

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ANDRÉE BEAUDET

FORMES ET SIGNIFICATIONS DANS "L'ÉLAN D'AMÉRIQUE"

D'ANDRÉ LANGEVIN

VOIX DU DEHORS ET VOIX DU DEDANS

AOÛT 1983

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Dès l'entrée de jeu, il me faut ici rendre hommage et justice à tous ceux et à toutes celles qui, dès le départ, ou en cours de route, jusqu'au terme de ce travail de recherche ont bien voulu m'apporter leur aide, m'éclairer de leurs commentaires ou de leurs conseils et m'épauler affectueusement lorsque je traversais des moments d'inquiétude ou de doute. Je ne les nommerai pas tous, mais tous mériteraient de l'être. Je me contenterai de signaler la confiance illimitée autant que discrète et respectueuse dont m'a couverte, monsieur Jean-Paul Lamy, mon directeur de mémoire, sans qui je n'aurais sans doute pas terminé la rédaction de cet essai littéraire. Mes remerciements vont aussi à mes deux enfants, Jean-François et Marie, qui ont eu à supporter, avec courage et parfois impatience, les "formes d'absence" de leur mère aux études. Je ne saurais non plus passer sous silence les longues et toujours fructueuses conversations à caractère sociologique et historique de mes amis André H., Réjean B. et Raymond C. Qu'ils soient remerciés ceux-là que je viens d'interpeller comme tous ceux et celles à qui ce mémoire doit de voir enfin le jour.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

SITUATION ET GENÈSE

VOIX DU DEHORS

PRÉSENTATION	7
--------------------	---

Approche méthodologique et conceptuelle: notion d'intertextualité, p. 9; élaboration d'une grille d'analyse, p. 15; statut de la parole intertextuelle, p. 20.

CHAPITRE I: INTERTEXTUALITÉ EXTERNE	22
---	----

Intertextualité générale implicite: écho mythique du roman du terroir, p. 22; intertextualité restreinte: filiation aux œuvres d'Hubert Aquin et de Gaston Miron, p. 36; utilisation d'une trame cinématographique, p. 47.

CHAPITRE II: INTERTEXTUALITÉ INTERNE	56
--	----

Intertextualité générale implicite: prolongements et ruptures avec la trilogie des années '50, p. 56; relations à l'œuvre d'essayiste de l'auteur, p. 63; intertextualité restreinte: source immédiate au récit, la nouvelle Un parfum de rose bleue, p. 64.

DEUXIÈME PARTIE

INSTANCE NARRATIVE

VOIX DU DEHORS

PRÉSENTATION	75
Approche méthodologique et conceptuelle, p. 78.	
CHAPITRE I: NATURE DE LA NARRATION	83
Double monologue intérieur ou narration objective, p. 83; récits seconds et instance narrative, p. 92; portrait et fonctions du narrateur, p. 95; portrait et rôle du narrataire, p. 100.	
CHAPITRE II: NATURE DU DISCOURS	105
Niveaux de langue, p. 105; problématique "adamiste", p. 116; figures d'ironie, p. 118; recours métaphorique, p. 123.	
CONCLUSION	130
BIBLIOGRAPHIE	136
ANNEXES: A. Correspondance:	
lettre de l'auteur du mémoire	147
lettre-réponse d'André Langevin	153
B. Texte d'une entrevue accordée par le romancier à Jean Royer	157

C. Critique de Victor-Lévy Beaulieu sur <u>L'Elan d'Amérique</u>	164
D. Article d'André Langevin: "Une langue humiliée"	168

INTRODUCTION

L'oeuvre romanesque d'André Langevin, principalement celle des années 1950, a fait l'objet de nombreuses études et de nombreuses analyses. L'auteur de Poussière sur la ville ne semble pas devoir être longuement présenté. Influencé comme ceux de sa génération par la littérature existentialiste, très tôt reconnu comme le meilleur représentant du roman de "l'inquiétude spirituelle", André Langevin, autant par la profondeur de sa vision du destin humain que par la qualité d'écriture qu'il manifeste dans chacun de ses écrits, se range au nombre des meilleurs écrivains d'ici. C'est pourquoi, sans doute, plusieurs ont déploré ce silence, long de seize ans, pendant lequel, après la publication du Temps des hommes, il s'est enfermé, préférant à la pratique romanesque l'activité journalistique. L'étonnement, on le comprend, fut grand lorsqu'il fit paraître L'Élan d'Amérique, roman étrange et déroutant qui, dans sa thématique comme dans son architecture interne, se démarquait nettement de sa production antérieure. Deux ans plus tard, un second roman Une chaîne dans le parc venait réaffirmer que l'écrivain n'avait décidément pas, comme on l'avait cru, déposé les armes.

