel Chartier (2000). *L'Émergence des classiques québécois: la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Québec, Fides, p. 15-26.

²⁸ Jacques Michon, dans son premier volume de *l'Histoire de l'édition littéraire au Québec* décrit bien le développement et l'importance prise à ce sujet par plusieurs périodiques, comme par exemple *L'Action Catholique*. Voir Jacques Michon (1999). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^{ième} siècle, Vol. I : La naissance de l'éditeur, 1900-1939*, Québec, Fides, 486 p.

manifesté au Québec à l'époque²⁹. Une chose est certaine, l'appareil critique est en 1950 d'une ampleur considérable, du moins si on le compare à l'appareil critique actuel.

Toujours selon Chartier, dans cette masse de réception critique, le *consensus* nécessaire à la canonisation d'un roman peut être atteint par des réactions critiques prévisibles, que nous traduirons ici en six grandes «réactions-types»:

1° L'oeuvre dont la réception critique journalistique est presque unanimement positive.

2° L'oeuvre à laquelle la critique octroie presque unanimement une mention d'originalité stylistique, générique, thématique, etc.

3° L'oeuvre marquant la naissance d'un archétype littéraire³⁰.

4° L'oeuvre qui crée un débat littéraire et/ou politique au moment de sa parution.

5° L'oeuvre qui s'inscrit dans une «généalogie» littéraire, la plupart du temps par la voie de l'intertextualité³¹.

6° L'oeuvre qui subit un procès de moeurs au moment de sa parution, qu'il soit concret ou symbolique³². Ici, ce procès tend à amener les générations suivantes à voir l'oeuvre comme précurseur, et à la canoniser «après les faits».

²⁹ Beaucoup d'essayistes québécois considèrent en effet que ce phénomène est présent dans l'Institution littéraire d'ici. La chose ne serait pas propre à la décennie 1950, mais à notre domaine des lettres en général. Lucie Robert rapporte ce phénomène dans l'introduction à *L'institution du littéraire au Québec* en 1989 (Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», p. 4-26.), ainsi que Gilles Marcotte dans l'article «Institution et courants d'air» (Voir Collectif (1981). *Liberté*, «L'Institution littéraire», vol. 23, n° 2, mars-avril, p. 5-85.).

³⁰ Chartier donne dans son deuxième chapitre l'exemple d'*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, dont le personnage de Séraphin Poudrier est devenu le nouvel archétype de l'avare en littérature québécoise.

³¹ Chartier donne dans son troisième chapitre l'exemple de *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, qui s'ouvre sur la lecture textuelle du roman *classique* de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*.

³² Chartier donne dans son cinquième chapitre l'exemple des *Demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey, qui fut condamné par l'Église catholique au moment de sa parution, pour se voir par la suite récupéré lors de la laïcisation du Québec dans les années 1960.

Puisque, comme nous l'avons mentionné, la décennie 1950 est relativement exempte de critères idéologiques qui ont tendance à rendre la réception critique uniforme, elle nous apparaît représenter un terrain d'étude intéressant pour examiner les réactions critiques évoquées dans ce qu'elles ont de plus spontané. Nous examinerons donc ici le cas de trois romans québécois publiés entre 1953 et 1957, soit *Poussière sur la ville* d'André Langevin, *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy et *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert, en étudiant pour chacun d'eux comment s'est établi le *consensus* d'appréciation qu'on leur reconnaît aujourd'hui.

LA DIFFICILE ACCEPTATION : *Poussière sur la ville* d'André Langevin (1953-1954)

Lorsqu'André Langevin fait paraître *Poussière sur la ville* en 1953, il en est à sa seconde publication au Cercle du livre de France. Chaque année, cette maison décerne un prix littéraire à l'un de ses auteurs, qui fait en sorte qu'il se démarque du reste du catalogue annuel de l'éditeur. André Langevin a pour sa part remporté ce prix à deux reprises: la première fois en 1951 pour son premier roman, *Les Évadés de la nuit*, et la seconde fois en 1953 pour *Poussière sur la ville*. Bien que le Prix du Cercle du Livre de France n'ait pas l'importance des Prix Fémina ou Duvernay que se sont méritées respectivement Gabrielle Roy et Anne Hébert, il a malgré tout permis à André Langevin d'obtenir suffisamment d'attention de la part de la critique pour que son roman soit attendu par celle-ci au même titre que ne l'aurait été l'oeuvre d'un auteur déjà bien établi. Il est impressionnant de constater, en effet, que pour la seule parution de *Poussière sur la*

ville, André Langevin a fait l'objet de près de vingt articles dans les journaux et les revues de l'époque. Il faut voir ici l'exemple parfait du phénomène d'«hypercritique» dont nous faisons état plus haut.

Poussière sur la ville présente en soi une histoire quelque peu «classique³³», dans la mesure où le roman met en scène un triangle amoureux. Un médecin du nom d'Alain Dubois part, accompagné de sa femme Madeleine, installer sa pratique dans la ville minière de Macklin, même s'il n'y connaît personne. Madeleine, d'une nature fort excentrique, finit par être rongée par l'isolement et l'ennui de sa condition de femme au foyer. Elle décide alors de combattre sa solitude en entretenant une relation extra-conjugale avec un autre homme de la ville, ce qui détruit à petit feu son union avec son mari. Alain Dubois regarde avec passivité l'infidélité de sa femme, et refuse d'abandonner pour autant son mariage. Lorsque l'amant de Madeleine se fiance à une jeune femme de l'endroit pour garder le respect de ses parents et amis, celle-ci commet l'irréparable en assassinant son ex-partenaire, et en tentant de s'enlever la vie. À la suite de tous ces événements tragiques, Alain, contre toute attente, choisit de demeurer à Macklin, et de forcer cette communauté en apparence «inhospitalière» à l'accepter comme médecin.

Ce n'est donc pas l'histoire qui a attiré l'attention des critiques sur *Poussière sur la ville*. Comme le dit sans équivoque Vergor dans *La Patrie du dimanche*: «Le sujet traité est en soi banal. Cette histoire de médecin lâché par sa femme [...] n'aurait peut-être pas intéressé outre mesure le lecteur si elle avait été écrite par un écrivain ordinaire.» (Vergor, 14) C'est ainsi dire que Langevin n'est pas un écrivain ordinaire. Son style, dit-on, est ce qui le démarque le plus de ses contemporains.

³³ Nous entendons ici ce terme dans le sens de: «présentant peu d'éléments originaux».

Pourtant, au moment de la parution des *Évadés de la nuit*, les critiques n'avaient pas remarqué chez Langevin un grand talent stylistique. Mais *Poussière sur la ville* change considérablement l'opinion des recenseurs à cet égard: Gilles Marcotte, dans *Le Devoir*, parle d'une «écriture [qui] s'est humanisée» (Marcotte, 1953, 7), Lucette Robert, dans *La Revue populaire* affirme que Langevin a atteint «une étape de maturité remarquable» (Robert, 1953, 8), et finalement, Roger Duhamel, dans *La Patrie du dimanche*, annonce clairement son jeu en intitulant son article: «*Poussière sur la ville* nous réconcilie avec le roman canadien.» (Duhamel, 1953, 79) Mentionnons tout de même que dans *La Revue de l'Université Laval* en 1954, Bruno Lafleur, qui signe la toute première étude universitaire sur *Poussière sur la ville*, affirme que Langevin «abuse» du style, «qu'il délaye trop et devient vite verbeux.» (Lafleur, 539) Le critique universitaire paraît cependant être le seul à maintenir ce point de vue défavorable sur l'écriture de Langevin, qui est plutôt vastement applaudie par les membres de la communauté journalistique.

Au-delà, donc, de cette appréciation générale de la qualité du verbe d'André Langevin, ce qui est davantage intéressant de constater dans la réception critique de *Poussière sur la ville* est l'approche très «classiciste» selon laquelle le roman a immédiatement été jugé.

Dans *Lectures*, Jean-Paul Pinsonneault suggère que le roman de Langevin serait l'un des romans canadien-français de l'époque les plus près de posséder l'étoffe d'un roman universel. Compliment en apparence, le sentiment de l'universalité du propos de Langevin – que semblent avoir perçu tous les critiques sans exception – devient

rapidement une arme à double tranchant. Dans presque un article sur deux, les commentateurs mettent de l'avant des parallèles entre Langevin et d'autres grands auteurs dont l'oeuvre appartient à la liste des *classiques* dits universels. Si, dans certains cas, la comparaison est heureuse – comme par exemple lorsque Marcotte dit voir l'humanisme de Camus chez Langevin (Marcotte, 1953, 7)³⁴, ou lorsque Jean-Marc Poliquin, dans *Le Droit*, lui confère le cynisme visionnaire de Kafka (Poliquin, 2) – en d'autres occasions, ce désir de faire à tout prix entrer Langevin dans une généalogie littéraire universelle sert plutôt à exposer les limites de son talent. Pinsonneault, celui-là même qui avait évoqué le caractère universel de *Poussière sur la ville*, ne peut s'empêcher de souligner malgré tout qu'«à côté du portrait achevé que Flaubert a [fait] de la provinciale consumée par une passion dévorante, la peinture de M. André Langevin demeurera toujours une assez maladroitement esquisse [...]» (Pinsonneault, 159) Dans un même élan, Clément Lockwell, dans *Le Soleil*, note que l'étude de la maladie chez Langevin «ressemble peut-être un peu trop à celle [de] Tolstoï», mais – après avoir implicitement laissé entendre que le niveau des deux auteurs n'est pas comparable – tente de nuancer en concédant que celle de Langevin «n'est dépourvue ni de grâce ni de grandeur.» (Lockwell, 1953, 4) Bien que personne ne soit profondément défavorable au roman, il semble avoir été impossible pour André Langevin d'échapper à la comparaison, avec la France tout particulièrement, et cela pèse apparemment lourd sur la façon dont est perçu *Poussière sur la ville*.

³⁴ Marcotte n'est d'ailleurs pas le seul à voir l'esprit de Camus chez André Langevin, Roger Duhamel, dans *La Patrie du dimanche* propose le même rapprochement. Voir Roger Duhamel (1953). «*Poussière sur la ville* nous réconcilie avec le roman canadien», *La Patrie du Dimanche*, Montréal, 1^{er} novembre, p. 79.

L'autre élément récurrent dans l'accueil du second livre de Langevin est la discussion sur rapport d'Alain Dubois à Dieu. En 1953, la citation finale du roman: «Dieu et moi, nous ne sommes pas quitte encore» (Langevin, 1953, 209) est probablement ce qui a causé le plus de remous à son sujet. Dans *Le Droit*, Poliquin débute son article en mentionnant qu'il n'est pas surprenant d'avoir constaté «l'abstention du [jury] théologien lors de la mise aux voix» en ce qui concerne la remise du Prix du Cercle de France (Poliquin, 2). Les jurys ne sont clairement pas les seuls à être en désaccord entre eux sur la question, les critiques le sont tout autant. Si Gilles Marcotte, dans *Le Devoir*, dit avoir été touché par «l'homme mis à nu, [...] l'homme profondément engagé dans l'aventure de sa vie [...], [qui adresse cette question] à Dieu: «Pourquoi les hommes ne sont-ils pas heureux?»» (Marcotte, 1953, 7), Julia Richer, dans *Notre Temps*, semble avoir été quelque peu heurtée par la présentation de ce même questionnement. Elle écrit: «Le combat d'Alain contre Dieu s'avère vain [...] C'est Dieu qui fera vers lui les premiers pas, et c'est Dieu qui à la fin aura le dernier mot.» (Richer, 5) On est ici forcé de constater que cette interprétation de Richer sur la finale du roman ne se fonde sur aucune citation concrète de l'oeuvre, qu'elle demeure de l'ordre de l'arbitraire, et qu'elle paraît d'autant plus étonnante quand on l'examine depuis notre époque.

Malgré le remous initial, le débat sur la foi dans *Poussière sur la ville* n'est cependant pas ce qui a été retenu du roman d'André Langevin à long terme. La volonté critique de l'inscrire dans une généalogie littéraire apparaît comme une raison plus importante de son ascension à la liste des *classiques* québécois. Mais c'est effectivement l'étude psychologique serrée des personnages – qui avait valu au roman d'être qualifié

d'universel – qui fait dire aux critiques comme Roger Duhamel par exemple: «Ce que j'apprécie surtout chez Langevin, c'est qu'il ne prend pas parti, c'est qu'il respecte entièrement l'autonomie des êtres qu'il appelle à la vie» (Duhamel, 1953, 79)³⁵, et qui a fait en sorte que dans les années suivantes, *Poussière sur la ville* a été retenu comme l'un des principaux représentants de la veine du roman psychologique au Québec, qui a été marquante dans la littérature des années 1940 et 1950. Marcel Valois conclut d'ailleurs sa recension du roman par un rare commentaire: «Un grand succès de librairie attend *Poussière sur la ville*, car c'est un roman que pourront apprécier toutes les classes de lecteurs.» (Valois, 1953, 75) Ainsi, malgré le fait que la critique n'ait pas démontré un enthousiasme inconditionnel à l'égard de *Poussière sur la ville*, il semble que la qualité du style et l'apport littéraire de l'oeuvre à un courant relativement nouveau peuvent constituer des raisons suffisantes pour le faire accéder au statut canonique.

L'INTÉRESSANT RETOUR AUX SOURCES : *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy (1955-1956)

Lorsque Gabrielle Roy publie *Rue Deschambault* au Québec en 1955, elle est déjà très bien connue de la critique journalistique de l'époque, qui l'avait accueillie en grande pompe sur la scène littéraire de la province dix ans plus tôt au moment de la publication de son premier roman, *Bonheur d'occasion*.

³⁵ Un commentaire très similaire a également été émis par Julia Richer dans *Notre Temps*. Voir Julia Richer (1953). «*Poussière sur la ville* par André Langevin», *Notre Temps*, Montréal, 10 octobre, p. 5.

En plus d'entraîner un succès de librairie immédiat, *Bonheur d'occasion* est rapidement apparu, comme nous l'avons mentionné, comme un texte marquant de l'histoire littéraire québécoise. Roman urbain adoptant le point de vue d'une jeune femme issue d'un milieu défavorisé, *Bonheur d'occasion* marque un moment clé de la rupture avec le roman rural, et il vaut à Roy, en 1947, le prestigieux Prix Fémina³⁶. Après les succès moins retentissants de ses deuxième et troisième romans, *La Petite Poule d'eau* (1950) et *Alexandre Chenevert*³⁷ (1954), Gabrielle Roy change de registre avec *Rue Deschambault*. Elle qui avait habitué ses lecteurs à des oeuvres de fiction romanesque traditionnelle au niveau de la forme publie un roman qui se compose d'une suite de récits, ou «chroniques»³⁸ (est-ce d'ailleurs vraiment un roman: on semble s'être posé la question lors de la révision des épreuves³⁹) apparemment inspirées de son enfance au Manitoba. Les premières chroniques relatent quelques événements marquants de l'enfance de la protagoniste Christine. Vient ensuite un texte sur le travail de son père – un agent de colonisation du gouvernement fédéral, chargé d'aider certains nouveaux arrivants à s'installer dans l'Ouest canadien. Finalement, les dernières chroniques traitent du développement du goût de Christine pour l'écriture de fiction. Bien que presque tous ces récits présentent une unité en ce qui a trait aux lieux et aux personnages, chacun raconte cependant une histoire autonome et complète en soi.

³⁶ Le Prix Fémina a d'ailleurs rarement été attribué à des auteurs canadiens. Les quelques écrivains d'ici l'ayant remporté sont bien sûr Gabrielle Roy (1947) pour *Bonheur d'occasion* et Anne Hébert pour *Les fous de Bassan* (1982), mais aussi Nancy Huston pour *Lignes de faille* (2006), qui en est la toute dernière récipiendaire.

³⁷ Nous disons ceci en comparaison du succès de *Bonheur d'occasion*. Dans l'absolu, ces succès ont été acceptables. Voir François Ricard, *Gabrielle Roy: une vie*, Montréal, Boréal, 646 p.

³⁸ Pour une explication de l'ambiguïté entourant l'appellation de ces récits, voir François Ricard (2001). *Introduction à l'oeuvre de Gabrielle Roy 1945-1975* [1975], Québec, Nota Bene, 198 p.

³⁹ En effet, un point d'interrogation apparaît à côté de cette mention générique sur l'épreuve corrigée par Gabrielle Roy destinée à son éditeur. Nous ne pouvons cependant pas dire si ce questionnement est celui de Roy, ou celui de son directeur littéraire. (Voir Bibliothèque et Archives Canada, *Fonds Gabrielle Roy*, MSS1982-11/1989-11)

«Contes» est le terme que Roy emploie elle-même le plus souvent pour décrire ces courtes histoires disparates⁴⁰, qui ont pour principal point commun de présenter la famille de Christine, la jeune écrivaine en devenir qui s'avérera par la suite être un personnage récurrent d'autres oeuvres de Gabrielle Roy, comme *La Route d'Altamont* (1966) et, on peut le supposer, *Ces enfants de ma vie*⁴¹ (1976). Ces oeuvres forment d'ailleurs ce que Carol J. Harvey a appelé le «cycle manitobain» de Gabrielle Roy⁴².

Ce tournant dans la carrière de Gabrielle Roy semble attirer davantage l'attention des critiques que ne l'ont fait ses deux romans précédents. Au Québec, en 1955, plus d'une dizaine de compte rendus lui sont consacrés dans les journaux et dans les revues spécialisées, et la critique est de façon générale très positive. Cette quasi unanimité est à la fois globale et spécifique, c'est-à-dire qu'elle concerne autant la qualité de l'ouvrage dans son ensemble que la qualité des «contes» les uns par rapport aux autres. De façon presque systématique, les critiques identifient les récits «Le Puit de Dunrea» et «La Voix des étangs» comme étant les textes qui présentent les qualités littéraires les plus indéniables, par rapport à d'autres comme «Les Deux Nègres» qui, selon plusieurs⁴³, n'aurait pas dû servir d'ouverture au roman, car ce texte ne rendrait pas justice au talent de Roy.