Le roman de 1972 marque un tournant important dans l'oeuvre du romancier. Pour plusieurs raisons: le moment historique dans lequel il s'inscrit, l'ouverture à une thématique sociale de dimension nationale et continentale, la nouveauté narrative qui s'y fait jour comptent parmi les plus importantes.

Le texte, de par sa richesse et sa complexité, se prêtait à plusieurs lectures. Les approches sociologique, historique ou même psychanalytique auraient pu être utilisées avec profit. J'ai préféré adopter une démarche qui appréhenderait le roman sur le plan de sa "littérarité", c'est-à-dire sur le plan de ce qui le constitue comme oeuvre littéraire. Les instruments méthodologiques auxquels j'ai eu recours sont nombreux et relèvent d'horizons différents. On reconnaîtra l'influence des travaux de

la critique dite "formaliste", ceux entre autres de Gérard Genette, de Tzvetan Todorov, de Roland Barthes et de Julia Kristeva. Mais on verra aussi que cette influence se trouve en quelque sorte "tamisée" à la lumière d'une autre source réflexive: celle de Jean Rousset.

L'approche théorique qu'a élaborée Jean Rousset dans l'introduction à son brillant ouvrage Forme et signification¹ fournit à la présente étude son cadre conceptuel. Les divers emprunts faits à la terminologie et aux procédés d'analyse de la Nouvelle critique se trouvent pour ainsi dire "asservis" à ce cadre premier. Abordant le roman sous l'angle de ses réalités formelles, Rousset propose une lecture/interprétation qui tend à éprouver l'oeuvre "sous ses espèces sensibles, à travers les ressources de son langage". Bref, il invite à vivre, à rebours, l'aventure d'écriture du livre. Par le biais de ce regard complice, l'observateur s'immisce dans l'oeuvre, l'éprouve de l'intérieur, se confond à elle pour en saisir toute la texture et le relief. S'impose ensuite une nécessaire distance qui permet de rendre compte de l'oeuvre sans pour autant en calquer le langage. Le critique définit ainsi l'analyse formelle:

"mise en relation des correspondances et solidarités internes, transmutation du fragment par le groupe et du groupe par le tout, traitement unitaire des membres dispersés, et finalement vision simultanée d'un déroulement successif, superposant toutes les phases de la série temporelle."²

Pour Jean Rousset, forme et sens ne font qu'un. Il affirme que c'est à travers l'exploration d'un langage structurel particulier que le romancier en vient à découvrir ce qu'il voulait exprimer. Il cite ce mot du peintre Delacroix "trouver en faisant" qui

-
1. Rousset, Jean. Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Editions José Corti, Paris, 1962, 200 p.
 2. Rousset, Jean. "Les réalités formelles de l'oeuvre", dans Les chemins actuels de la critique, ensemble dirigé par Georges Poulet, Union générale d'Editions, coll. 10/18, Paris, 309 p., (pp. 59 à 70, p. 63).

renvoie à la même conception. Dans cette perspective, la structure romanesque se trouve définie non comme une matière inerte en attente d'une quelconque dissection analytique mais bien plutôt comme une aventure où la sensibilité et l'intelligence de l'observateur viennent épouser le cheminement du créateur. Pour Rousset, la forme constitue pour l'artiste:

"à la fois son expérience la plus intime et son seul instrument de connaissance et d'action. La forme est son moyen comme elle est son principe."³

Et il ajoute:

"Pourquoi ne serait-elle pas aussi notre principe à nous lecteurs et explorateurs du livre?"⁴

Oeuvre de facture mi-moderne mi-classique, L'Élan d'Amérique se prêtait bien à une telle approche. Les jeux de correspondances formelles qui s'y déploient sont nombreux et certains plus ponctuels et plus explicites que d'autres. A preuve, l'utilisation que le récit fait de la trame scénariographique d'un film de Joseph Mankiewicz. Ce n'est là qu'un exemple, parmi tant d'autres, de la hardiesse technique qu'a déployée André Langevin dans l'écriture de son roman.