Au reste, la critique québécoise aborde plus particulièrement deux aspects de *Rue Deschambault*, soit le penchant autobiographique de l'œuvre – qui semble avoir interpellé

⁴⁰ Selon sa correspondance du moins, notamment celle entretenue avec sa traductrice et amie Joyce Marshall, publiée récemment: Jane Everett, éd. (2005). *In translation, the Gabrielle Roy-Joyce Marshall Correspondence*, Toronto, Les Presses de l'Université de Toronto, 271 p.

⁴¹ Cela demeure de l'ordre de la supposition car la protagoniste de *Ces enfants de ma vie* n'est jamais nommée dans le roman.

⁴² Voir Carol J. Harvey (1993). *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 273 p.

⁴³ Notamment Pierre de Grandpré (1955). «La Vie des lettres: *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy», *Le Devoir*, Montréal, 8 octobre, p. 32.

les critiques d'ici – et l'évolution du style de la déjà *grande* romancière qu'est selon nous Gabrielle Roy pour le milieu littéraire du Québec.

Le mot «autobiographie» est en effet omniprésent dans les recensions critiques de l'époque. Bien sûr, personne n'ose apposer directement cette étiquette générique au roman – qui a clairement été associé au genre romanesque par la maison d'édition Beauchemin. De plus, Roy elle-même a bien pris la peine de préciser en exergue: «Certaines circonstances de ce récit ont été prises dans la réalité; mais les personnages, et presque tout ce qui leur arrive, sont jeux de l'imagination.» (Roy, 2002, 6) Malgré tout, la tentation demeure forte d'associer ces événements à l'enfance de la romancière. Après tout, n'était-elle pas effectivement surnommée «Petite Misère» par ses proches, tout comme la Christine de *Rue Deschambault*, lorsqu'elle était enfant⁴⁴? René Garneau, dans *Le Droit* d'Ottawa, résume bien cette tentation lorsqu'il écrit:

Il est intéressant de constater que le recueil de ces récits, dont Gabrielle Roy et sa famille sont les acteurs, porte en sous-titre la mention de «roman». Sans doute certains épisodes prennent-ils dans le recul du temps et la perspective d'ensemble un caractère un peu romancé. Je suis convaincu cependant que la part de l'invention est minime et que, si l'auteur a tenu à présenter cette suite comme un roman, c'est surtout pour en souligner l'unité de conception et d'imagination. (Garneau, 10)

Roger Duhamel, dans *La Patrie du dimanche*, va encore plus loin en affirmant: «Avouerais-je que cette indication [en exergue] m'a un peu égaré [...]. Cette indétermination, si sensible à certains endroits, constitue sans doute le vice le plus grave de cet ouvrage, si attachant à plusieurs égards.» (Duhamel, 1955, 78) Tous les critiques n'éprouvent cependant pas ce besoin de réalisme extrême. Gilles Marcotte, dans *Vie*

⁴⁴ Du moins, un texte de sa soeur Marie-Anna Roy écrit en 1954, *Le pain de chez nous* (Montréal, Éditions du Lévrier, 255 p.) semble le confirmer.

Étudiante, explique le danger de ne lire ce roman que par la lunette des ressemblances avec la propre vie de Gabrielle Roy:

C'est que je ne voudrais pas voir le lecteur s'arrêter à l'intérêt simplement «pittoresque» de *Rue Deschambault*. J'ai craint moi-même, au début, de n'y trouver d'autre intérêt. [...] On s'y intéresserait, bien sûr, mais comme à un bon documentaire. Puis l'attention s'éveille à autre chose, à une sorte d'aura légendaire qui enveloppe choses, événements, personnages, et nous les rend plus présents que si nous les avions sous les yeux. (Marcotte, 1955, p. 13)

À cet égard, l'opinion des critiques est donc mitigée.

Le regard que pose Gabrielle Roy sur la période de l'enfance est également très remarqué par les commentateurs, notamment par Suzanne Mineau qui partage une page critique avec Gilles Marcotte dans *Vie Étudiante*, et qui fait de cet aspect du roman le propos principal de son article «Gabrielle Roy à la recherche du temps perdu.» (Il s'agit d'ailleurs d'une comparaison qui semble commune pour ce qui est de l'oeuvre de Roy, car elle est reprise entre autres par Phillis Grosskurth dans un article du *Globe and Mail* en 1983.)⁴⁵ Selon Mineau: «Le grand mérite de Gabrielle Roy est justement de savoir présenter les choses telles que Christine les voyait à six ans.» (Mineau, 13) Cette sensibilité est, pour la critique, la preuve du grand talent d'écrivain de Gabrielle Roy.

On parle aussi beaucoup du style de la romancière, dont plusieurs vont vanter le côté «humain», «féminin» et «sympathique»⁴⁶. Bien que Paul Gay, dans *Le Droit*, se permette de lui trouver plusieurs défauts de langage («On peut lui reprocher, surtout dans les premiers chapitres, plusieurs phrases lourdes, l'une ou l'autre expression d'un français

⁴⁵ Voir aussi: Mark Bell. (1991-1992). ««Enrichir la gelée»: Proustian Intertext in the Writings of Gabrielle Roy», *Quebec Studies*, n° 13, Automne-hiver, p. 27-36.

⁴⁶ Les plus éloquents à ce sujet sont Gilles Marcotte (1955). «Comme lieu de rencontres fraternelles», *Vie étudiante*, Montréal, 15 novembre, p. 13, et Pierre de Grandpré (1955). «La Vie des lettres: *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy», *Le Devoir*, Montréal, 8 octobre, p. 32.

douteux [...], un manque d'aisance parfois dans la succession des temps de verbe.» (Gay, 1956, 14)), il admet volontiers que ces défauts sont justement rachetés par cette sensibilité littéraire dont fait preuve Gabrielle Roy dans son roman de 1955.

La question est donc de savoir si cette réception immédiate favorable a su transformer cette oeuvre en *classique*. Il semble bien que dans le cas de *Rue Deschambault*, la chose n'ait pas suffi. François Ricard écrit dans *Gabrielle Roy: une vie* que *Rue Deschambault* a marqué dans la carrière de Gabrielle Roy un moment de libération de l'immense, et parfois paralysante, emprise qu'avait fait planer le succès de *Bonheur d'occasion* sur la réception de ses oeuvres subséquentes:

Certes, on n'a pas oublié *Bonheur d'occasion*, mais Gabrielle Roy cesse, comme le note un critique, de ne passer pour l'auteur de ce seul livre. Elle a maintenant une oeuvre, elle est maintenant un écrivain dans le plein sens du terme, un écrivain dont «l'art [...] est toujours en progrès [...]» (Ricard, 1996, 363)

Cependant, à l'extérieur du cheminement de la carrière de Roy en tant qu'écrivaine québécoise et canadienne, le roman n'a pas eu un fort impact historique sur la littérature du Québec. Roger Duhamel a bien résumé cette constatation dans la conclusion de son compte rendu: «Malgré tout, à cause sans doute de la minceur du sujet, je doute que Gabrielle Roy ait écrit ici son meilleur livre; [cependant] il demeura un document irremplaçable pour mieux comprendre et mieux aimer [cet] écrivain sincère et émouvant.» (Duhamel, 1955, 78) L'oeuvre est donc sans l'ombre d'un doute importante dans le cadre des études royennes. Il semble toutefois que si elle apparaît aujourd'hui dans la liste des *classiques* canadiens, c'est moins grâce à l'unanimité de la critique en regard à sa qualité propre, qu'à cause de la canonisation «en bloc» qu'a connue l'ensemble

de l'oeuvre de Gabrielle Roy suite au décès de celle-ci en 1983. En effet, après la mort de Roy et la parution posthume de son autobiographie *La Détresse et l'Enchantement* en 1984, le désir de faire une relecture de l'oeuvre – selon ce point de vue autobiographique précisément – a commencé à se manifester dans la critique universitaire⁴⁷. C'est cette relecture qui serait en grande partie à l'origine de la canonisation de *Rue Deschambault*, comme nous le démontrerons dans le quatrième chapitre.

LE REMARQUÉ CHANGEMENT DE REGISTRE : *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert (1958-1959)

Publié en 1958, *Les Chambres de bois*, le premier roman d'Anne Hébert, suscite dès sa parution un vif intérêt chez les critiques québécois. Plus d'une vingtaine de recensions lui sont consacrées dans les revues et les journaux de l'époque, et ce autant dans la presse générale que dans la presse spécialisée. Et, fait à noter, certains de ces compte rendus sont des études thématiques relativement poussées sur la pourtant jeune oeuvre d'Anne Hébert, annonçant du coup un avenir prometteur au roman en question.

Ce court roman écrit dans un style très poétique relate l'histoire de Catherine, qui devient au début de l'oeuvre l'épouse de Michel, un jeune homme de bonne famille. Le mariage tourne vite mal, puisque Michel, un artiste perturbé, garde Catherine prisonnière dans un minuscule appartement de deux pièces à Paris. L'arrivée de Léna, la soeur de Michel, dans l'appartement, ne fera qu'aggraver l'atmosphère malsaine qui rongait déjà

⁴⁷ On peut donner ici les exemples des études comme celle de Réjean Robidoux (1989). «Gabrielle Roy: la somme de l'oeuvre», *Voix et Images*, n° 42, Printemps, p. 376-379, ou celle de Ricard, François (1989). «La Biographie de Gabrielle Roy: problèmes et hypothèses.», *Voix et Images*, n° 42, p. 453-460.

le jeune couple. Épuisée par une longue maladie, Catherine décide finalement de quitter son mari pour aller se reposer sous le soleil du Sud, où elle fera la connaissance d'un autre homme.

Plusieurs raisons peuvent expliquer l'intérêt que suscite le roman chez les analystes québécois. D'abord, Anne Hébert – contrairement à André Langevin qui en était quand même à ses débuts en 1953 lors de la parution de *Poussière sur la Ville* – n'est pas plus que Gabrielle Roy une nouvelle venue dans le milieu littéraire québécois de 1958. Cousine du poète reconnu Saint-Denys Garneau, dont près de la moitié des critiques des *Chambres de bois* ne manquent pas de rappeler la filiation à la fois littérale et littéraire avec Hébert (un peu comme un gage de talent), elle s'était déjà fait reconnaître comme poétesse par ses recueils *Les Songes en équilibre* et *Le Tombeau des rois*, ainsi qu'avec son recueil de nouvelles *Le Torrent*. D'ailleurs, l'article «Lancement d'un roman d'Anne Hébert», dans *L'Action catholique*, précise bien que *Les Chambres de bois* a connu un lancement québécois digne des romanciers d'envergure. En effet, de nombreux journalistes de la télévision et des journaux s'étaient réunis pour l'occasion à la défunte Librairie Garneau de Québec. Ajoutons à cela qu'Hébert remporte dès 1958 le Prix littéraire France-Québec, ainsi que le Duvernay, et l'engouement qui entoure ce premier roman paraît moins surprenant.

Il est évident que le fait que *Les Chambres de bois* soit publié par la maison d'édition française Le Seuil ajoute à l'intérêt des critiques. Le cautionnement de l'Institution française en matière de roman québécois provoque à l'époque (et encore

aujourd'hui d'ailleurs) une forte impression⁴⁸. Cependant, il semble que ce soit surtout la préface qui permette au roman de se démarquer plus que toute autre chose. Signée par le rédacteur du *Mercure de France*, Samuel de Sacy, le texte en question s'appliquerait⁴⁹ d'abord à excuser le manque d'intérêt des analystes français pour la production littéraire québécoise pré-hébertienne, ce qui semble avoir énervé au plus haut point plusieurs critiques d'ici. Si certains, comme René Dionne de *Collège et famille*, se contentent d'ouvrir leur critique du roman par une brève rebutade au préfacier:

On dirait que le préfacier a éprouvé quelque gêne devant le roman d'Anne Hébert; et il a préféré nous servir, en guise d'introduction, des considérations générales – plus ou moins enchevêtrées et pas toujours opportunes – sur la situation de notre littérature. Passons. (Dionne, 175)

d'autres comme Clément Lockwell, dans *Le Soleil*, se font moins discrets sur la nature de leur opinion concernant Sacy: «[...] ça ne peut être que la réaction d'une digestion heureuse devant un amphitryon aux aguets. Vraiment, nos cousins de France, quand ils ont décidé d'être aimables, se délestent volontiers de leur sens du ridicule.» (Lockwell, 1958, 4) Le plus direct de tous est sans nul doute Paul Gay du *Droit*, qui écrit sans vergogne au sujet des paroles de l'éditeur de l'Hexagone: «En français, cela s'appelle du charabia ou, si vous voulez, parler pour ne rien dire.» (Gay, 1959, 8) Roger Duhamel, de son côté, signe dans *La Patrie du dimanche* un second article – juste à côté de sa critique des *Chambres de bois*, et d'égale longueur qui plus est – entièrement consacré à défendre

⁴⁸ Nous pouvons par exemple penser au lancement du premier roman de Nelly Arcan (2001) (*Putain*, Paris, Le Seuil, 186 p.), dont la parution au Seuil à Paris a sans doute contribué à l'engouement particulier que cette oeuvre a suscité ici. Même si le Seuil et Boréal possèdent un lien commercial, l'impression du «cautionnement français» semble faire une forte impression chez les chroniqueurs culturels d'ici.

⁴⁹ Nous n'avons pas été en mesure de prendre connaissance de la préface originale de Samuel de Sacy. Nous traitons donc ici de la querelle selon les réactions des commentateurs québécois.

un peu le critique français attaqué de façon virulente par ses collègues⁵⁰. Il n'en demeure pas moins que Duhamel fait cavalier seul dans cette tentative, qui restera sans écho.

Le débat sociologique que crée ici la préface de Samuel de Sacy éloigne un peu le discours critique de l'oeuvre en soi. Plusieurs tentent de détourner la question en se demandant si les personnages d'Anne Hébert sont bel et bien «typiques» du Canada français, une manière de contester les propos parfois peu élogieux de Sacy sur la littérature d'ici. Mais ce discours tourne assez rapidement à vide, et ne traduit pas bien l'intérêt réel accordé au roman.

Plus axées sur l'oeuvre elle-même, plusieurs critiques interrogent le genre littéraire dudit «roman», pourtant identifié comme tel par la maison d'édition (ce qui n'est pas sans rappeler le cas de *Rue Deschambault* que nous venons d'examiner). La majorité des critiques parlent d'un style nouveau et original, conséquence du passé poétique d'Hébert. D'autres paraissent cependant moins favorables à la chose, comme Suzanne Chaput-Rolland par exemple, qui écrit dans *Point de vue*:

Nous attendions beaucoup du talent d'Anne Hébert, sans doute notre plus grand poète après son cousin Saint-Denys Garneau. Avec son premier roman, *Les Chambres de bois*, elle ne déçoit pas ceux qui placent dans un livre les qualités de style, de pureté de langue au premier plan, mais un peu ceux, dont je suis, pour qui le roman est un composé équilibré de poésie, d'histoire et de morale. (Chaput-Rolland, 25)

Toujours dans *Collège et Famille*, René Dionne abonde en ce sens, accusant *Les Chambres de bois* d'être trop poétique pour appartenir au genre romanesque. Il écrit: «Un courant froid traverse l'oeuvre entière. Les personnages, malgré leur part de vérité, ne sont pas attachants, parce que pas assez incarnés.» (Dionne, 175-176) Ce qui semble faire

⁵⁰ Voir Roger Duhamel (1958). «Le français, patrimoine indivis!», *La Patrie du dimanche*, 12 octobre, p. 34.

pour la plupart le grand intérêt de cette oeuvre marginale représente pour ces deux derniers critiques son plus grand défaut.

Ce qui frappe néanmoins le plus dans les recensions consacrées aux *Chambres de bois* est avant tout l'omniprésence des vocables «libération» ou «délivrance»⁵¹. Rina Lasnier, sous le nom de plume de Saint-Aubin, s'est montrée très critique à l'égard du premier roman d'Hébert dans sa recension pour *Lectures*. Cependant, elle conclut son article en affirmant: «Considérons quand même *Les Chambres de bois* comme une réussite littéraire, un exemple de détachement, et à ce point de vue, comme une délivrance...» (Saint-Aubin, 220-221) Il semble en effet ici y avoir une superposition de libérations présentes dans l'aura critique de ce roman. D'une part, il y a libération au sein même de la fiction, car le roman relate l'histoire de la jeune Catherine, qui tente de se libérer de son mariage destructeur avec Michel. Ensuite, le style d'Anne Hébert libérerait pour certains la littérature québécoise d'un courant de romans trop historiques et trop idéologiques (bien que, comme nous l'avons vu, en 1958, ce courant était déjà plus qu'essoufflé). Finalement, beaucoup voient dans *Les Chambres de bois* l'annonce d'une libération pour tout le Canada français de sa lourde tradition religieuse (ce qui est fort probablement accorder trop d'importance à ce court texte). Dans *Des Nouvelles de l'AEFLUM*, Joseph Bonenfant résume bien cette superposition de «paliers de libération», en concluant:

⁵¹ André Brochu a d'ailleurs en 2000 consacré un chapitre entier à cet aspect de la réaction au roman, intitulé: «La libération: *Les Chambres de bois*». Voir André Brochu (2000). *Anne Hébert, Le secret de la vie et de la mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 284 p.

Poème de la libération, *LES CHAMBRES DE BOIS* raconte l'histoire d'une libération collective, si l'on veut, et l'on songe à la jeune littérature canadienne-française; libération individuelle, encore, et l'on évoque ici l'histoire personnelle de quiconque veut se libérer du monde féminin de la mère, du monde de la connaissance abstraite, ou du monde du repliement sur soi. (Bonenfant, [s.p.])

Qu'est-il advenu, donc, du destin «libérateur» des *Chambres de bois* en ce qui a trait à son potentiel de canonisation? Il semble ici que le plus grand obstacle à la canonisation de ce roman ait été l'importance encore plus grande qu'a pris le roman subséquent d'Anne Hébert, *Kamouraska*, publié en 1970, gagnant du Prix des Libraires en 1971, et adapté plus tard au cinéma⁵². *Les Chambres de bois* est alors devenu une sorte de *pré-classique*, c'est-à-dire une oeuvre de qualité qui annonce une oeuvre encore plus grande de son auteur. Même s'il peut paraître contestable de qualifier ce roman de *classique*, il est malgré tout indéniable qu'il a gardé une certaine importance dans la littérature québécoise. Par exemple, les concepteurs de la Grande Bibliothèque de Montréal construite en 2004-2005 se sont inspirés de ses éléments de décor dans leurs choix architecturaux, ce qui est particulièrement visible dans la section du bâtiment qui accueille les Archives Nationales du Québec. Il s'agit là d'un signe non négligeable de la résonance à travers le temps du premier roman de celle qui est considérée comme l'une des romancières québécoises les plus importantes de la seconde moitié du XX^e siècle.

Nous venons de le voir, si les romans de Langevin, Roy et Hébert ont été très largement examinés par la critique journalistique, tous n'ont pas fait l'objet de recensions positives. Pourtant, ces trois oeuvres ont atteint une certaine renommée au sein de l'histoire littéraire québécoise. Avant de se demander comment cette réception critique

⁵² *Kamouraska*, réalisé par Claude Jutra, 1973.

immédiate a été récupérée par les historiens de la littérature ou par le système d'enseignement, nous tenterons d'abord de déterminer le type d'accueil critique qu'ont reçu les *classiques* canadiens-anglais de la même période.

CHAPITRE 3

**La réception du roman dans les années 1950
au Canada anglais**

Au Canada anglais, la littérature de la décennie 1950 présente une situation très différente de celle du Québec. Comme nous l'avons vu, les mécanismes institutionnels chargés de filtrer les textes romanesques étaient déjà bien implantés dans la culture francophone lorsque Langevin, Roy et Hébert ont publié les romans examinés dans le chapitre précédent. Du côté anglophone cependant, l'Institution littéraire canadienne ne semble pas avoir été tout à fait au même point.

Il est important de rappeler que, comme les auteurs canadiens francophones de la première partie du XX^e siècle, les auteurs de langue anglaise ont aussi eu à se battre pour faire reconnaître l'intérêt de leur travail face à leur propre intelligentsia, qui a longtemps préféré se concentrer sur les écrits de l'Angleterre, et même des États-Unis. Aussi tard qu'en 1972, Margaret Atwood dénonçait encore cette exclusion des romans canadiens des corpus d'enseignement universitaire dans son essai *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Elle résume la question en introduction à la réédition du texte en 2003:

The two questions I was asked the most frequently [...] were: «Is there any Canadian literature?» and: «Supposing there is, isn't it just a second-rate copy of *real* literature, which comes from England or the United-States?». In Australia they called such attitudes the Cultural Cringe; in Canada they were termed the Colonial Mentality. In both – and in many smaller countries around the world – they were part of a tendency to believe that the Great Good Place was, culturally speaking, elsewhere.

In 1971-1972, I happened to be doing a one-year stint at York University, replacing a real professor who was on sabbatical. Canadian Literature formed, astonishingly, part of the course-load, so I'd had to come up with some easily grasped approaches to it – easily grasped by me as well as by my students, because I was by training, a Victorianist, and had never formally studied Canadian literature. (Not surprising: when I was going through school, it wasn't taught much.) (Atwood, 2004, 5-6)

Atwood décrit bien dans ces quelques lignes un préjugé qui a longtemps persisté au Canada anglais: celui de considérer la littérature de notre pays comme une littérature de

seconde zone, formée d'un corpus un peu pastoral, qui ne présenterait pas beaucoup de qualités proprement littéraires⁵³. Clément Moisan, l'historien littéraire québécois s'étant intéressé à la comparaison des «deux littératures canadiennes», défend d'ailleurs l'idée que ces deux littératures ont connu des parcours d'une grande similarité en ce qui a trait à leur développement, ce qui est souvent ignoré par les autres historiens de la littérature du Québec. Dans son ouvrage *Comparaison et raison*, il écrit:

Il serait d'autant plus intéressant de comparer les étapes de leur évolution qu'elles présentent des analogies évidentes. Ce sont deux littératures marginales qui se sont débarrassées petit à petit du colonialisme et du régionalisme, et qui tentent de concilier la nécessité d'exprimer un certain particularisme avec la nécessité de rejoindre l'universel. (Moisan, 1986, 25)

Cela dit, s'il y a, selon Moisan, analogie dans le développement de ces deux littératures, le temps qu'il fallut à chacune d'elles pour sortir de la marge ne semble pas pouvoir se comparer. Cette légitimation s'est opérée à des vitesses différentes au Québec et au Canada anglais, et pour chacune d'elles, les périodes d'accélération du processus n'ont pas nécessairement été les mêmes.

En effet, la décennie 1950 marque plutôt dans le reste du Canada le tout début de l'essor du roman canadien⁵⁴, par l'entrée en scène de plusieurs de ses très grands romanciers: Richler, McLennan, Graham, Wilson, Watson, Callaghan, etc⁵⁵, qui ont signé à l'époque plusieurs romans aujourd'hui vastement reconnus comme des *classiques*

⁵³ C'est-à-dire: qui ne présenterait pas une grande qualité stylistique, ou une grande profondeur dans les thèmes abordés.

⁵⁴ Précisons ici que, comme au Québec, la poésie canadienne s'est développée plus tôt que le roman, et a surtout été valorisée par l'Institution au détriment du roman. Donc, s'il est vrai que le roman canadien n'était pas enseigné, comme l'affirme Atwood, dans les années 1960, il semble que la poésie canadienne, pour sa part, avait déjà fait son entrée dans la sphère universitaire de l'époque.

⁵⁵ Pour un examen détaillé des parutions de ces romanciers dans les années 1950, voir le texte de Hugo McPherson (1976). «Fiction 1940-1960», dans Carl F. Klink, dir. *Literary History of Canada : Canadian Literature in English, Vol. II* [1965], Toronto, University of Toronto Press, p. 205-233.

canadiens. Mais malgré la multiplication des parutions littéraires, la critique journalistique anglophone des grands quotidiens n'est pas encore, en 1950, très active dans la recension des romans des auteurs du pays. On remarque d'ailleurs que la recension a souvent un caractère régional: les auteurs de l'Est et du Centre du Canada sont principalement critiqués par les grands quotidiens de Montréal et de Toronto, alors que les auteurs de l'Ouest souffrent un peu de l'absence de grands quotidiens pan-canadiens provenant de leur coin du pays. Il faut admettre cependant que cette division a quelque chose de normal. S'il est possible de parler de la littérature québécoise comme d'un tout, l'expression même de «littérature canadienne-anglaise» présente en soi une généralisation qui rend parfois mal le caractère hétéroclite des écrits du reste du pays, dont les lieux et les thématiques abordées varient bien souvent d'un océan à l'autre.

Malgré tout, puisqu'à cette époque la communauté journalistique s'intéresse encore peu aux romans canadiens, ce sont surtout les sections de recensions des revues universitaires qui s'occupent à l'époque de rapporter les nouvelles parutions. *Queen's Quarterly* ou *The University of Toronto Quarterly* par exemple, font partie des instances critiques les plus rigoureuses à offrir le premier examen nécessaire à la canonisation d'une oeuvre. Ces revues ne sont bien sûr pas aussi largement lues que les pages littéraires des grands quotidiens, mais puisque comme nous l'avons vu, le processus de canonisation n'a pas beaucoup à voir avec la reconnaissance populaire d'une oeuvre, cela semble avoir peu d'incidence sur l'acceptation des romans par l'Institution canadienne.

Il apparaît au contraire qu'en général, cette situation fait en sorte qu'une relative liberté est accordée aux auteurs canadiens de la décennie 1950. La loupe critique les

scrutant de moins près qu'elle ne le fait au Québec à la même époque, des thèmes souvent controversés sont abordés dans les romans canadiens de la mi-siècle, comme par exemple le thème des relations inter-raciales dans *The Loved and the Lost* de Morley Callaghan publié en 1951, ou le thème du divorce dans *Swamp Angel* d'Ethel Wilson, publié en 1954. Bien sûr, Langevin et Hébert ont aussi traité dans leurs romans respectifs de thèmes similaires, mais on se souviendra que certains critiques le leur ont ouvertement reproché. Au Canada anglais, les romans cités ci-haut semblent être passé plus inaperçus. Les choses changeront cependant dans les années 1960 et 1970, alors que l'intérêt de la critique pour les oeuvres de fiction canadiennes ira en augmentant.

Pour l'instant, il semble que la sélection des oeuvres majeures s'effectue surtout selon les critères de qualité esthétique générale du roman, et – de façon relativement similaire au Québec – qu'il n'y a pas de courant littéraire clairement identifiable dans le roman de 1950. Nous tenterons de déterminer les conséquences de cette pluralité des voix sur le *consensus* critique, à travers l'examen de la réception de *Street of Riches* de Gabrielle Roy, de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de Mordecai Richler, et de *The Double Hook* de Sheila Watson.

LE SUCCÈS ANNONCÉ : *Street of Riches* de Gabrielle Roy (1957-1958)

Deux ans après la publication en français de *Rue Deschambault*, le même roman paraît en anglais sous le titre de *Street of Riches*, chez McClelland & Stewart, l'une des plus grandes maisons d'édition du Canada, située à Toronto. La traduction est alors

assurée par Harry Binsse⁵⁶. En 1957 donc, en plus des critiques anglo-qubécois qui avaient déjà traité du roman dans les quotidiens montréalais anglophones, les critiques du reste du pays peuvent maintenant lire dans leur langue le quatrième roman de Gabrielle Roy.

Cette dernière est, pour les commentateurs canadiens-anglais, une auteure déjà acclamée, qu'ils perçoivent comme une étoile montante de la scène littéraire du pays. Si l'on ajoute à cela l'intérêt que le roman avait suscité chez les critiques du Québec francophone, de bonnes conditions semblent alors réunies pour que *Street of Riches* soit accueilli chaleureusement par les analystes du reste du pays. Il y a cependant une ombre au tableau: le roman paraît aux États-Unis, chez Harcourt Brace, avant de sortir officiellement chez McClelland & Stewart. Plusieurs critiques canadiens se disent choqués de cette situation, notamment, W. OH' dans le *Montreal Star*, qui ne se gêne pas pour conclure sa critique en mentionnant cette insatisfaction. Malgré tout, le livre remporte le Prix du Gouverneur Général en 1957⁵⁷ pour la meilleure «fiction», et l'aura médiatique l'entourant demeure positive.

Les critiques du Canada anglais paraissent avoir apprécié le roman pour des raisons fort similaires à celles qu'avaient exprimées les critiques du Québec deux ans plus tôt. Lorsqu'il est question de la qualité individuelle de chacune des chroniques, par exemple, chez les journalistes anglophones comme francophones, les deux récits les plus appréciés sont «The Well of Dunrea» (en français «Le Puit de Dunrea») – qui met en scène le travail d'agent de colonisation du père de Christine – et «The Voice of the Pools»

⁵⁶ Gabrielle Roy n'avait pas encore tissé de liens, à l'époque, avec son amie et future traductrice Joyce Marshall, qui traduira plus tard *Rivière sans repos* et *La Montagne secrète*, pour ne nommer que ceux-là.

⁵⁷ Il faut préciser qu'en 1957, le Prix du Gouverneur Général ne se donnait pas encore à des ouvrages écrits en langue française. Gabrielle Roy n'aurait donc pas pu le remporter pour la version originale française de son roman: *Rue Deschambault*.

(en français «La Voix des étangs») – qui traite de l'attirance naissante de la jeune protagoniste pour le métier d'écrivain.

Tout comme au Québec également, la question de l'autobiographie ne manque pas d'apparaître dans le discours de presque tous les commentateurs. Si la plupart d'entre eux prennent la peine de mentionner que Roy elle-même refuse cette étiquette générique, certains se permettent de contourner quelque peu l'opinion de la romancière, comme par exemple Waddington dans *Queen's Quarterly*, qui qualifie le roman de «kind of illuminated autobiography, in which the author selects certain phases of her life and recreates them for us in terms of a personal vision.» (Waddington, 627) Malgré l'avertissement clair que Gabrielle Roy avait inscrit en exergue sur le caractère proprement fictionnel de cette oeuvre, elle n'arrive toujours pas ici à échapper aux comparaisons entre *Street of Riches* et sa propre vie.

Avançant encore un peu plus loin à ce propos, la notion de la «nostalgie» dans les récits de Roy fait son apparition dans les recensions critiques anglophones. Ce thème, qui pourtant n'avait pas été très souligné par les journalistes francophones, devient l'une des considérations principales des commentateurs de *Street of Riches* dans le reste du Canada. Ici pourtant, on ne s'entend pas. Dans le *Montreal Star*, W. O'H écrit: «Gabrielle Roy, who comes as close to being a major novelist as any writer we have, is here in a minor nostalgic key.» (O'H, 23) Pour sa part, Hill dans *The Gazette* propose un commentaire tout à fait inverse. Elle commence par admettre que du récit d'enfance, dans une perspective générale: «Either [...] drips with nostalgia, or [...] has a strong overlay of precocity.» Mais, elle continue: «But Gabrielle Roy's excursion into childhood falls into neither pit. [...] As one of Canada's foremost novelist, she can be expected to do

more than re-create [her] particular childhood [...].» (Hill, 33) Notons que l'opinion de Hill semble à ce sujet bien représenter l'impression générale des critiques, qui associent ce ton nostalgique à la sensibilité littéraire de Gabrielle Roy⁵⁸.

C'est d'ailleurs principalement dans le style de Roy que cette sensibilité est la plus ressentie. Au Québec, on s'en souviendra, la question de la qualité de l'écriture de la romancière avait donné lieu à un débat mineur entre les journalistes. Au Canada anglais cependant, rien de tel n'est présent. Tous paraissent s'entendre sur l'immense talent littéraire de Roy. Dans *Queen's Quarterly*, Waddington affirme que l'écrivaine dévoile, avec *Street of Riches*, le meilleur de son talent stylistique. Elle déclare: «She has freed herself from almost all external canons in the matter of style, and has attained the point of development where her style is nothing more nor less her own individuality.» (Waddington, 628) Ce côté «épuré», «personnel» du style de Gabrielle Roy est aussi souligné par Hill dans *The Gazette*: «The writing has almost a Biblical sense, and everywhere there are those delicate, seeing touches which animates everything Miss Roy writes.» (Hill, 33) On remarque ici que l'adjectif «biblique» pour qualifier l'écriture de la romancière est des plus fort, et rend bien l'appréciation générale des analystes à ce sujet.

Si donc, les journalistes du Canada anglais semblent trouver à *Street of Riches* les mêmes qualités globales que les journalistes du Québec, une différence frappe malgré tout: celle de la référence à *Bonheur d'occasion* comme confirmation du statut de «grand écrivain» pour Gabrielle Roy. Si François Ricard affirme, comme nous l'avons déjà lu, qu'au Québec, *Rue Deschambault* a marqué pour Roy un répit temporaire aux incessantes

⁵⁸ C'est le cas notamment de Mordecai Richler (1957). «In Review», *The Montrealer*, Montréal, décembre, p. 70., ainsi que de Marielle Fuller (1956) «New Tales by Gabrielle Roy Recall Her Manitoba Youth», *The Globe and Mail*, Toronto, 23 juin, p. 17.

références au succès de son premier roman, au Canada, la tendance persiste encore quelque peu, tout particulièrement, semble-t-il, chez les critiques du *Globe and Mail*⁵⁹. Malgré tout, le fait de remporter le Prix du Gouverneur Général⁶⁰ pour *Street of Riches* a aidé l'oeuvre à se démarquer des romans précédents de Roy. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant cependant, ce livre n'obtiendra jamais, ni au Canada anglais, ni au Canada français, une attention comparable à d'autres grandes oeuvres primées de Roy, comme justement *Bonheur d'occasion*, ou même *Ces enfants de ma vie*. C'est encore une fois ici la mort de Gabrielle Roy qui semble avoir poussé les analystes à revoir les romans de la romancière comme une sorte d'ensemble. Ainsi, *Street of Riches* apparaît se démarquer pour la critique du Canada anglais principalement parce qu'il s'agit du premier roman dans lequel Roy a mis en scène la vie du Manitoba, et présenté une certaine vision du pays⁶¹. Nous reviendrons à cette question dans le prochain chapitre.

L'IRRÉVÉRENCIEUSE ODE AU MAUVAIS GARÇON : *The Apprenticeship of Duddy*

Kravitz de Mordecai Richler (1959-1960)

En 1959, l'auteur montréalais Mordecai Richler (qui avait fait partie des commentateurs de Gabrielle Roy deux ans plus tôt) fait lui aussi paraître son quatrième

⁵⁹ Nous pensons par exemple à l'article de Marielle Fuller (1956) «New Tales by Gabrielle Roy Recall Her Manitoba Youth», *The Globe and Mail*, Toronto, 23 juin, p. 17., ou à celui de W. O.H', qui commentait l'obtention du Prix du Gouverneur Général par Roy en 1957. Tous deux comprennent des références ouvertes à *Bonheur d'occasion* ou *The Tin Flute*.

⁶⁰ Roy deviendra d'ailleurs presque une habituée de ce prix, puisqu'elle le remportera une autre fois en 1978 pour *Children of my Heart* (traduction de *Ces enfants de ma vie*).

⁶¹ Même si Gabrielle Roy elle-même ne prétendait pas nécessairement à cela en écrivant *Rue Deschambault*.

roman: *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, qui est encore aujourd'hui l'une des oeuvres les plus citées de toute sa production littéraire.