Deux aspects ont principalement retenu mon attention. Celui des croisements d'ordre intertextuel que L'Élan d'Amérique établit avec l'histoire du roman québécois, au plan thématique comme au plan esthétique: croisements qui rejoignent aussi, par certains liens évidents, la production antérieure de l'auteur. L'analyse de ces diverses ramifications constitue le premier grand volet de ce mémoire. A ces "voix du dehors"

3. Ibid., p. 69.

4. Ibid., p. 69.

viennent se joindre d'autres voix qui se font entendre, cette fois, à l'intérieur du roman: celles du narrateur et du narrataire. Ce second volet consacré à l'instance narrative fait une large place à la réalité stylistique de l'oeuvre et aux nombreuses questions qu'a soulevées dans la critique le lyrisme de l'écriture.

Le lecteur notera, peut-être avec un certain agacement, que deux formes pronominales se querellent la prépondérance narrative de la présente recherche. Si l'introduction et la conclusion présentent un emploi plus marqué pour la première personne du singulier, le corps du texte, lui, maintient l'usage du "nous" de convention. Bien que le "je" s'impose de plus en plus comme pratique acceptée et reconnue dans un nombre de plus en plus considérable d'ouvrages à caractère scientifique et/ou universitaire et tend à remplacer son vis-à-vis pluriel, nous avons tenu à maintenir les deux niveaux de discours pour entre autres souligner cette ligne de démarcation qui subsistera toujours entre le "je" de celui qui parle et le "nous" de celui qui parlant s'associe à un groupe ou à un corps constitué sans qu'il soit nécessaire que celui-ci reçoive une identité précise. En d'autres termes, si le présent travail de recherche oscille ainsi entre un singulier et son multiple, entre la marque grammaticale de l'individu et celle du collectif, avec lui, l'horizon sur lequel se découpe l'analyse se déplace, englobant dans un même mouvement la part de subjectivité que toute production textuelle contient et qui ne saurait être niée ainsi que la part d'objectivité sur laquelle une analyse doit aussi être fondée. Entre le regard complice du simple lecteur et cet autre regard qu'on se plaît à imaginer distant et impartial un pont peut être jeté. C'est sur cette conviction et cet espoir que la présente recherche s'est élaborée et se présente au lecteur.

PREMIÈRE PARTIE

SITUATION ET GENÈSE

VOIX DU DEHORS

PRÉSENTATION

Sommaire: approche méthodologique et conceptuelle: notion d'intertextualité, p. 9; élaboration d'une grille d'analyse, p. 15; statut de la parole intertextuelle, p. 20.

Dans le présent chapitre, nous chercherons à situer l'oeuvre de Langevin, à la mettre en relation avec des oeuvres extérieures à elle, qui la contiennent et qu'elle contient, et certains autres textes de l'auteur qui, par les échos qu'ils font entendre au coeur de L'Élan d'Amérique, viennent mettre en lumière la richesse et le pluriel dont est constitué le roman.

Nous verrons d'abord comment, dans sa thématique, sont réaffirmés puis "discrédités", certains grands mythes qui, depuis l'origine du roman au Québec, hantent

l'imaginaire des écrivains d'ici¹. Cette inscription diachronique nous amènera à sonder les seize années² de silence de l'auteur. Longue décennie d'effervescence littéraire et politique dont certains temps forts se retrouvent en filigrane de l'oeuvre. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux liens étroits qui unissent L'Élan d'Amérique aux oeuvres d'Hubert Aquin et de Gaston Miron.

Nous nous demanderons ensuite comment L'Élan d'Amérique s'insère dans la "trilogie³ romanesque" des années '50⁴, de quels éléments de continuité mais aussi de rupture ces rapports sont constitués. Ce retour aux oeuvres antérieures de l'auteur nous mettra en présence d'un court récit intitulé Un parfum de rose bleue⁵ que Langevin publiait dans la livraison de mars-avril 1967 de la revue Liberté. Entre la nouvelle et le roman, se tisse tout un réseau de similitudes troublantes qui nous font tenir celle-ci comme une source immédiate à L'Élan d'Amérique.