Aujourd'hui, Mordecai Richler est plutôt considéré comme un romancier «anglo-québécois», une catégorie d'écrivains canadiens commençant à être reconnue par certains, un peu comme le sont les auteurs dits de l'Ouest, ou dits de la Côte Est. Dans la décennie 1950 cependant, ces distinctions entre les auteurs canadiens n'existent pas encore, et Richler est pour les critiques un auteur tout simplement canadien-anglais. Si certains⁶² remarquent que déjà à l'époque que se dessinait une sorte d'«école de Montréal», à laquelle aurait appartenu bien sûr Mordecai Richler et Hugh McLennan, mais aussi Morley Callaghan, et Gwethalyn Graham⁶³, il faudra attendre encore plusieurs années avant qu'une certaine spécificité ne soit prêtée à ce groupe d'écrivains.

Indépendamment de cette question d'histoire littéraire, Richler a très vite été considéré comme l'un des grands auteurs canadiens de son époque. Très prolifique, il a enchaîné la publication de *The Acrobats* en 1954, de *The Son of a Small Hero* en 1955, et de *A Choice of Enemies* en 1957, ce qui lui valut assez d'attention de la communauté littéraire pour devenir boursier du Conseil des Arts du Canada. Cette bourse lui a ainsi permis de se consacrer exclusivement dès 1958 à sa carrière d'écrivain. C'est dans ces conditions favorables qu'il publie *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* en 1959.

⁶² Hugo McPherson en fait quelques mentions dans son article de 1976: «Fiction 1940-1960», dans KLINK, Carl F., dir. *Literary History of Canada: Canadian Literature in English, Vol. II* [1965], Toronto, University of Toronto Press, p. 205-233. Cependant, on retrouve plus facilement des travaux sur le lien entre Montréal et les poètes anglophones, comme en traite par exemple l'ouvrage collectif de 1942: *Montreal in Prose: An Anthology of English Poetry by Montreal's Poets*, Montréal, Writers of the Poetry Group of the Canadian Authors' Association, 48 p.

⁶³ En effet, tous ces auteurs ont produit au cours de la décennie 1950 des romans se passant à Montréal, dans lesquels des personnages anglophones et francophones interagissent. Gwethalyn Graham, par exemple, a publié en 1944 *Earth and High Heavens*; relatant l'histoire d'amour entre une montréalaise protestante anglophone et un juif ontarien; et Hugh McLennan a pour sa part signé 1959 *The Watch That Ends the Night*; l'histoire d'un homme qui voit son meilleur ami – et premier époux de sa femme – revenir au pays dix ans après la fin de la guerre, alors que tous le croyaient mort.

Duddy Kravitz est un protagoniste comme il s'en fait peu à cette époque de la littérature canadienne. Enfant du «ghetto» juif de la rue St-Urbain à Montréal, Duddy est obsédé par une affirmation de son grand-père: «a man without land is nobody». Après avoir découvert la terre de ses rêves à Ste-Agathe-des-Monts, Duddy décide de se concentrer sur le projet d'amasser des fonds pour en faire l'achat. Cependant, Duddy choisit d'atteindre son but en passant par la voix du crime organisé et de la petite criminalité de rue, comme l'idole de son quartier: Dingleman, aussi appelé le Boy-Wonder. Duddy finira par obtenir sa terre, mais au prix de la perte de plusieurs relations familiales et amoureuses, ainsi que quelques amitiés. C'est donc un anti-héros que Richler dépeint à travers le personnage de Kravitz, et c'est précisément ce qui saute aux yeux des critiques à la fin de 1960.

Il faut d'abord préciser que la parution originale du roman ayant été réalisée par la maison d'édition londonienne Deutsch, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* a connu un succès critique important dans les quotidiens anglais ou américains, en plus que dans les journaux canadiens⁶⁴. Malgré tout, on ne peut pas dire que la critique du pays (tout particulièrement la critique montréalaise, qui connaissait déjà bien Richler) ait ignoré ce dernier au moment de la sortie du livre en librairie. Près d'une dizaine de compte rendus lui sont consacrés dans les différents journaux et revues littéraires de l'époque. Bien que cela puisse paraître peu en comparaison de la réception accordée aux romans québécois que nous avons examinés dans le chapitre précédent, il faut se rappeler qu'une moins

⁶⁴ Michael Darling cite plusieurs recensions critiques américaines notamment de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* dans sa bibliographie commentée de l'auteur publiée en 1979 («Mordecai Richler: An Annotated Bibliography», dans Robert Lecker et Jack David, *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors, Vol. One*, Ontario, ECW Press, p. 155-211.), comme par exemple celle de Florence Crowther (1959). «Montreal Meteor», *New York Times Book Review*, 25 octobre, p. 64.

grande place était occupée à l'époque par les textes d'ici auprès des instances critiques de langue anglaise, et qu'il s'agit donc d'une réception honorable.

Malheureusement, plusieurs de ces recensions ne sont pas consacrées exclusivement à *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*. Dans *The University of Toronto Quarterly*, par exemple, le roman de Richler est commenté dans la section commune des nouvelles parutions, entre un commentaire sur *The Watch that Ends the Night* de Hugh McLennan, et un autre sur *The Double Hook* de Sheila Watson. Contrairement au roman de Sheila Watson, sur lequel le critique s'attarde pendant plus de trois pages, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* ne se voit réserver ici qu'un commentaire long de quelques paragraphes seulement (moins de deux pages), dont la plus grande partie consiste en un résumé de l'intrigue. La même chose se produit dans *The Montrealer*, dans lequel le commentaire sur le roman de Richler n'occupe encore une fois que les quelques premiers paragraphes de l'article de Constance Beresford-Howe, ainsi que dans le *Queen's Quarterly*, dans lequel l'article de E.W. Mandel est clairement intitulé «Two Novels», parce que la critique est partagée entre celle du roman de Richler et de *Advise and Consent* de Allan Drury⁶⁵. Nous tenterons malgré tout ici de faire ressortir les principaux arguments de ces fragments critiques, pour les mettre en lien avec les textes des autres commentateurs, ceux-là plus complets.

Comme cela avait été le cas pour le roman de Gabrielle Roy, le style de Mordecai Richler semble avoir tout particulièrement attiré l'attention des commentateurs de l'époque. L'écriture du romancier montréalais est considérée, déjà en 1959, comme

⁶⁵ Un thriller politique qui serait, selon le critique, loin de la qualité de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de Richler.

unique par les critiques, qui dénotent les uns après les autres le côté à la fois vigoureux et comique de la prose du jeune écrivain. Dans *University of Toronto Quarterly*, Watt écrit:

This book has a kind of savage energy that is related to, but not derived from, the energy of the English «angry» school. Flowing out of the irrepressible Kravitz, it fills the corners of the book with the wild humour, bawdry both open and cryptic, and flights of slap-stick and parody. (Watts, 463)

Cette énergie chez Richler est ressentie par les critiques autant dans sa création de personnages plus grands que nature que dans la plume à laquelle il recourt pour les mettre en scène. Dans *Canadian Literature*, Tallman ajoute aux propos de Watts en affirmant: «The pace is fast, the writing is from the wrong side of the tracks, and so is the protagonist.» (Tallman, 64) En effet, il y a parenté entre le caractère de Duddy Kravitz et le ton que Richler emploie pour le décrire. C'est, selon tous les analystes sans exception, la plus grande qualité du roman. D'ailleurs, comme le dit Michael Darling dans *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors*: «[Richler] has admitted [that] *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* is the novel in which he found his true style, fast-paced, colloquial, and ironic in tone [...]» (Darling, 156) Même s'il s'agit déjà de son quatrième roman donc, comme dans le cas de Roy, Mordecai Richler est considéré ici comme ayant atteint sa pleine maturité littéraire, ce qui serait en partie responsable du très grand succès critique de ce roman.

Ce nouvel anti-héros canadien est également vu par les journalistes du pays comme le porte-étendard d'une critique sociale acerbe, à laquelle la littérature anglophone de l'époque ne semble pas souvent assister, comme on le constate par l'intérêt des critiques pour ce côté parfois plus sombre du roman. Dans le *Dalhousie Review*, Dooley affirme que: «Richler seems to be saying: “Here is what it takes to be a success in your free-enterprise scramble. Take a good look at what the budding young capitalist is like”.»

(Dooley, 131) Ce ton cynique et revendicateur auquel les critiques associent ici le roman de l'auteur montréalais ressort non seulement comme le second aspect le plus intéressant du roman, mais surtout comme le plus grand trait d'originalité de Mordecai Richler par rapport aux autres romanciers de la décennie des années 1950 au Canada. Cette démarcation de l'auteur du reste des écrivains de son époque fait d'ailleurs conclure à Watt: «We will no doubt be hearing a good deal more from [him].» (Watts, 465) La chose s'est avérée plus que vraie.

C'est lorsqu'il est question de l'origine juive de Duddy Kravitz que ce roman est perçu avec moins d'unanimité. Seuls quelques critiques abordent clairement le sujet d'ailleurs, dont Mandel dans *Queen's Quarterly*. À propos de la scène dans laquelle Duddy se voit pris dans une tempête de neige et songe : «Moses [...] died without ever reaching the promise land, but I've got my future to think of.» (Richler, 212), Mandel écrit :

The question has been asked by other contemptible, suffering heroes, but never in quite the way Richler puts it; indeed, one doubts whether it could be asked in precisely this way any place other than north of Montreal or by any other writer than Richler. (Mandel, 131)

Constance Beresford-Howe ne paraît cependant pas partager cette opinion. Dans *The Montrealer*, elle écrit que le roman de Richler «fails in its depiction of character and as a satire of Jewish life», ce à quoi elle ajoute plus loin qu'à cet égard, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* «is no more than an exorcism of old resentments» (Beresford-Howe, 43). La question, peut-être jugée délicate, est plutôt laissée en suspend par les autres commentateurs.

La conclusion de Watt annonce malgré tout le destin du quatrième roman de Richler qui, quelque dix ans plus tard, entre non seulement dans la liste des lectures

scolaires des écoles canadiennes anglophones, mais voit également son succès consacré par son adaptation au cinéma en 1974⁶⁶. Il y a là plus que matière à canonisation.

LA TRÈS DISCRÈTE APPROBATION : *The Double Hook* de Sheila Watson (1959-1960)

C'est aussi en 1959, à la fin de la décennie qui nous intéresse, que Sheila Watson fait son entrée sur la scène de la littérature canadienne de langue anglaise, en publiant son premier roman, *The Double Hook*, chez McClelland & Stewart. Épouse de Wilfred Watson – un poète déjà reconnu au Canada anglais, récipiendaire du Prix du Gouverneur Général pour l'un de ses recueils de poésie⁶⁷ – et professeure de littérature à l'Université de l'Alberta, Watson surprend le milieu des lettres de l'époque par cette publication, dont la réception présente de nombreuses similitudes avec celle des *Chambres de bois* d'Anne Hébert, examiné dans le chapitre précédent. Bien que Watson ait publié d'autres textes plus tard dans sa carrière, comme par exemple *Four Stories* en 1979 ou *Deep Hollow Creek* beaucoup plus tard en 1992⁶⁸, elle demeure reconnue à ce jour comme «l'auteure» de son premier roman, au même titre que a longtemps été Gabrielle Roy «l'auteure» de *Bonheur d'occasion*.

Contrairement à *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de Mordecai Richler ou même de *The Watch that Ends the Night* de Hugh McLennan – deux romans publiés la même année – *The Double Hook* n'a pas été très commenté au moment de sa parution. La

⁶⁶ *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, réalisé par Ted Kotcheff, 1974.

⁶⁷ Il s'est mérité ce prix pour *Friday's Child*, en 1955.

⁶⁸ Bien qu'elle ait écrit ce texte dans les années 1930.

chose ne s'explique pas tant par le statut de nouvelle venue de Watson dans la littérature canadienne, mais bien selon nous par l'immense complexité du roman en question. Autant au niveau du fond que de la forme, le caractère très obscur de l'intrigue de *The Double Hook* rend le commentaire critique difficile à formuler, même pour les commentateurs professionnels.

En effet, l'histoire de *The Double Hook* est extrêmement ardue à résumer. Dans *The Canadian Forum*, Theall écrit: «To capsulize the story of *The Double Hook* would be an injustice to the work», un agréable compliment qui sert par la même occasion d'excuse pour éviter l'exercice. Faute de pouvoir faire mieux, nous dirons simplement que *The Double Hook* relate les relations plus que troubles des membres d'une petite communauté vivant vraisemblablement dans les Rocheuses canadiennes (bien que la chose ne soit jamais confirmée au lecteur). Cette communauté est composée de James Potter et de sa femme Greta; du frère de James, William, et de sa femme Ara; de Felix Prosper, dont la femme Angel vit maintenant avec un autre homme nommé Theophilus; de Lichen, une jeune femme apparemment enceinte de l'enfant de James; et d'un étrange garçon nommé Kip, qui est si fasciné par la beauté du monde qu'il en perdra la vue. L'endroit où habitent tous ces gens baigne finalement dans l'aura fantômatique de deux autres personnages irréels: «La vieille dame», la mère de James (tuée par ce dernier au début du texte), qui semble pêcher perpétuellement dans le ruisseau coulant non loin des habitations, et «Le Coyote», un esprit né des croyances amérindiennes dont le cri lointain exacerbe le sentiment de profonde noirceur que ressentent en eux chacun de ces étranges personnages.

Il est ainsi aisé de comprendre que peu de critiques de l'époque aient voulu se risquer à commenter cette parution. Les critiques des grands quotidiens n'ont, à toutes fins pratiques, pas abordé le texte, ce sont surtout les revues spécialisées ou universitaires qui se sont chargées de le faire. À partir des années 1970, certains analystes sont revenus sur le roman pour le remettre en contexte⁶⁹, mais sur le moment, moins de cinq commentateurs ont fait état de *The Double Hook*. Les réponses sont d'ailleurs très loin de faire l'unanimité.

En effet, la différence de réception entre l'accueil des critiques journalistiques et celui des critiques universitaires apparaît fondamentale. Isabelle Hughes du *Globe and Mail* est l'une des rares de sa profession à avoir écrit sur *The Double Hook* au moment de sa parution. Toutefois, le fait que la journaliste commence son article par un paragraphe sur les multiples formats disponibles en librairie annonce d'ores et déjà le malaise de cette dernière à formuler une critique du contenu même de l'oeuvre. Hughes conclut sa brève recension en affirmant que:

The Double Hook is by no means an easy book to read. Certainly, it cannot be described as entertainment in any sense of the word. And surely a novel of all forms of literature ought primarily to entertain the reader, or at least to draw him into a world which for the time seems real to him. However profound and thought-provoking a novel's thesis may be, if it is not intelligible to the average discerning person who likes an absorbing, serious well-written story, then that book fails as a novel. (Hughes, 16)

La question du genre du texte de Watson, évoquée ici par Hughes, se révèle au centre des considérations des analystes. Si Hughes considère que *The Double Hook* échoue en tant que roman, c'est que, certains diront, il ne faut pas considérer ce livre depuis cet horizon d'attente. Comme cela avait été le cas pour *Les Chambres de bois*

⁶⁹ Voir à ce sujet la bibliographie de Stephen Scobie (1984). *Sheila Watson and her Work*, Toronto, ECW Press, 54 p.

d'Anne Hébert deux ans plus tôt au Québec, on reproche beaucoup à Sheila Watson d'avoir écrit quelque chose de trop «poétique» pour être du roman. Theall, dans *Canadian Forum*, qualifie le texte de *novella*⁷⁰, Child dans *The Dalhousie Review* l'appelle pour sa part un long poème en prose. On voit bien que l'étiquette générique du roman de Watson suscite un débat. Theall d'ailleurs, ayant choisi d'aborder le texte de Watson en se concentrant surtout sur sa fibre poétique, en arrive à une appréciation diamétralement opposée à celle de Hughes, estimant que:

With a remarkable verbal economy and a startling directness in dealing with human complexity, the writer subtly weaves an intricate verbal fabric. [...] Thus the style transcends the function of imitation. It becomes a means of enmeshing the various characters in a web of life that has a meaning beyond the present action. (Theall, 78)

La critique journalistique et la critique universitaire connaissent ici la rupture entendue du «populaire» versus «esthétique», qui est au coeur même de la sélection des *classiques* dans le cadre de l'Institution littéraire moderne.

Cependant, ce qui frappe le plus dans la réception critique immédiate de *The Double Hook* est l'appréciation de la part des intellectuels canadiens-anglais⁷¹ du caractère *régional* de l'oeuvre. À première vue, le constat peut paraître inattendu, puisque le lieu énigmatique dans lequel évoluent les personnages n'est pas une seule fois situé géographiquement. Malgré tout, Watt dans *The University of Toronto Quaterly*, affirme:

⁷⁰ La *novella* est pour les théoriciens littéraires anglophones un genre bien particulier, situé entre la nouvelle (qui pour les théoriciens anglais ne doit pas dépasser 12 000 mots) et le roman (qui fait en moyenne 30 000 mots ou plus selon cette même échelle), dont le représentant le plus connu serait *The Heart of Darkness* de Joseph Conrad - une fiction de moins de 100 pages. Voir R.V. Cassil et Richard Bausch (2000). *The Norton Anthology of Short Fiction*, W.W Norton & Company, New York/London, p.1726, pour une définition plus complète.

⁷¹ Voir par exemple Philip Child (1959). «A Canadian Prose-Poem», *The Dalhousie Review*, Halifax, été, p. 233-236.

[...] but perhaps Canadian novelists should, for their instruction, see it first as a regional novel of the West – brought to a new maturity, where setting is no longer mere background colour, but is assimilated and made to function organically in an artistic whole. (Watts, 465)

Nous voyons ici que cette idée d'approcher la littérature canadienne par son côté régionaliste, dont nous avons fait état en introduction de ce chapitre, n'est toujours pas éteinte en 1959; cette idée de «grand roman de l'Ouest» collera pendant encore bien des années à la peau de *The Double Hook* de Sheila Watson.

La rupture est ainsi assez nette entre ceux qui reprochent à l'auteure de *The Double Hook* le manque d'intelligibilité de son roman et ceux qui admirent l'aspect purement esthétique du texte. En ce qui a trait au processus de canonisation, il apparaît peu probable que le roman souffre de la première critique, puisque comme nous l'avons déjà établi, le choix d'un *classique* n'a généralement peu à voir avec la popularité de l'oeuvre. Cela expliquerait en partie pourquoi, malgré le peu de recensions critiques accordées au roman, il paraîtrait impossible aujourd'hui de prétendre que ce roman n'appartient pas au corpus *classique* canadien.

Si donc, les romans de Gabrielle Roy et de Mordecai Richler ont été reçus favorablement par la critique, de façon générale, le cas du roman de Sheila Watson ne peut garantir, à ce stade de notre étude, la canonisation de l'oeuvre. Maintenant que nous avons examiné la réception critique immédiate de *classiques* de la décennie des années 1950 dans les «deux littératures canadiennes», il nous est désormais possible de déterminer quelles conséquences cette réception a eues dans le portrait général de la canonisation des romans examinés.

CHAPITRE 4

Consensus et consécration

Lorsque vient le temps de comparer la réception critique des œuvres examinées précédemment, la première chose qui frappe est bien sûr l'énorme différence dans la quantité d'articles consacrés aux œuvres publiées au Québec par rapport aux œuvres publiées au Canada anglais. Le roman d'André Langevin, le plus discuté de tous, a fait l'objet de plus de vingt-cinq articles de journaux au moment de sa parution. Bien qu'il faille admettre que certains tiennent plus du fait divers que de l'interprétation⁷², même ces derniers témoignent du grand intérêt qu'a suscité le roman à l'époque. À l'autre extrême, le roman poétique de Sheila Watson a eu beaucoup de mal à se faire remarquer des critiques, comme nous l'avons vu. Bien sûr, la complexité du contenu et le caractère peu romanesque de l'œuvre y sont pour quelque chose, mais cela ne paraît pas être la seule raison. Il faut se rappeler que le roman d'Anne Hébert au Québec – moins complexe mais malgré tout similaire à celui de Watson dans sa parenté avec le genre poétique – a reçu un accueil presque aussi important que celui de Langevin dans les journaux, avec plus de vingt articles le concernant⁷³. Il semble bien y avoir autre chose, qui s'explique sans doute par les raisons historiques que nous avons déjà évoquées au début du chapitre précédent, à savoir que si dans le Québec de 1950, la machine critique institutionnelle en est encore à l'une des périodes les plus foisonnantes de son histoire, dans le reste du Canada, l'intérêt relativement nouveau des critiques canadiens pour leur propre littérature explique le moins grand nombre de métatextes disponibles sur les œuvres des auteurs anglophones.

⁷² Nous pensons par exemple à des articles comme: [S.n.] (1953). «Gagnant du prix du Cercle de France», *Le Soleil*, 17 septembre, p. 6.

⁷³ Ici aussi, quelques articles sont d'ordre promotionnel, comme: [S.n.] (1957), «Lancement d'un roman d'Anne Hébert», *L'Action Catholique*, Québec, 31 octobre, [s.p.].

La chose n'a par contre pas que des désavantages pour les auteurs anglophones. Si, dans la culture québécoise, le concept de censure morale des oeuvres existe toujours en 1950⁷⁴ (même si celle-ci n'est plus aussi importante que par le passé), la moins grande emprise de la critique dans le reste du Canada rend d'une certaine façon les auteurs plus libres d'aborder des thèmes délicats comme la sexualité adultère, comme dans *The Double Hook* de Watson, ou la criminalité et l'antisémitisme, comme dans *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de Richler. Plus tard d'ailleurs, Margaret Laurence a exprimé à Gabrielle Roy, à travers leur correspondance, son sentiment de frustration face à la condamnation de son roman *The Stone Angel* (1968) par certains critiques, pour des raisons de «moralité»⁷⁵. C'est le traitement de la sexualité qui pose ici problème pour le roman de Laurence. Il est tout de même intéressant de constater que dans la décennie 1950, moins de tapage est fait à ce sujet qu'en 1970, peut-être justement à cause de cette masse critique moins importante.

La question est alors de déterminer si cette différence dans le nombre de recensions a eu d'autres impacts sur le parcours de ces romans à travers l'histoire de la littérature du Canada. À première vue, nous disons: pas nécessairement. Selon les analystes québécois du moins, la culture littéraire canadienne d'expression anglaise ne canoniserait pas ses oeuvres de la même façon que ne le fait la culture littéraire d'expression française, et l'ampleur de la discrimination immédiate n'aurait pas le même poids dans les deux cultures linguistiques. Dans leur enseignement, la dichotomie

⁷⁴ Voir à ce sujet: Pierre Hébert (1997). *Censure et littérature au Québec, Vol. 2: Des vieux couvents au plaisir de vivre, 1920-1959*, avec la collaboration d'Élise Salaün, Québec, Fides, p. 187.

⁷⁵ Voir Paul Socken, éd. (2004). *Intimate Strangers: the Letters of Margaret Laurence and Gabrielle Roy*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 104 p.

classique des historiens de la littérature est d'opposer la théorisation des Québécois à l'anthologisation des Canadiens anglais, l'enseignement qui, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, correspondrait à l'étape finale de la canonisation d'une oeuvre. Autant Lucie Robert dans *De L'Institution du littéraire au Québec* que Jean-Marc Lemelin dans *Le Spectacle de la littérature: les aléas et avatars de l'Institution* associent les historiens littéraires canadiens-anglais à des maîtres du recensement. Tous deux font référence à cette habitude qu'auraient les anglophones d'étudier le plus grand nombre d'oeuvres possibles, dans une perspective de panorama général. Lemelin dit d'ailleurs des universités du Canada anglais que: «[...] fortes d'une longue tradition positiviste et pragmatique, [elles] n'ont cependant pas encore abandonné la *new critic* ou la littérature comparée.» (Giroux & Lemelin, 1984, 224) Le ton de la phrase laisse ici entendre que Lemelin considère que les études littéraires québécoises auraient d'une certaine façon «dépassé» ce type de théorie, que Lemelin associe plutôt à de la sociologie des lettres.

À ce sujet, les analystes canadiens-anglais semblent proposer les mêmes observations que leurs collègues du milieu littéraire francophone, mais à rebours. Dans l'introduction au recueil d'essais *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Robert Lecker écrit:

[...] while discussion about canonicity in Quebec often focus on discourse and discourse theory, there is little parallel discussion in English Canada. Instead, critics tend to focus on value as a function of representation. We have seen that the canon is frequently viewed as representing a dream of national unity, hierarchical tradition, or centralist notions of coherence and order. (Lecker, 14)

Si nous reviendrons sur la question soulevée par l'essayiste qui perçoit le canon comme «representing a dream of national unity», mentionnons immédiatement que les Canadiens anglais, à leur tour, accusent souvent les analystes québécois d'être trop théoriciens, et

d'en perdre parfois les textes de vue. Lecker affirmait d'ailleurs plus avant dans le même texte : «Canonical values are so embedded within critical discourse that the theory *is* the canon in Quebec culture.» (Lecker, 13) Les deux cultures se renvoient donc la balle quant à leur conception respective du canon littéraire.

Nous ne sommes pas pour notre part préoccupée par la «valeur» des deux approches. Notre but est d'abord d'examiner les conséquences de ces conceptions sur la transition des romans étudiés de leur réception immédiate à leur intégration dans le corpus des *classiques* canadiens, ainsi que sur la durée de ces romans dans le temps.

LE CLASSIQUE EN FLUCTUATION : *Poussière sur la ville* d'André Langevin

Poussière sur la ville a été, comme nous l'avons vu, l'un des romans les plus largement commentés par la critique. L'étude de ce cas nous a permis de constater que, bien que le roman ait été accueilli de façon relativement favorable, les questions morales liées au thème de la religion ont créé quelques débats chez les commentateurs et les jurys de prix littéraires. Il paraît probable que la publication des *Évadés de la nuit* deux ans plus tôt ait stimulé l'intérêt des critiques à son égard, eux qui «attendaient» d'une certaine façon la prochaine oeuvre de Langevin.

Selon les critères énoncés par Daniel Chartier, *Poussière sur la ville* a suscité chez les journalistes au moins deux des «réactions-types» qui sont généralement les points de départ des futurs *classiques*. D'abord, la quasi unanimité de la critique à qualifier l'oeuvre d'une «[des] mieux [écrites] de la littérature canadienne» (Duhamel, 1953, 79) pour

reprendre les paroles de Roger Duhamel dans *La Patrie du Dimanche*, un roman dont la qualité du style est considérée comme l'une de ses plus grandes forces, comme nous l'avons démontré dans le second chapitre. Ensuite, sa publication survient au début de la veine relativement nouvelle du roman psychologique au Québec, chose qui lui donne l'attrait de l'originalité. Jusqu'ici donc, la canonisation de ce roman ne surprend pas.

Dans les décennies qui suivirent, le roman a été récupéré par les revues spécialisées, et la critique universitaire a pris le relais de la critique journalistique; elle s'est elle aussi mise à analyser avec presque autant d'intérêt le roman selon une perspective plus intellectuelle, comme l'ont fait par exemple Pierre Hébert en 1976, ou Pierre Longtin en 1965⁷⁶. Le roman est également devenu une référence dans de nombreux ouvrages historiques sur le développement de la littérature québécoise⁷⁷, et il a fait l'objet de plusieurs thèses et mémoires dans les différents départements de littérature⁷⁸. La consécration est bel et bien réelle pour cette oeuvre, qui a longtemps été un incontournable des corpus de l'enseignement de littérature québécoise, tout particulièrement au niveau collégial. *Poussière sur la ville* a également été traduit en anglais en 1955⁷⁹ – un autre signe de l'intérêt qu'on lui porte – et il a également été le sujet de quelques études au Canada anglais⁸⁰.

⁷⁶ Pour une liste plus complète des études critiques sur *Poussière sur la ville*, voir la bibliographie de Jean-Charles Falardeau dans Maurice Lemire (1980). *Dictionnaire des œuvres littéraires au Québec, Tome 3 : 1940-1959*, Montréal, Fides, p. 812-813.

⁷⁷ Par exemple dans l'ouvrage de Jacques Michon, (2002). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^{ième} siècle, Vol. II : Le temps des éditeurs, 1940-1959*, Québec, Fides, p. 339-351; ou celui de Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert (1989). *Histoire du Québec contemporain, tome II: le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», p. 371.

⁷⁸ Par exemple: André Gaulin (1971). *Le Thème de l'échec dans l'univers d'André Langevin*, Mémoire de maîtrise es art, Québec, Université Laval, 163 f.; ou Cécile Plante-Charron (1967). *Le Thème des passions dans les romans d'André Langevin*, Mémoire de maîtrise es art, Montréal, Université McGill, 100 f.

⁷⁹ André Langevin (1955). *Dust over the City*, traduit du français par John Latrobe et Robert Gottfried, Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 215 p.

⁸⁰ Par exemple : W.O. Collin (1959). «André Langevin and the Problem of Suffering», *The Tamarack Review*, hiver, p. 77-92.; ou Philip Stratford (1986). «The Two Sides of Main Street: Sinclair Ross and

Pourtant, l'intérêt qui a entouré le roman au moment de sa parution et dans les deux décennies qui ont suivi paraît perdre aujourd'hui un peu de sa vigueur. Peut-être la thématique de l'immobilisme, et le type d'anti-héros que présente *Poussière sur la ville* n'attirent-ils plus autant l'attention qu'avant. Il semble en effet difficile de trouver des études récentes sur *Poussière sur la ville*, duquel les universitaires paraissent s'être un peu désintéressés à partir de la décennie 1990. Il semble que le roman d'André Langevin, qui est probablement le plus ancré dans son époque des trois romans québécois que nous avons examinés dans ce mémoire, ait également été celui qui a le plus souffert de l'arrivée du courant nationaliste dans la littérature québécoise des années 1960. Ce courant ayant non seulement été à l'origine de bon nombre d'oeuvres «fortes» de la littérature au Québec, il a aussi influencé le changement l'idéologie en place dans l'Institution littéraire et a marqué par la même occasion un tournant dans le processus de canonisation des oeuvres romanesques. Les anti-héros tels qu'Alain Dubois – dont la passivité peut être interprétée comme un manque de courage ou de force de caractère – en sont venus à être associés aux personnages de l'après-guerre, soit ces personnages victimes d'une aliénation sociale que le nationalisme souhaitait libérer. Il paraît plausible que ce changement dans l'idéologie soit à l'origine de la perte de vitesse de la popularité de Langevin.

Sans affirmer donc que son statut de *classique* est à remettre en question, nous nous permettons d'avancer qu'il est peut-être en train de changer. *Poussière sur la ville* devient ainsi la preuve que même un roman bien reçu et vastement récupéré par le domaine des études littéraires et de l'enseignement n'est pas à l'abri de la révision du corpus *classique*, qui peut à tout moment être effectuée par les historiens de la littérature.

André Langevin», *All the Polarities: Comparative Studies in Contemporary Canadian Novels in French and English*, Toronto, ECW Press, p. 30-44.

LA CANONISATION DE L'ÊTRE : *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy et *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de Mordecai Richler

Un peu plus récents, les cas du roman *Rue Deschambault* et de sa traduction anglaise *Street of Riches*, ainsi que de *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*, présentent un processus de canonisation bien différent de celui du livre de Langevin.

Dans le chapitre précédent, nous avons constaté que les trois romans⁸¹ ont été presque unanimement bien accueillis par la critique au moment de leur parution, même si aucun n'a fait l'objet d'autant de recensions que *Poussière sur la ville*, pas même *Rue Deschambault* qui a été le plus discuté d'entre eux. Chez Mordecai Richler, on se souvient que *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* présentait selon les commentateurs non seulement un style hors du commun, mais également un héros hors du commun, et que c'est par cette double originalité que le roman se démarquait à leurs yeux. Chez Gabrielle Roy, c'était principalement la sensibilité du style qui avait frappé les critiques, autant au Canada français qu'au Canada anglais.

Comme dans le cas de Langevin, la critique universitaire a récupéré avec beaucoup d'enthousiasme l'œuvre de Richler. Mais, si les romans *Rue Deschambault* et *Street of Riches* de Roy sont de nos jours le sujet de plusieurs études universitaires, la transition s'est ici opérée avec moins de rapidité.

⁸¹ Pour les besoins de notre étude, nous considérons *Rue Deschambault* et *Street of Riches* comme deux romans différents en ce qui a trait aux modalités de canonisation.

En effet, des trois dites œuvres, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* a été la plus étudiée dans la sphère universitaire dans les deux décennies qui ont suivi sa parution. On peut lire des études universitaires la concernant dans *Studies in Canadian Literature*⁸² et *Journal of Canadian Studies*⁸³, et le roman a également fait l'objet de chapitres dans des monographies consacrées exclusivement à l'auteur⁸⁴, dont certaines ont paru encore tout récemment⁸⁵. De plus, ce roman a longtemps appartenu au corpus enseigné dans les institutions d'enseignement post-secondaires anglophones québécoises et canadiennes, et même dans les cours d'anglais enrichi donnés aux francophones. Il semble bien que l'oeuvre de Richler ait suivi le cheminement entendu de discrimination/sélection/consécration.

En comparaison, la consécration du quatrième roman de Gabrielle Roy s'est longtemps faite plus discrète. Peu enseigné dans les décennies suivant sa parution, *Rue Deschambault* n'a pas non plus été beaucoup étudié par les universitaires à cette même période. Les études comme celle d'Adrien Thério en 1969⁸⁶ sont somme toute assez rares. C'est à partir de la seconde moitié de la décennie 1970 que l'on commence à voir apparaître des études savantes à son sujet⁸⁷. En anglais, le roman *Street of Riches*, qui comme on s'en souvient s'était mérité le prix du Gouverneur Général, est un peu plus reconnu pour ses qualités propres. Il semble que le côté «canadien» de l'œuvre – qui

⁸² Kerry McSweeney (1979), «Reevaluing Mordecai Richler», *Studies in Canadian Literature*, Vol. 4, n° 2, summer, p. 120-131.

⁸³ Kenneth McNaught (1991-1992), «Mordecai Richler Was Here», *Journal of Canadian Studies*, Vol. 26, n° 4, winter, p. 141-143.

⁸⁴ Ada Craniford (1992). *Fiction and Fact in Mordecai Richler's Novels*, New York, The Edwin Mellen Press, p.115-135.

⁸⁵ Comme par exemple Michael Posner (2004). *The Last Honest Man: Mordecai Richler, an Oral Biography*, Toronto, McClelland & Stewart, 369 p.

⁸⁶ Adrien Thério (1969). «Le portrait du père dans *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy». *Livres et auteurs québécois 1969*, Québec, Université Laval, p. 237-243.

⁸⁷ Notamment dans l'ouvrage de François Ricard (2001). *Introduction à l'oeuvre de Gabrielle Roy 1945-1975 [1975]*, Québec, Nota Bene, 198 p.

annonce déjà quelque peu le propos des essais de *Fragiles lumières de la terre* en 1978⁸⁸, et qui inaugure le «cycle manitobain» de Gabrielle Roy, pour reprendre l'expression d'Harvey – ait touché une corde sensible chez les commentateurs anglophones. Mais, dans les deux cas, il faut attendre la mort de la romancière en 1983 pour que ne surgisse l'intérêt que l'on porte à ces romans aujourd'hui.