Un autre sujet du même ordre retiendra notre attention: la présence insistante et énigmatique du film inscrit dans le roman comme "mise en abyme". Film réel que

-
1. Nous nous en tiendrons à deux mythes reliés à la grande mythologie de la terre, celui du paysan, gardien des valeurs de permanence, et celui du coureur des bois, figure de liberté et d'aventure intérieure.
 2. 1956-1972.
 3. Bien que consacrée par l'usage dans la critique québécoise, cette expression ne nous paraît pas justifiée. Les trois romans en question sont autonomes - bien qu'ils traitent, il faut en convenir, de thèmes semblables - et n'entretiennent entre eux aucune filiation qui pourrait les faire concevoir comme une oeuvre unique à trois volets.
 4. Evadé de la nuit, Cercle du livre de France, Montréal, 1951, 245 p.
Poussière sur la ville, Cercle du livre de France, Montréal, 1953, 213 p.
Le temps des hommes, Cercle du livre de France, Montréal, 1956, 233 p.
 5. Un parfum de rose bleue, Liberté, no. 62, (mars-avril 1969), pp. 61 à 75.

nous avons réussi à identifier⁶ et qui, ici encore comme dans le cas de la nouvelle, présente une parenté formelle et thématique si grande et si intime qu'elle mérite que nous lui consacrons quelques pages.

Approche méthodologique et conceptuelle:

Notion d'intertextualité

Ces divers points, ces divers moments d'une analyse qui tente de cerner la genèse et la situation du roman, peuvent tous sans exception être tenus, à des degrés divers, comme des manifestations intertextuelles. Aussi avons-nous choisi d'articuler l'ensemble de notre lecture de ces multiples ramifications à partir d'une typologie⁷ de l'intertextualité. Cette démarche nous permettait d'une part de relier entre eux divers éléments qui autrement paraissaient s'additionner sans que transparaisse l'"unité" qui les traverse et d'autre part d'élargir et d'approfondir notre connaissance de l'"être littéraire".

A la question que posait Sartre en 1948 "Qu'est-ce que la littérature?"⁸, l'oeuvre de Langevin vient apporter non pas une réponse définitive - car il ne saurait y avoir de réponse définitive à une pratique qui s'érige sur le doute et sur un désir

6. La Comtesse aux pieds nus (The Barefoot Contessa), film américain (1954) de Joseph W. Mankiewicz, mettant en vedettes Ava Gardner et Humphrey Bogart. Nous sommes redevable à Monsieur Pierre Châtillon qui nous a mis sur la piste de cette découverte. Un visionnement ultérieur et répété du film devait confirmer, hors de tout doute, l'intuition de Monsieur Châtillon.

7. Typologie que nous avons en partie empruntée à Lucien Dällenbach. ("Inter-texte et autotexte", in Poétique, no. 27 (1976), pp. 282 à 296) et en partie élaborée par nous-même. Élaboration et conceptualisation que nous présentons sous réserve, consciente des nouvelles lacunes qu'elles contiennent ainsi que des nombreuses nuances qu'il aurait fallu leur apporter.

8. Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?, Gallimard, coll. idées, Paris, 1948, 374 p.

toujours vacillant à la frontière du réel - mais ouvre une voie à la réflexion. Notre démarche méthodologique, par delà son inévitable jargon conceptuel, et en ce qu'elle contribue à l'exploration de l'espace imaginaire, demeure, nous le croyons, fidèle au sens même de l'oeuvre de Langevin.

Avant d'aborder les divers volets d'analyse que nous venons d'énumérer, nous croyons nécessaire de faire précéder notre étude d'une introduction théorique. Réalité encore mal connue, peu exploitée, l'intertextualité a suscité ces dernières années⁹, et cela grâce entre autres aux réflexions critiques d'auteurs aussi différents que Julia Kristeva¹⁰ et Jean Ricardou¹¹, un intérêt croissant qui, nous le tenons pour assuré, ne pourra aller qu'en s'affirmant davantage. La valeur heuristique du concept- que nous devons à Julia Kristeva - a peut-être, vu la relative rareté des travaux disponibles, encore besoin d'être démontrée. C'est ce à quoi nous nous appliquerons dans les pages qui suivent.

Lorsque Gaston Miron écrivait en guise de texte de clôture à son recueil L'homme rapaillé¹²:

"Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés
- poètes de tous pays, de toutes époques -

9. À preuve, le numéro entier que le comité de rédaction de la revue Poétique consacrait, en 1976, à la question: Intertextualités, Poétique, no. 27 (1976), Seuil, Paris, pp. 257 à 384.
10. Kristeva, Julia. Recherches pour une sémanalyse, Essais, Seuil, coll. "Tel Quel", Paris, 1969, 379 p. Voir surtout les textes intitulés "Le texte clos", pp. 113 à 142, "Le mot, le dialogue et le roman", pp. 143 à 173.
11. Ricardou, Jean. Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris, 1971, 271 p., surtout les pages 162 et suivantes.
12. Miron, Gaston. L'homme rapaillé, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. du Prix de la revue Études françaises, Montréal, 1970, 171 p.

je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
 que les vôtres, mais d'une façon, frères
 c'est un bien grand hommage à vous
 car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre
 il y a des mots entre eux, qui sont
 leur propre fil conducteur de l'homme
 merci."¹³

Il ignorait sans doute jusqu'à l'existence du concept d'intertextualité que Julia Kristeva, à peu près à la même époque¹⁴, venait de formaliser. Pourtant, comment dire mieux la nature complexe de cette réalité linguistique et littéraire que ne le font le contenu et l'intitulé du poème: En une seule phrase nombreuse? Multivocité qui vient se résorber dans un texte unique au moment de l'écriture et qui, comme le soulignait Victor Chklovski, se déploie à nouveau dans l'acte de lecture:

"L'oeuvre d'art est perçue en relation avec les autres oeuvres artistiques et à l'aide d'associations qu'on fait avec elles... Non seulement le pastiche mais toute oeuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque."¹⁵

La réception d'un texte, au même titre que sa production, est redevable à l'existence préalable d'un ensemble de textes qui agissent sur lui à la fois comme horizon et comme espace de résonances. Contrairement aux positions radicales de quelques structuralistes qui s'acharnaient à considérer l'oeuvre comme une réalité close, fermée sur elle-même, il ne semble plus désormais possible d'appréhender un texte sans le rattacher à un "dehors" qui l'exprime et qu'il exprime. Cette attitude d'une certaine critique se fondait sur une volonté manifeste de marquer sa distance à

13. Ibid., p. 88.

14. Recherches pour une sémanalyse de Julia Kristeva (op. cit.) est paru en 1969 et En une seule phrase nombreuse a été écrit en 1969.

15. Cité par B. Eikhenbaun, Théorie de la littérature (Textes des formalistes russes, présentés et traduits par Tzvetan Todorov), Seuil, coll. "Tel Quel", Paris, 1965, 315 p., (p. 50).

l'égard de la critique traditionnelle qui trop souvent cherchait la "vérité" de l'oeuvre dans un au-delà du texte sans toujours l'articuler avec l'oeuvre. Par opposition, la Nouvelle critique s'est pendant un certain temps enfermée dans une immanence qui jusqu'à un certain point la fermait à la complexe réalité de l'oeuvre. Pourtant, d'autres théoriciens, dont Bakhtine, avaient apporté à la question un éclairage d'une pertinence incontestable mais qui ne devait n'être reconnue et prise en considération que beaucoup plus tard. En 1929, Bakhtine écrivait:

"L'artiste prosateur évolue dans un monde rempli de mots d'autrui, au milieu desquels il cherche son chemin... tout membre d'une collectivité parlante trouve non pas des mots neutres "linguistiques", libres des appréciations et des orientations d'autrui mais des mots habités par des voix autres. Il les reçoit par la voix d'autrui, emplis de la voix d'autrui. Tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte déjà marqué par l'interprétation d'autrui."¹⁶

Dans un autre ouvrage, il précisait:

L'acte de parole sous forme de livre est toujours orienté en fonction des prises de paroles antérieures dans la même sphère d'activité, tant celles de l'auteur lui-même que celles d'autres auteurs: il découle donc de la situation particulière d'un problème scientifique ou d'un style de production littéraire. Ainsi, le discours écrit est en quelque sorte partie intégrante d'une discussion idéologique à une grande échelle: il répond à quelque chose, il refute, il confirme, il anticipe sur les réponses et objections potentielles, cherche un soutien, etc..."¹⁷

-
16. Bakhtine cité par Todovov. Qu'est-ce que le structuralisme? (2. Poétique), Seuil, coll. Points, Paris, 111 p., (p. 44).
 17. Bakhtine, Mikhail (V.N. Volochinov). Le Marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Ed. de Minuit, coll. Le sens commun, Paris, 1977, 233 p. Paru pour la première fois en russe sous la signature de V.N. Volochinov, un disciple de Bakhtine, en 1929, cet ouvrage nous paraît d'une lecture essentielle à qui s'intéresse aux questions d'ordre linguistique et intertextuel.