En effet, il semble que ce ne soit pas tant *Rue Deschambault* ou *Street of Riches* qui aient atteint par eux-mêmes la liste des *classiques* canadiens, mais plutôt que ce soit l'ensemble de l'oeuvre de Gabrielle Roy qui ait été canonisée, dirons-nous, «en bloc», dans les années 1980. Cette canonisation aurait notamment comme point d'origine la parution de *La Détresse et l'Enchantement* en 1984. Cette autobiographie posthume paraît avoir amené les analystes à revoir l'oeuvre de Roy comme un tout, dont chaque roman ou texte serait une sorte de maillon. Le résultat de cette relecture est aujourd'hui la vaste reconnaissance de Gabrielle Roy dans le domaine littéraire au Canada, ce autant aux niveaux universitaire que populaire d'ailleurs : il existe à ce jour un groupe de recherche universitaire consacré uniquement aux études royennes⁸⁹, une collection de «Cahiers de Gabrielle Roy»⁹⁰ publiés chez Boréal, d'innombrables thèses de doctorat et mémoires de maîtrise consacrés à l'auteure⁹¹, de nombreux colloques s'organisant sur son

⁸⁸ Recueil d'essais non fictifs traitant notamment de la colonisation et du développement des prairies canadiennes par l'arrivée de différents groupes d'immigrants.

⁸⁹ Le Groupe de recherche Gabrielle Roy (G²R²) existe depuis 1995. Il est aujourd'hui dirigé par François Ricard (Université McGill), Jane Everett (Université McGill), et Sophie Marcotte (Université Concordia).

⁹⁰ Par exemple: François Ricard, Ariane Léger, Jane Everett, éd. (2005). *Femmes de lettres: Lettres de Gabrielle Roy à ses amies 1945-1978*, Montréal, Boréal, 2005, coll. «Cahiers Gabrielle Roy», 256 p., ou François Ricard, Amélie Desruisseaux-Talbot et Nadine Bismuth, éd., avec la collaboration de Jane Everett et de Sophie Marcotte (2005). *Rencontres et entretiens avec Gabrielle Roy 1947-1979*, Montréal, Boréal, coll. «Cahiers Gabrielle Roy», 268 p.

⁹¹ Par exemple: Sophie Marcotte (1996), *Le récit d'enfance dans l'écriture autobiographique de Gabrielle Roy*, Mémoire de maîtrise es art, Montréal, Université McGill, 125 f.; ou Dominique Fortier (2002). *L'écriture comme paradoxe : étude de l'oeuvre de Gabrielle Roy*, Thèse de doctorat es philosophie, Montréal, Université McGill, 347 f.

œuvre⁹², et finalement, une biographie grand public publiée en 1996 par François Ricard⁹³. Le quatrième roman de Roy a donc bénéficié d'une certaine façon de ce rayonnement pour atteindre la liste des *classiques* au Québec et au Canada anglais, même si la chose ne s'annonçait pas nécessairement de façon marquée dans les décennies suivant sa parution.

Il faut bien mentionner que *Rue Deschambault* et *Street of Riches* possèdent, comme le reste de l'oeuvre de Roy, une reconnaissance non seulement universitaire, mais également publique. Même si nous avons établi dans le premier chapitre de cette étude que la popularité d'un roman n'était pas, dans la culture française du moins, une condition du *classique*, on ne peut nier qu'une oeuvre lue par un vaste public a de plus fortes chances de devenir ce livre que «l'on connaît par ouï-dire» (Calvino, 13), pour reprendre ici les mots d'Italo Calvino dans *Pourquoi lire les classiques?*.

The Apprenticeship of Duddy Kravitz a connu quelque peu le même sort. Le roman a été en lui-même remarqué, étudié et enseigné. Et, même s'il s'agissait aussi du quatrième roman de Richler, le livre est très souvent identifié – comme nous l'avons présenté dans le chapitre précédent – comme étant celui qui a marqué la naissance du style personnel de Richler (l'un des critères habituels de canonisation). Malgré tout, Mordecai Richler a atteint avec les années une si grande importance comme figure de la littérature anglo-québécoise et canadienne-anglaise qu'aujourd'hui la presque totalité de son oeuvre semble aussi avoir été canonisée. Si le processus ne s'est pas fait de la même façon que pour Gabrielle Roy, il est aujourd'hui difficile de savoir si c'est bien *The*

⁹² Par exemple le Colloque International Gabrielle Roy, qui a eu lieu en 1995 à St-Boniface pour célébrer le cinquantième de la parution de *Bonheur d'occasion*.

⁹³ François Ricard (1996). *Gabrielle Roy : une vie*, Montréal, Boréal, 646 p. (Cet ouvrage a d'ailleurs été traduit vers l'anglais: François Ricard (1999). *Gabrielle Roy, a life*, traduit du français par Patricia Caxton, Toronto, McClelland & Stewart, 600 p.)

Apprenticeship of Duddy Kravitz qui a été reconnu pour ses qualités propres, ou si c'est Mordecai Richler qui en tant qu'auteur a atteint le statut canonique. Il nous paraît qu'il y a un peu des deux dans cette popularité autant universitaire que publique du roman.

LES HEUREUSES EXCEPTIONS : *Chambres de bois* d'Anne Hébert et *The Double-Hook* de Sheila Watson

Finalement, puisque toute étude de cas présente des exceptions, il semble que la nôtre n'en soit pas exempte. *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert et *The Double Hook* de Sheila Watson en sont les deux manifestations.

Rien ne les réunit en ce qui a trait à leur réception. *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert a non seulement été abondamment recensé lors de sa parution, mais il a aussi fait l'objet de plusieurs études universitaires, notamment depuis la création des «Cahiers Anne Hébert» publiés à l'Université de Sherbrooke⁹⁴ depuis 2000. De nombreuses thèses de doctorat et maîtrise lui ont aussi été consacrés directement ou indirectement⁹⁵. Encore une fois donc, ce roman semble bien avoir été repris par l'histoire littéraire ainsi que par l'enseignement.

Les Chambres de bois a en apparence tout de l'étoffe d'un *classique*. En plus du critère d'unanimité, certains critiques⁹⁶ voient dans la prose d'Hébert un lien avec le

⁹⁴ Par exemple: Pierre Hébert et Christiane Lahaie (2000). «Au pays de Catherine», n° 2, p. 111-125, ou Madeleine Ducros-Poirier (1997) «Analyse adlérienne des relations interpersonnelles chez les personnages d'Anne Hébert», n° 1, p. 139-147.

⁹⁵ Par exemple: Julie Gingras (1996). *Situation du personnage masculin dans les romans d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise es art, Montréal, Université McGill, 105 f.

⁹⁶ Comme par exemple Roger Duhamel, Maurice Blais et Jean LeMoine.

caractère mythique des grands textes «classiques» (ici attendu au sens historique du terme) et médiévaux, ce qui vient inscrire le texte dans une certaine forme de généalogie littéraire, qui agit aussi comme facteur de canonisation. Comme l'affirme Pascale Mongeon dans les «Cahiers Anne Hébert» justement: «cet appui sur les récits fondateurs laisse présager l'ascension d'Anne Hébert au rang des *classiques*, position suprême dans le champ littéraire.» (Lahaie, 2003, 29) De plus, le style hautement poétique du roman fait en sorte qu'il se démarque du reste de la production romanesque de son époque, ce qui lui confère une originalité littéraire fréquente chez les *classiques*. Tous les éléments sont ainsi réunis pour que le premier roman d'Anne Hébert entre dans le corpus des *classiques* québécois.

Pourtant, contrairement au cas de *Rue Deschambault* qui a profité du rayonnement des grandes oeuvres de Roy comme *Bonheur d'occasion* (1945) ou *Ces enfants de ma vie* (1976), il nous apparaît que *Les Chambres de bois* a quelque peu subi «l'ombre» de l'autre grand roman d'Anne Hébert: *Kamouraska* (1970). Si aujourd'hui, il n'est pas impossible de considérer le premier roman d'Hébert comme un *classique* de la littérature québécoise, il faut tout de même constater qu'il apparaît le plus souvent dans le second rôle, le classique qu'on nomme toujours après *Kamouraska*, et parfois même après *Le Torrent*, un recueil de nouvelles d'Anne Hébert ayant également reçu une grande reconnaissance journalistique et universitaire. Il semble bien que *Les Chambres de bois* soit en effet demeuré pour la plupart l'«autre» *classique*, venant toujours après le succès de *Kamouraska*, et ce même si sa parution lui a été antérieure.

The Double Hook de Sheila Watson, parent des *Chambres de bois* au niveau du style, a connu un tout autre développement littéraire. Comme nous l'avons vu, la

réception immédiate n'a pas été très abondante. Dans les décennies qui ont suivi sa parution, les universitaires ont repris le texte, malgré le peu d'attention qu'il avait reçu de la critique journalistique (mais encore une fois dans une proportion moindre que pour la plupart des autres romans à l'étude ici⁹⁷). De plus, puisque *The Double Hook* est demeuré la seule oeuvre vraiment reconnue de Sheila Watson, sa canonisation ne s'explique pas non plus par le rayonnement de l'auteure pour l'entièreté de son oeuvre. L'originalité du roman est indéniable, mais cette même originalité est également ce qui rend ce roman si complexe, et si difficile à aborder. En somme, le roman de Watson présente peu des caractéristiques habituelles des futurs *classiques*.

Pourtant, il paraîtrait impensable d'affirmer que *The Double Hook* n'est pas un *classique* de la littérature canadienne. Le fait qu'un recueil d'essais sur la littérature canadienne ait été consacré à Watson semble bien le confirmer⁹⁸. Plus que tout autre roman présenté ici, celui de Sheila Watson démontre l'importance que les analystes canadiens accordent à la «représentation» de leur collectivité dans une oeuvre littéraire. Pour eux, dire quelque chose ou avoir compris quelque chose sur le Canada en tant que «nation» est un facteur de canonisation presque aussi important que ne l'est l'ascension institutionnelle. C'est bien le cas ici de *The Double Hook*.

Peut-être aussi le roman de Watson nous ramène-t-il quelque peu au texte d'Harold Bloom: «An Elegy for the Canon», qui sert d'introduction à son ouvrage *The Western Canon*, lorsqu'il parle du facteur de canonisation le plus important à ses yeux:

⁹⁷ Il existe malgré tout quelques exemples: Dawn Rae Downton (1979). «Message and Messengers in The Double Hook», *Studies in Canadian Literature*, n° 4, été, p.137-146; ou Steven Putzel (1984). «Under Coyote's Eye: Indian Tales in Sheila Watson's The Double Hook», *Canadian Literature*, Vol. 102, automne, p. 7-16.

⁹⁸ Diane Bessai et David Jackel, éd. (1978). *Figures in the Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honor of Sheila Watson*, Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 365 p.

l'intangible et pourtant indéniable question de la qualité esthétique d'une oeuvre? Il termine en disant:

Without the canon, we cease to think. You may idealize endlessly about replacing aesthetic standards with ethnocentric and gender considerations, and your social abilities may indeed be admirable. Yet only strength can join itself with strength [...]. (Bloom, p. 41)

Voilà bien l'heureuse exception dont nous faisons état en guise de titre à cette partie.

Que peut-on conclure, donc, de cet examen du processus de canonisation de la décennie 1950? Dans une perspective générale d'abord, l'opposition frappe entre l'acceptation des *classiques* canadiens francophones et anglophones. D'un côté, nous avons vu que les romans québécois ont été jugés par la critique selon des critères plutôt européens – tels que nous les avons présentés dans notre essai de définition – c'est-à-dire selon un jugement basé sur des considérations de valeur esthétique des oeuvres. À l'opposé, les romans canadiens-anglais semblent plutôt avoir été jugés selon des standards plus nord-américains – toujours tels que présentés dans notre premier chapitre – basés surtout sur des critères de représentativité nationale. Dans son ouvrage *Configuration: Essays on the Canadian Literature*, E.D. Blodgett insiste d'ailleurs sur cette nécessité de trouver un caractère national propre à la littérature, une préoccupation qui est selon lui une conséquence de la jeunesse de la littérature canadienne-anglaise dans la sphère de la critique savante⁹⁹.

Ainsi, si les historiens de la littérature québécoise ont beaucoup discuté de l'importance que prend la question de la «nation» dans les écrits du Québec, notamment à partir des années 1960 comme nous l'avons abondamment mentionné, ils ignorent

⁹⁹ Voir à ce sujet: E.D. Blodgett (1982). «The Canadian Literature as a Literary problem», dans *Configuration: Essays on the Canadian Literature*, Downsview, ECW, Press, p. 13-38.

souvent la tout aussi grande importance que cette question revêt dans les écrits du Canada anglais. Bien que chez les auteurs anglophones, cette préoccupation soit moins présente à l'intérieur même du discours romanesque, il n'en demeure pas moins que la condition de la «canadianité» est tout aussi présente dans le discours critique entourant les romans, et le restera jusqu'à tard dans la décennie 1970. Comme les Américains l'avaient été au XIX^e siècle, les critiques canadiens-anglais à l'époque dans laquelle notre étude est ancrée «deliberately selected material that [is] 'characteristic' of a type or class of writing, of a selection of the country» (Csicsila, 4 et 7), car ils cherchent activement par ce moyen à valoriser leur littérature. Blodgett, toujours, avoue d'ailleurs – dans l'introduction à son ouvrage cité préalablement – envier d'une certaine façon à la littérature québécoise le statut que celle-ci a atteint auprès de son propre domaine universitaire:

This answer is only reinforced in Canadian universities by the scepticism of the departments of English with regard to Canadian literature. The exception to this may be found in Québec where, if I am not mistaken, a higher sense of worth of its writings obtains. (Blodgett, 1982, 16)

C'est un statut que l'auteur espérait voir atteint également par la littérature canadienne de langue anglaise. Nous pouvons alors dire que cette considération de «représentativité nationale» devient ainsi inhérente au jugement de la valeur littéraire des oeuvres canonisées au Canada anglais.

Finalement, qu'en est-il de la suite des choses? Il semble que si on note dès la fin des années 1960 au Québec un détachement de la critique pour les considérations esthétiques que nous avons constatées dans notre étude, au Canada anglais, ce désir de continuer à développer les caractéristiques propres à la littérature canadienne demeure perceptible pendant encore de nombreuses années.

Au Québec d'abord, l'intérêt critique accordé à la qualité notamment stylistique des oeuvres paraît perdre de l'importance selon plusieurs, pour être remplacé par une lente mercantilisation du processus de canonisation des romans, et ce même au niveau de la réception critique immédiate. La *fonction commerciale* présentée par Jacques Dubois – et telle que nous l'avons définie dans notre premier chapitre – c'est-à-dire qui avait été dans le passé l'apanage de la littérature dite populaire – commence à influencer même les mécanismes de l'Institution, qui pour sa part ne s'était jusqu'ici préoccupée que de la *fonction symbolique* de la littérature. Même en traitant des années 1970, Kenneth Landry pose ces questions:

L'engouement pour les ouvrages considérés comme des succès de librairie se confirme-t-il dans l'opinion des chroniqueurs littéraires? Inversement, les ouvrages publiés à compte d'auteur et mal diffusés (quand ils le sont), se buttent-ils au silence des chroniqueurs dans les cahiers consacrés aux arts et lettres dans les journaux du samedi? (Landry, 13)

Si ces questions sont ici laissées en suspens, elles semblent trouver une réponse affirmative quelques années plus tard en 1981 dans un numéro de la revue *Liberté* sur l'Institution littéraire québécoise. Dans ce dossier, composé de textes signés par des grands noms de la critique québécoise: Gilles Marcotte, François Ricard, Robert Melançon, Jacques Godbout, André Belleau, etc, les titres des articles suffisent à eux seuls à témoigner de la nouvelle tendance *commerciale* entourant la littérature du Québec: «La politique des bas prix» (signé par René Lapierre, sur les prix littéraires), «De l'empire du sens au fait divers» (signé par Pierre Nepveu, sur les revues littéraires), «Institution et courants d'air» (signé par Gilles Marcotte, sur l'Institution de façon plus générale), et bien d'autres. Cette tendance émergeant principalement dans les années 1970 apparaît d'ailleurs encore tout à fait présente aujourd'hui.

Pendant ce temps, au Canada anglais, la valorisation de la littérature canadienne continue à représenter la volonté principale, à la fois des instances critiques et des auteurs dans les années 1960 et 1970. Tranquillement, on note que les auteurs abandonnent la perspective purement réaliste pour faire le portrait de leur milieu – notamment à travers les oeuvres d'auteurs reconnus comme Margaret Atwood ou Robertson Davies¹⁰⁰ – et en guise de réponse, les critiques commencent à leur tour à accorder plus systématiquement de l'importance à la valeur esthétique des romans. Malgré tout, ils n'abandonnent pas pour autant leur habitude de représentation sociale. Ceci explique probablement le regain d'intérêt mentionné plus haut pour *The Double Hook* de Sheila Watson à partir des années 1970. Il apparaît en effet que cette oeuvre soit peut-être arrivée un peu avant son temps. Dans *The Literary History of Canada*, William H. New résume bien cette nouvelle orientation de la littérature canadienne, en concluant: «In effecting this transformation, writers developed a literature which neither ignored nor apologized for its regional roots, and which made artistic use of them.» (New, 283)

¹⁰⁰ Nous pensons ici par exemple à des romans tels que *Surfacing* (1972) de Margaret Atwood, ou *The Manticore* (1972) de Robertson Davies.

CONCLUSION

Bien sûr, on pourrait reprocher à cette analyse de réception, qui ne porte que sur des romans parus dans les années 1950, de ne pas donner un portrait très actuel du concept de *classique*. Puisque nous avons adopté pour perspective de départ l'idée que la canonisation des œuvres romanesques s'opère dans le temps, il devenait obligatoire de choisir un corpus ayant déjà été récupéré par l'histoire littéraire. Nous admettons cependant que quelques précisions restent à formuler quant à l'avenir du processus de canonisation canadien, dans sa culture française comme dans la culture anglaise.

Plusieurs changements semblent en effet s'annoncer à l'intérieur même de l'Institution littéraire, telle que nous l'a décrite Dubois dans les années 1980. Ces changements auront sans doute un impact sur l'élaboration des corpus *classiques*, et ce autant au niveau de l'étape de la discrimination immédiate que de celles de la sélection historique et de la consécration.