On pourrait ajouter à cela, les formes, les rhétoriques et même jusqu'à un certain point les thématiques qui, à l'instar des mots, relèvent elles aussi d'un code, d'un usage, et demeurent soumises à un mode d'emploi décrété par les pratiques antérieures. Les travaux d'Harold Bloom¹⁸ sont à cet égard extrêmement révélateurs en ce qu'ils viennent mettre en lumière cette "angoisse de l'influence" qu'éprouve tout écrivain lorsqu'il prend à son tour la parole. La conscience qu'il a de venir "après" l'oblige à écrire pour ou contre les livres autres qui, qu'il le veuille ou non, s'inscriront à l'intérieur de son propre écrit. L'écrivain doit frayer son chemin en contournant les ornières laissées par le passage de ses prédécesseurs. Toute oeuvre, aussi novatrice soit-elle - en ce qu'elle est travail sur le langage, en ce qu'elle relève d'un genre, en ce qu'elle développe une thématique - est donc par définition intertextuelle. L'oeuvre s'accomplit, plus ou moins mais toujours, en complicité avec cet "espace littéraire" dont parle Blanchot¹⁹, espace qui la contient et qu'elle contient²⁰. La littérature, en somme, naît de la littérature:

"Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double."²¹

L'acte de lecture consiste alors, comme le proposait Barthes dans l'introduction à S/Z, à "étoiler le texte", à l'ouvrir à sa multiplicité pour apprécier de quel pluriel il

18. Bloom, Harold. The Anxiety of Influence, Oxford UP, New York, 1973, 207 p.

19. Blanchot, Maurice. L'espace littéraire, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1955, 379 p.

20. Les concepts d'adaptation, d'assimilation, d'accommodation que Piaget a empruntés à la biologie pour les appliquer à la psychologie pourraient trouver ici une valeur heuristique et donner lieu éventuellement à une typologie des formes littéraires.

21. Kristeva, Julia. Recherches pour une sémanalyse, Seuil, coll. "Tel Quel", Paris, 1969, 379 p., (p. 146).

est fait²². Pluriel, toujours selon l'expression de Barthes, limité dans le cas du texte classique et infini dans celui du texte moderne. L'oeuvre moderne se définirait comme un singulier pluriel. Qu'on pense à l'utilisation extrême des possibilités de l'intertextualité illustrée par l'oeuvre de William Burroughs et plus récemment, dans une approche différente et un registre autre, par les dernières publications de Paul-Marie Lapointe²³. On assiste dans les deux cas à une totale désintégration du narratif et du discours. La technique du "cut-up"²⁴ par l'enflure qu'elle fait subir à l'inévitable connotation, devient technique de brouillage et de subversion²⁵. Faisant délirer les codes, le poète fait émerger une parole neuve, libérée de "l'argile des vieux discours"²⁶ tant littéraires que sociaux. Ces exemples-limites²⁷ illustrent un trait caractéristique de l'intertextualité: "Le regard intertextuel est donc un regard critique et c'est ce qui le définit."²⁸

-
- 22. Barthes, Roland. S/Z, Seuil, coll. Points, Paris, 1970, 277 p., (p. 11).
 - 23. Lapointe, Paul-Marie. Écritures, (en deux tomes), Éditions L'Obsidienne, Montréal, 1980, 888 p.
 - 24. Burroughs, William. La Génération invisible et La Révolution électronique. Champ libre, Paris, 1974, 134 p.
 - 25. Ce qui correspond au "situationisme" dans l'ordre socio-politique. On se souviendra, à titre d'exemple, de ces travailleurs français qui, en mai '68, intervertirent l'ordre des lettres qui composaient le nom de leur entreprise. Sur le toit de l'usine au lieu de BERLIET on pouvait lire LIBERTÉ. Lire à ce propos L'image-action de la société ou la politisation culturelle, de Alfred Willener. Éditions du Seuil, coll. Esprit, Paris, 1970, 350 p.
 - 26. Jenny, Laurent. "Pour une stratégie des formes", Poétique, no. 27 (1976), Seuil, Paris, pp. 257 à 384, (p. 281).
 - 27. Aux deux exemples cités, il faudrait ajouter le "Lis-écris!?" d'Yves Boisvert qui s'inscrit délibérément dans l'esprit de cette production textuelle (intertextuelle) subversive. Éditions Sextant, Trois-Rivières, 1981, sans pagination.
 - 28. Jenny, Laurent. Loc. cit., p. 260.