D'abord, il nous faut revenir brièvement sur cette question de marché, dont nous avons touché un mot en conclusion du chapitre précédent. Tel qu'énoncé, l'Institution littéraire québécoise est passée au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, d'une effervescence de l'appareil critique affichant un grand intérêt pour le développement et la qualité des textes québécois, à un marché qui, comme nous le rappelle Gilles Marcotte, semble se préoccuper plutôt de quantité. Dans *Liberté* en 1981, il écrit:

L'écrivain voudra se faire éditer, comme de bien entendu. Difficile? On serait porté à le croire en entendant les doléances qui s'élèvent de temps à autre, mais en réalité le Québec est sans doute le lieu dans le monde (le pays si vous

voulez) où il est le plus facile de se faire publier. [...] L'édition se nourrit des écrivains plus qu'elle ne les nourrit. (Collectif, *Liberté*, 12)

Nous pouvons nous demander néanmoins si cette tentative de valorisation par la quantité entraîne nécessairement un plus grand rayonnement des romans québécois? Le public littéraire, pour sa part, ne semble pas augmenter, ni d'ailleurs les habitudes de lecture des Québécois. L'Institution canadienne-anglaise, qui à notre sens paraît encore jouir d'une certaine effervescence (similaire à celle que nous avons observée dans le Québec des années 1950) réussit plus que la nôtre à attirer ses propres citoyens à la lecture de la littérature canadienne, ce toute proportion gardée. Un récent article (décembre 2006) paru dans *Le Devoir* vient nous rappeler la disparité dans l'intérêt «public» pour la littérature entre les deux cultures linguistiques du Canada. Son auteure, Josée Boileau, écrit: «Si la moitié des francophones ne lisent que rarement ou jamais, la moitié des anglophones, à l'inverse, ouvrent un livre au moins une fois par semaine.» (Boileau, A6) Il y a bel et bien eu dans les deux cultures linguistiques une sorte de jeu de chaise musicale. Si nous citons au chapitre précédent Blodgett qui disait envier à la culture québécoise le «higher sense of worth» qu'elle affichait pour sa littérature, aujourd'hui bon nombres de membres du milieu littéraire québécois pourraient facilement envier la grande visibilité de la littérature canadienne-anglaise dans les différents médias du pays. Que l'on parle de l'immense popularité du concours littéraire *Canada Reads*¹⁰¹, diffusé annuellement par la radio de la CBC, ou bien du fait que l'an dernier la cérémonie du Giller Prize a été télédiffusée par CTV, il est aisé de noter que la littérature anglophone du Canada a acquis une reconnaissance au sein de sa propre population ces quelques dernières années. On ne peut en dire autant du rayonnement médiatique de la littérature francophone.

¹⁰¹ Le dernier gagnant en liste en est *Lullabies for Little Criminals* de Heithier O'Neil, publié en 2006 (Toronto, Harper Collins, 352 p.)

Sans vouloir adopter ici une attitude alarmiste, nous devons quand même nous interroger sur les conséquences qu'aura cette perte de vitesse de la lecture sur l'avenir du développement des *classiques* au Québec. Après tout, si un *classique* est une oeuvre «s'imposant comme inoubliable [...] en se dissimulant dans les replis de la mémoire par assimilation à l'inconscient collectif» (Calvino, 8) comme nous le dit Calvino, ne faut-il pas que l'inconscient collectif soit disposé à l'accueillir?

De toute évidence, il est difficile de traiter de l'avenir de la canonisation des oeuvres canadiennes sans dire quelques mots de l'arrivée du web dans le domaine littéraire. Depuis son émergence en effet, le paysage des instances critiques s'est passablement modifié.

D'une part, le statut qu'occupaient en 1950 les nombreuses revues spécialisées, autour de la critique littéraire, ainsi que les sections de recensions des livres dans les grands quotidiens, a bien changé. S'il n'apparaît pas clair que le nombre de revues ait vraiment diminué, leur disponibilité dans les librairies et les bibliothèques est aujourd'hui bien limitée. De plus, la critique littéraire dans les journaux occupe une place qui semble s'amenuiser avec le temps, réservée aux éditions de la fin de semaine, dans quelques quotidiens seulement. La télévision et la radio, pour leur part, accordent peu de temps d'antenne à la critique littéraire (à quelques rares exceptions près¹⁰²).

Pendant ce temps, le nombre de commentaires sur les nouvelles parutions romanesques a explosé dans Internet. Ainsi, si on semble assister aujourd'hui à une diminution des commentaires institutionnels – c'est-à-dire ceux qui sont rédigés par des

¹⁰² La première chaîne radio de Radio-Canada en serait un exemple; elle diffuse notamment l'émission littéraire *Vous m'en lirez tant*, animée par Raymond Cloutier, le dimanche à 14h.

commentateurs professionnels formés à la critique (même si comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, plusieurs auteurs et théoriciens remettent en question ledit «professionnalisme» des critiques) – on voit parallèlement une nette augmentation des commentaires critiques profanes – c'est-à-dire ceux émis par les amateurs de lecture, n'ayant pas nécessairement de compétences particulières en interprétation littéraire. La critique professionnelle ne se voit pas complètement effacée par la toile cependant. En effet, depuis quelques années certaines revues littéraires reconnues – comme *Nuit Blanche* par exemple – font également paraître leurs articles critiques en format web, et de toutes nouvelles revues électroniques se créent exclusivement pour ce médium – comme c'est le cas d'*Orée*, qui émerge du département d'Études françaises de l'Université Concordia. Il faudra donc attendre avant d'annoncer la mort du journalisme littéraire professionnel.

Mais, même s'il peut être tentant de croire que la critique institutionnelle demeure la voix dominante dans la discrimination immédiate (puisqu'elle paraît malgré tout avoir plus de crédibilité que la critique dite «populaire»), il ne faut pas sous-estimer les répercussions de la profusion de recensions profanes sur le web. Elle pourrait notamment rendre le *consensus* critique plus difficile à atteindre, ce qui jouera sur la sélection historique du canon. Il ne serait pas impossible également que les historiens de la littérature – qui utilisent généralement la discrimination des critiques comme un outil de sélection des œuvres – tiennent un peu plus compte dans l'avenir de ce discours «populaire», car il pourrait bien être amené à devenir de plus en plus accessible et organisé¹⁰³. Si un tel phénomène venait à se manifester, il changerait considérablement la nature du choix des historiens qui écrivent les anthologies. Malgré tout, il faudra patienter

¹⁰³ Sous forme de blog, ou de forum de discussion par exemple.

encore plusieurs années avant qu'une telle hypothèse ne puisse se confirmer, si elle se confirme un jour.

Finalement, il nous reste à souligner une tendance émergente dans le domaine de l'éducation, notamment au Québec : celle du renouvellement des corpus. Nous ne voulons pas dire ici que les corpus de romans enseignés dans les collèges ou les universités n'étaient jamais modifiés auparavant, mais aujourd'hui, on sent une tendance à le faire plus volontiers et plus rapidement qu'avant¹⁰⁴. Si nous ajoutons à cela le fait qu'il existe déjà une différence entre les corpus obligatoires d'une institution scolaire à l'autre, il y a encore là matière à changer le processus d'atteinte du consensus. Nous avons pour notre part établi que c'est par l'enseignement que le *classique* devient une fois pour toute un objet public, dont la majorité des gens connaissent le titre par «ouï-dire». Nous pouvons alors nous demander ce qu'il adviendrait de cette introduction du *classique* dans la sphère publique si un jour, les institutions d'enseignement ne se rejoignaient plus, elles non plus, en ce qui a trait au choix des œuvres à faire lire aux étudiants. Il y aurait là aussi une modification importante du *consensus* entourant les corpus canoniques nationaux.

Toutes ces possibilités feront peut-être en sorte que les théoriciens du canon devront, dans un avenir plus ou moins rapproché, apporter des modifications aux idées concernant le processus de canonisation dont nous nous sommes inspirées pour élaborer ce mémoire. Ce sera alors au tour d'autres chercheurs de tenter de répondre autrement à la question toujours aussi complexe: *qu'est-ce qu'un classique?*

¹⁰⁴ Nous en prenons comme exemple le programme de Maîtrise en Littératures francophones et résonances médiatiques de l'Université Concordia, instauré en 2003, dans lequel cette tendance est très sentie.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL :

HÉBERT, Anne (1996). *Les chambres de bois* [1958], Paris, Seuil, coll. «Points», 172 p.

LANGEVIN, André (1953). *Poussière sur la ville*, Ottawa, Pierre Tisseyre, 209 p.

RICHLER, Mordecai (1989). *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* [1959], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 326 p.

ROY, Gabrielle (2002). *Rue Deschambault* [1955], Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 265 p.

ROY, Gabrielle (1967). *Street of Riches* [1957], traduit du français par Harry BINSSE, Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 158 p.

WATSON, Sheila (1989). *The Double Hook* [1959], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 130 p.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES :

ATWOOD, Margaret Eleanor (2004). *Survival : A Thematic Guide to Canadian Literature* [1972], Toronto, Anansi, 287 p.

ARGUIN, Maurice (1981). «Aliénation et conscience dans le roman québécois (1944-1965)», dans DUMONT Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (1981). *Idéologie au Canada-Français, 1940-1976, Tome 1^{er} : La Presse - La Littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, p. 73-97.

BELL, Mark. (1991-1992) ««Enrichir la gelée»: Proustian Intertext in the Writings of Gabrielle Roy», *Quebec Studies*, n° 13, automne-hiver, p. 27-36.

BENSON, Eugene et William TOYE, dir. (1997). *Oxford Companion to Canadian Literature* [1983], Toronto, Oxford University Press, 1199 p.

BESSAI, Diane et David JACKEL, éd. (1978). *Figures in the Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honor of Sheila Watson*, Saskatoon, Western Producer Prairie Books, 365 p.

BOLDGETT, E.D. et A.G. PURDY, éd. (1988). *Problems of literary reception/Problèmes de réception littéraire*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, coll. «Towards a History of the Literature Institution in Canada/Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada», 196 p.

- BLODGETT, E.D. (1982). *Configuration: Essays on the Canadian Literature*, Downsvew, ECW Press, 223 p.
- BLOOM, Harold (1994). *The Western Canon : The Books and Schools of the Age*, New York/San Diego/London, Harcourt Brace & Cie, 578 p.
- BOILEAU, Josée (2006). «Lisez-vous?», Montréal, *Le Devoir*, 27 décembre, p. A6.
- BOURDIEU, Pierre (1992). «Le marché des biens symboliques», *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. «Libre Examen», p. 201-245.
- BROCHU, André (2000). «La libération: *Les Chambres de bois*», *Anne Hébert, Le secret de la vie et de la mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 63-86.
- CALVINO, Italo (1996). «Pourquoi lire les classiques», *Pourquoi lire les classiques* [1984], Paris, Seuil, coll. «Points», p. 7-14.
- CHARTIER, Daniel (2000). *L'Émergence des classiques québécois: la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Québec, Fides, coll. «Nouvelles Études Québécoises», 307 p.
- Collectif (1981). *Anne Hébert, dossier de presse : 1942-1980, partie I*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 134 p.
- Collectif (1981). *Anne Hébert, dossier de presse : 1942-1980, partie II*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 138 p.
- Collectif (1981). *Gabrielle Roy, dossier de presse : 1945-1980*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 138 p.
- Collectif, (1981). «L'Institution littéraire», *Liberté*, Vol. 23, n° 2, mars-avril, p. 5-85.
- Collectif (1942). *Montreal in Prose: An Anthology of English Poetry by Montreal's Poets*, Montréal, Writers of the Poetry Group of the Canadian Author's Association, 48 p.
- COLLIN, W.O. (1959). «André Langevin and the Problem of suffering», *The Tamarack Review*, hiver, p. 77-92.
- COMPAGNON, Antoine (2001). *Le démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, coll. «Points», 338 p.
- COUÉGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*, Paris, Le Seuil, 201 p.

- CRANIFORD, Ada (1992). *Fiction and Fact in Mordecai Richler's Novels*, New York, The Edwin Mellen Press, p.115-135.
- CSICSILA, Joseph (2004). *Canons by Consensus: Critical Trends and American Literature Anthologies*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 262 p.
- DARLING, Michael (1979). «Mordecai Richler: An Annotated Bibliography», dans LECKER, Robert et Jack DAVID, *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors, Vol. I*, Ontario, ECW Press, p. 155-211.
- DESMEULES, Georges et Christiane LAHAIE (1997). *Les Classiques québécois*, Québec, L'Instant Même, coll. «Connaître», 110 p.
- DOWNTON, Dawn Rae (1979) «Message and Messengers in *The Double Hook*», *Studies in Canadian Literature*, n° 4, été, p. 137-146.
- DUBOIS, Jacques (1983). *L'Institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, coll. «Dossier Média», 189 p.
- ESCARPIT, Robert (1964). *Sociologie de la littérature* [1958], Paris, Les Presses Universitaires de France, coll. «Que sais-je?», n° 777, 127 p.
- EVERETT, Jane, éd. (2005). *In Translation, the Gabrielle Roy-Joyce Marshall Correspondance*, Toronto, Les Presses de l'Université de Toronto, 271 p.
- FALARDEAU, Jean-Charles (1980). «*Poussière sur la ville*, roman d'André Langevin», dans LEMIRE, Maurice. *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, Tome 3 : 1940-1959*, Montréal, Fides, p. 812-813.
- FLAHIFF, F.T. (1989). «Afterword», dans WATSON, Sheila, *The Double Hook* [1959], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», p. 119-130.
- FRYE, Northrop (1956). «English-Canadian Literature», 1929-1954, et COLLINS, W.E. (1956). «French-Canadian Literature Enters a New Era», réimpressions de *Canadian Library*, Vol. 13, n° 3, décembre, p. 1-10.
- GIROUX, Robert et Jean-Marc LEMELIN, dir. (1984). *Le Spectacle de la littérature: les aléas et avatars de l'Institution*, Montréal, Triptyque, 251 p.
- HARVEY, Carol J. (1993). *Le Cycle manitobain de Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 273 p.
- HÉBERT, Pierre et Christiane LAHAIE, dir. (2000). «Au pays de Catherine», *Anne Hébert et la modernité*, Sherbrooke/Montréal, Les Presses de l'Université de Sherbrooke/Fides, «Les Cahiers d'Anne Hébert», n° 2, p. 111-125.

HÉBERT, Pierre (1997). *Censure et littérature au Québec, Vol. 2: Des vieux couvents au plaisir de vivre, 1920-1959*, avec la collaboration de Élise SALAÛN, Québec, Fides, 252 p.

LAHAIE, Christine, *et al.* (2003). *Anne Hébert et la critique*, Sherbrooke/Montréal, Presses de l'Université de Sherbrooke/Fides, coll. «Les Cahiers d'Anne Hébert», n° 4, 171 p.

LAUTER, Paul (1991). «Canon Theory and Emergent Practice», *Canons and Context*, New York/Oxford, Oxford University Press, p. 154-171.

LECKER, Robert, dir. (1991). *Canadian Canons: Essays in Literary Value*, Toronto, University of Toronto Press, 251 p.

LINTEAU, Paul-André, DUROCHER, René et Jean-Claude ROBERT, *et al.* (1989). *Histoire du Québec contemporain, tome II: le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 834 p.

McNAUGHT, Kenneth (1991-1992). «Mordecai Richler was Here», *Journal of Canadian Studies*, Vol. 26, n° 4, hiver, p. 141-143.

McPHERSON, Hugo (1976). «Fiction 1940-1960», dans KLINK, Carl F., dir. *Literary History of Canada : Canadian Literature in English, Vol. II [1965]*, Toronto, University of Toronto Press, p. 205-233.

McSWEENEY, Kerry (1984). *Mordecai Richler and his Work*, Toronto, ECW Press, 49 p.

McSWEENEY, Kerry (1979). «Reevaluating Mordecai Richler», *Studies in Canadian Literature*, Vol. 4, n° 2, été, p. 120-131.

MELANÇON, Robert (2004). *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Québec/Montréal, Fides/Les Presses de l'Université de Montréal, coll. «Les grandes conférences», 59 p.

MERLER, Grazia (1997). «Analyse adlérienne des relations interpersonnelles chez les personnages d'Anne Hébert», dans DUCROS-POIRIER, Madeleine, dir., *Anne Hébert: Parcours d'une oeuvre*, Actes du Colloque de la Sorbonne, Montréal, L'Hexagone, p. 139-147.

MICHON, Jacques (1999). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^{ième} siècle, Vol. I : La naissance de l'éditeur, 1900-1939*, Québec, Fides, 486 p.

MICHON, Jacques (2002). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^{ième} siècle, Vol. II : Le temps des éditeurs, 1940-1959*, Québec, Fides, 538 p.

- MOISAN, Clément (1986). *Comparaison et raison : essais sur l'histoire et l'Institution des littératures canadienne et québécoise*, LaSalle/Québec, Hurtubise/HMH, 180 p.
- MOISAN, Clément (1969). *L'âge de la littérature canadienne*, Montréal, HMH, coll. «Constantes», 193 p.
- NEW, William H. (1976). «Fiction», dans KLINK, Carl F., dir. *Literary History of Canada : Canadian Literature in English, Vol. III* [1965], Toronto, University of Toronto Press, p. 259-283.
- POSNER, Michael (2004). *The Last Honest Man: Mordecai Richler, an Oral Biography*, Toronto, McClelland & Stewart, 369 p.
- PUTZEL, Steven (1984). «Under Coyote's Eye: Indian Tales in Sheila Watson's *The Double Hook*», *Canadian Literature*, automne, 102 p.
- REES, C.J. Van (1987). «How Reviewers Reach Consensus on the Value of Literary Works», *Poetics*, n° 16, 1987, p. 275-294.
- RICARD, François, Ariane LÉGER, Jane EVERETT, éd. (2005). *Femmes de lettres: Lettres de Gabrielle Roy à ses amies 1945-1978*, Montréal, Boréal, 2005, coll. «Cahiers Gabrielle Roy», 256 p.
- RICARD François, Amélie DESRUISSEAU-TALBOT et Nadine BISMUTH, éd., avec la collaboration de Jane EVERETT et Sophie MARCOTTE (2005). *Rencontres et entretiens avec Gabrielle Roy 1947-1979*, Montréal, Boréal, coll. «Cahiers Gabrielle Roy», 268 p.
- RICARD, François (2001). *Introduction à l'oeuvre de Gabrielle Roy 1945-1975* [1975], Québec, Nota Bene, 198 p.
- RICARD, François (1996). *Gabrielle Roy : une vie*, Montréal, Boréal, 646 p.
- RICARD, François (1989). «La Bibliographie de Gabrielle Roy: problèmes et hypothèses», *Voix et Images*, n° 42, p. 453-460.
- ROBERT, Lucie (1989). *L'Institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 272 p.
- ROBERT, Lucie (2002). «Canon, Canonisation», ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et Alain VIALA, dir. *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 70-72.
- ROBIDOUX, Réjean (1989). «Gabrielle Roy: la somme de l'oeuvre», *Voix et Images*, n° 42, p. 376-379.

SCOBIE, Stephen (1984). *Sheila Watson and her Work*, Toronto, ECW Press, 54 p.

SOCKEN, Paul, éd. (2004). *Intimate Strangers: the Letters of Margaret Laurence and Gabrielle Roy*, Winnipeg, University of Manitoba Press, 104 p.

SOCKEN, Paul (1979). «Gabrielle Roy: An Annotated Bibliography», dans LECKER, Robert et Jack DAVID, *The Annotated Bibliography of Canada's Major Authors, Vol. One*, Ontario, ECW Press, p. 213-263.

STRATFORD, Philip (1986). «The Two Sides of Main Street: Sinclair Ross and André Langevin», *All the Polarities: Comparative Studies in Contemporary Canadian Novels in French and English*, Toronto, ECW Press, p. 30-44.

THÉRIO, Adrien (1969). «Le portrait du père dans *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy». *Livres et auteurs québécois 1969*, Québec, Université Laval, p. 237-243.

THÈSES & MÉMOIRES :

FORTIER, Dominique (2002). *L'écriture comme paradoxe : étude de l'oeuvre de Gabrielle Roy*, Thèse de doctorat es philosophie, Montréal, Université McGill, 347 f.

GAULIN, André (1971). *Le Thème de l'échec dans l'univers d'André Langevin*, Mémoire de maîtrise es art, Québec, Université Laval, 163 f.

GINGRAS, Julie (1996). *Situation du personnage masculin dans les romans d'Anne Hébert*, Mémoire de maîtrise es art, Montréal, Université McGill, 105 f.

MARCOTTE, Sophie (1996). *Le Récit d'enfance dans l'écriture autobiographique de Gabrielle Roy*, Mémoire de maîtrise es art, Montréal, Université McGill, 125 f.

PLANTE-CHARRON, Cécile (1967). «*Le Thème des passions dans les romans d'André Langevin*», Mémoire de maîtrise es art, Montréal, Université McGill, 100 f.

RECENSIONS CRITIQUES :

a. Sur *Poussière sur la Ville* d'André Langevin :

DUHAMEL, Roger (1953). «*Poussière sur la ville* nous réconcilie avec le roman canadien», *La Patrie du Dimanche*, Montréal, 1^{er} novembre, p. 79.

HOULE, Jean-Pierre (1953). «Une oeuvre de qualité», *L'Autorité*, Montréal, 24 octobre, p. 6.

LAFLEUR, Bruno (1954). «Littérature canadienne: André Langevin, André Giroux, Eugène Cloutier», *La Revue de l'Université Laval*, Québec, février, p. 530-541.

LOCKWELL, Clément (1953). «Chronique des livres», *Le Soleil*, Québec, 24 octobre, p. 4.

MARCOTTE, Gilles (1953). «Équivoque de la pitié», *Le Devoir*, Montréal, 10 octobre, p. 7.

PILON, Jean-Guy (1953). «Poussière sur la ville», *Le Quartier Latin*, Montréal, 29 octobre, p. 4.

PINSONNEAULT, Jean-Paul (1953). «Langevin (André), *Poussière sur la ville*», *Lectures*, Montréal, décembre, p. 158-160.

POLIQVIN, Jean-Marc (1953). «*Poussière sur la ville*», *Le Droit*, Ottawa, 24 octobre, p. 2.

RICHER, Julia (1953). «*Poussière sur la ville* par André Langevin», *Notre Temps*, Montréal, 10 octobre, p. 5.

ROBERT, Lucette (1953). «Ce dont on parle», *La Revue populaire*, Montréal, novembre, p. 8.

SYLVESTRE, Guy (1953). «La vie de l'esprit: *Poussière sur la ville*», *La Patrie du Dimanche*, Montréal, 8 novembre, p. 105.

VALOIS, Marcel (1953), «*Poussière sur la ville* de Langevin», *La Presse*, Montréal, 26 septembre, p. 75.

VERGOR [pseudonyme] (1953). «Les Rumeurs de la ville», *La Patrie du Dimanche*, Montréal, 14 octobre, p. 14.

b. Sur Rue Deschambault de Gabrielle Roy:

DE GRANDPRÉ, Pierre (1955). «La Vie des lettres: *Rue Deschambault* de Gabrielle Roy», *Le Devoir*, Montréal, 8 octobre, p. 32.

DUHAMEL, Roger (1955). «Les livres de notre temps: Gabrielle Roy puise son inspiration dans ses enfances franco-manitobaines», *La Patrie du dimanche*, Montréal, 6 novembre, p. 78.

GARNEAU, René (1956). «*Rue Deschambault*», *Le Droit*, Ottawa, 11 avril, p. 18, reproduit dans (1983) *Écrits du Canada-français*, Montréal, n° 49, décembre, p. 119.

GAY, Paul (1956). «Gabrielle Roy sait trouver la note juste lorsque chante son âme», *Le Droit*, Ottawa, 11 janvier, p. 14.

LECLERC, Robert (1955). «*Rue Deschambault* de Gabrielle Roy», *Lectures*, Montréal, octobre, p. 33.

LÉGARÉ, Céline (1972). «Gabrielle Roy, romancière de l'espoir et de la détresse», *Le Soleil*, Québec, 24 novembre, [s.p.].

ROBITAILLE, Jean-Pierre (1955). «Lisez *Rue Deschambault*», *Le Petit Journal*, Montréal, 30 octobre, p. 56.

MADIRAN, Jean-Louis (1956). «*Rue Deschambault*», *L'Action catholique*, Québec, 31 mars, p. 4.

MARCOTTE, Gilles (1955). «Comme lieu de rencontres fraternelles», *Vie étudiante*, Montréal, 15 novembre, p. 13.

MENEAU, Suzanne (1955). «G. Roy à la recherche du temps perdu», *Vie étudiante*, Montréal, 15 novembre 1955, p. 13.

SAINT-PIERRE, Annette (1977). «La fidélité au Manitoba de Gabrielle Roy», *La Liberté*, Montréal, 24 novembre, [s.p.].

VALOIS, Marcel [Jean Dufresne] (1955). «Le dernier-né de Gabrielle Roy», *La Presse*, 8 octobre, p. 73.

c. Sur *Les Chambres de bois* d'Anne Hébert:

[S.n.] (1958). «Anne Hébert, prix Duvernay», *La Presse*, Montréal, 12 décembre, p. 49.

[S.n.] (1958). «Lancement d'un roman d'Anne Hébert», *L'Action Catholique*, Québec, 31 octobre, [s.p.].

BLAIN, Maurice (1959). «Anne Hébert ou le risque de vivre», *Liberté*, Montréal, Vol. 1, n° 5, septembre-octobre, p. 322-330.

BONENFANT, Joseph (1959). «*Les Chambres de bois* d'Anne Hébert», *Nouvelles de l'AEFLUM*, Montréal, février, [s.p.].

CHAPUT-ROLLAND, Suzanne (1958). «Les livres: *Les Chambres de bois*», *Points de vue*, Montréal, Vol. 4, n° 2, novembre, p. 25.

DE GRANDPRÉ, Pierre (1958). «*Les Chambres de bois*», *Le Devoir*, Montréal, 27 septembre, p. 17.

- DE GRANDPRÉ, Pierre (1958). «Pourquoi notre littérature est-elle si pessimiste, si noire?», *Le Devoir*, Montréal, 15 novembre, p. 29.
- DIONNE, René (1959). «Des livres: Anne Hébert *Les Chambres de bois*», *Collège et famille*, Vol. XVI, n° 4, octobre, p. 175-176.
- DUHAMEL, Roger (1958). «Courrier des lettres: Anne Hébert ouvre la voie nouvelle dans le roman canadien» et «Le français, patrimoine indivis!», *La Patrie du dimanche*, 12 octobre, p. 34.
- GAY, Paul (1959). «*Les Chambres de bois*», *Le Droit*, Ottawa, 28 février, p. 8.
- KATTAN, Naïm (1959). «*Les Chambres de bois* – par Anne Hébert, les Éditions du Seuil, Paris», *Bulletin du cercle juif*, Montréal, 1^{er} janvier, [s.p.].
- LE MOYNE, Jean (1958). «Le dernier roman d'Anne Hébert: hors les chambres de l'enfance», *Le Journal Musical canadien*, Montréal, Vol. 5, n° 1, novembre, p. 3 et 5.
- LOCKWELL, Clément (1958). «L'expérience des autres: L'univers d'Anne Hébert», *Le Soleil*, Québec, 8 novembre, p. 4.
- LOMBARD, Pierre (1958). «Vos lectures: *Les Chambres de bois*», *L'Action Catholique*, Québec, 15 novembre, p. 4.
- MARCHAND, Clément (1958). «*Les Chambres de bois*», *Le Bien Public*, Trois-Rivières, 19 septembre, p. 1.
- MCCLEAN, Eric (1958). «A Poetic Novel by Anne Hébert», *The Montreal Star*, 18 octobre, [s.p.].
- ROBERT, Guy (1959). «Petit bilan de notre production littéraire», *Revue dominicaine*, Vol. LXV, p. 84-85.
- ROBILLARD, Jean-Paul (1958). «*Les Chambres de bois*», *Le Petit journal*, Montréal, 26 octobre, p. 45.
- SAINT-AUBIN [Rina Lasnier] (1958). «*Les Chambres de bois* d'Anne Hébert», *Cahiers de la Nouvelle-France*, Montréal, octobre-novembre, p. 266-269, reproduit dans (1959) *Lecture*, Montréal, 15 mars, p. 220-221.
- TRUDEL, Françoise P. (1959). «Les livres: Anne Hébert *Les Chambres de bois*», *Relations*, Montréal, n° 224, août, p. 221-222.
- VALOIS, Marcel [Jean Dufresne] (1958). «*Les Chambres de bois*», *La Presse*, Montréal, 8 novembre, p. 53.

d. Sur *Street of Riches* de Gabrielle Roy :

COBB, David (1976). «A Season in the Life of a Novelist: Gabrielle Roy», *The Canadian*, Toronto, 1^{er} mai, p. 10-13.

FULLER, Marielle (1956). «New Tales by Gabrielle Roy Recall Her Manitoba Youth», *The Globe and Mail*, Toronto, 23 juin, p. 17.

GROSSKURTH, Phyllis (1983). «A Writer with the Love of a Mother», *The Globe and Mail*, Toronto, 15 juillet, [s.p.].

HILL, Harriet (1957). «Excursion into Childhood», *The Gazette*, Montréal, 12 octobre, p. 33.

HONDERICH, Ted (1957). «Gabrielle Roy – as She Once Was», *Toronto Daily Star*, Toronto, 12 octobre, p. 28.

LEFAIVRE, Paula (1983). «Tribute to Gabrielle Roy», *The Red Deer Advocate*, Red Deer, 6 août, [s.p.].

O'H., W. (1957). «Gabrielle Roy's Charming Recollection of Youth», *Montreal Star*, Montréal, 12 octobre, p. 23.

RICHLER, Mordecai (1957). «In Review», *The Montrealer*, Montréal, décembre, p. 70.

WADDINGTON, Miriam (1957-1958). «New Books», *Queen's Quarterly*, Kingston, hiver, p. 628-629.

e. Sur *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* de Mordecai Richler:

BERESFORD-HOWE, Constance (1959). «Review of *The Apprenticeship of Duddy Kravitz*», *The Montrealer*, Montréal, décembre, p. 43.

DOOBS, Kildare (1959). «*The Apprenticeship of Duddy Kravitz*», *The Tamarack Review*, Toronto, n° 13, automne, p. 134.

DOOLEY, D.J. (1959). «*The Apprenticeship of Duddy Kravitz*», *The Dalhousie Review*, Halifax, printemps, p. 129, 131 et 133.

MAUDEL, E.W. (1959). «Two Novels», *Queen's Quarterly*, Kingston, n° 67, printemps, p. 130-131.

TALLMAN, Warren (1959). «Richler and the Faithless City», *Canadian Literature*, Vancouver, n° 3, hiver, p. 62-64.

WATTS, F.W. (1959). «Letters in Canada: 1959», *University of Toronto Quarterly*, Toronto, juillet, p. 463-465.

f. Sur *The Double Hook* de Sheila Watson :

CHILD, Philip (1959). «A Canadian Prose-Poem», *The Dalhousie Review*, Halifax, été, p. 233-236.

HUGHES, Isabelle (1959). «Left Hook, Right Hook, KO!», *The Globe and Mail*, Toronto, 16 mai, p. 16.

THEALL, D.F. (1959). «A Canadian Novella», *The Canadian Forum*, Toronto, juillet, p. 78-80.

WATTS, F.W. (1959). «Letters in Canada: 1959», *University of Toronto Quarterly*, Toronto, juillet, p. 465-468.

AUTRES RÉFÉRENCES :

Décembre, Montréal, Théâtre Maisonneuve, 1^{er} au 30 décembre, 2006.

Kamouraska, réalisé par Claude Jutra, 1973.

The Apprenticeship of Duddy Kravitz, réalisé par Ted Kotcheff, 1974.

Vous m'en lirez tant!, animé par Raymond Cloutier, Première chaîne radio de Radio-Canada, dimanche, 14h.

ARCAN, Nelly (2001). *Putain*, Paris, Le Seuil, 186 p.

ATWOOD, Margaret (1994). *Surfacing* [1972], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 195 p.

CALLAGHAN, Morley (1989). *The Loved and the Lost* [1951], Toronto, McMillan of Canada, 257 p.

CASSIL R.V. et Richard BAUSH (2000). *The Northon Anthology of Short Fiction*, New York/London, W.W. Norton & Company, 1738 p.

DAVIES, Robertson (1972). *The Manticore*, New York, Viking Press, 310 p.

- GRAHAM, Gwethalyn (2003). *Earth and High Heaven* [1944], Toronto, Cormorant Books, 326 p.
- HÉBERT, Anne (1982). *Les Fous de Bassan*, Paris, Le Seuil, 248 p.
- HÉBERT, Anne (1970). *Kamouraska*, Paris, Le Seuil, 245 p.
- HÉBERT, Anne (1963). *Le Torrent*, Montréal, HMH, 248 p.
- HÉBERT, Anne (1953). *Le Tombeau des rois*, Montréal, Institut littéraire du Québec, 76 p.
- HÉBERT, Anne (1942). *Les Songes en équilibre*, Montréal, Éditions de L'Arbre, 158 p.
- HUSTON, Nancy (2006). *Lignes de faille*, Paris, Acte Sud, 490 p.
- LANGEVIN, André (1955). *Dust over the city*, traduit du français par John Latrobe et Robert Gottfried, Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 215 p.
- LANGEVIN, André (1951). *Les Évadés de la nuit*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 245 p.
- LAURENCE, Margaret (1988). *The Stone Angel* [1964], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 316 p.
- McLENNAN, Hugh (1975). *The Watch That Ends the Night*, Toronto, McMillan of Canada, 373 p.
- LEMELIN, Roger (1967). *Au pied de la Pente Douce* [1944], Montréal, Le Cercle du livre de France, 345 p.
- O'NEIL, Heather (2006). *Lullabies for Little Criminals*, Toronto, Harper Collins, 352 p.
- RICHLER, Mordecai (1977). *A Choice of Enemies* [1957], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 216 p.
- RICHLER, Mordecai (1969). *Son of a Small Hero* [1955], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 206 p.
- RICHLER, Mordercai (1954). *The Acrobats*, London, Deutsch, 204 p.
- ROY, Gabrielle (1988). *La Détresse et l'Enchantement* [1984], Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 505 p.
- ROY, Gabrielle (1985). *La Route d'Altamont* [1966], Paris, Stanké, 267 p.

- ROY, Gabrielle (1980). *The Tin Flute* [1947], traduit du français par Alan Brown, Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 384 p.
- ROY, Gabrielle (1979). *Children of my Hearth*, traduit du français par Alan Brown, Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 171 p.
- ROY, Gabrielle (1978). *Fragiles lumières de la terre: écrits divers 1942-1970*, Montréal, Quinze, 240 p.
- ROY, Gabrielle (1977). *Ces enfants de ma vie*, Montréal, Stanké, 212 p.
- ROY, Gabrielle (1970). *Bonheur d'occasion* [1945], Montréal, Beauchemin, 345 p.
- ROY, Gabrielle (1964). *Alexandre Chenevert* [1954], Montréal, Beauchemin, 373 p.
- ROY, Gabrielle (1964). *La petite poule d'eau* [1950], Montréal, Beauchemin, 272 p.
- ROY, Gabrielle (1962). *La Montagne Secrète* [1961], Montréal, Beauchemin, 222 p.
- WATSON, Sheila (1979). *Four Stories*, Toronto, Coach House Press, 62 p.
- WATSON, Sheila (1992). *Deep Hollow Creek*, Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 141 p.
- WATSON, Wilfred (1955). *Friday's Child*, London, Faber, 56 p.
- WILSON, Ethel (1990). *Swamp Angel* [1954], Toronto, McClelland & Stewart, coll. «New Canadian Library», 216 p.