Le ou les textes cités ne parlent plus pour eux-mêmes, ils sont utilisés, pillés; ils sont pour ainsi dire "parlés", ils passent, selon les termes de Laurent Jenny, "au statut de matériau"²⁹. Ce pillage, puisqu'il s'agit bien de cela, ce détournement d'un ou de plusieurs textes au profit d'un texte "centreur" peut emprunter diverses formes et s'accomplir à des degrés variables. Ce que nous essayerons maintenant de définir.

Élaboration d'une grille d'analyse:

Des différentes manifestations intertextuelles³⁰, il importe d'abord de dégager l'aspect "externe" et "interne" de la référence³¹, le premier exprimant les rapports qu'entretient le texte avec les textes d'autres auteurs et le second qualifiant les rapports qui unissent un texte à un ou plusieurs textes du même auteur.

Ce dernier type d'intertextualité est souvent nommé autotextualité. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, la fréquence de son utilisation est élevée. On se rappellera le célèbre exemple des doublets dans Madame Bovary. Flaubert donne à quelques pages de distance deux descriptions du jardin de Fostes. Qu'on nous permette de les citer:

"Le jardin, plus long que large, allait, entre deux murs de bauge couverts d'abricots en espalier, jusqu'à une haie d'épines qui le séparait des champs. Il y avait au milieu, un cadran solaire en ardoise, sur un piédestal de maçonnerie: quatre plates-bandes garnies d'égantiers maigres entouraient symétriquement le carré

29. Ibid., p. 267

30. Notre propos n'est pas tant de fonder une véritable typologie de l'intertextualité, qui reste d'ailleurs à faire, que d'élaborer une définition opératoire dans le cadre des besoins de notre analyse.

31. Nous empruntons ici la terminologie de Jean Ricardou Pour une théorie du nouveau roman, Seuil, Paris, 1971, 270 p., (pp. 162 et suivantes).

plus utile des végétations sérieuses. Tout au fond, sous les sapinettes, un curé de plâtre lisait son bréviaire."³²

Et la seconde:

"Les jours qu'il faisait beau, elle descendait dans le jardin. La rosée avait laissé sur les choux des guipures d'argent avec de longs fils clairs qui s'étendaient de l'un à l'autre. On n'y entendait pas d'oiseaux, tout semblait dormir, l'espallier couvert de paille et la vigne comme un grand serpent malade sous le chaperon du mur, où l'on voyait, en s'approchant, se traîner des cloportes à pattes nombreuses. Dans les sapinettes, près de la haie, le curé en tricorne qui lisait son bréviaire avait perdu le pied droit, et même le plâtre, s'écaillant à la gelée, avait fait des gales blanches sur sa figure."³³

Le récit revient ici sur ses propres traces, se cite pour mieux accentuer son sens, se reprend pour ajouter, à ce que pouvait voir du jardin des Bovary le regard neutre et distant d'un passant, le propre regard de son héroïne qui lit son ennui dans les choses qui l'environnent. Par cette variante, le narrateur marque - dit sans dire - la distance qui sépare Emma de sa réalité extérieure. Comme autre exemple d'autotextualité, nous pourrions penser à l'Alchimie du verbe³⁴ où Rimbaud reprend, en y apportant des variantes de contenu et de forme, le poème intitulé Chanson de la plus haute tour³⁵.

A ce premier aspect vient s'ajouter la portée de l'emprunt qui peut être générale si elle relie le texte à un vaste ensemble d'oeuvres ou encore à la structure morphologique d'un genre, ou restreinte dans le cas où le texte cité est un ou réduit à

32. Flaubert, Gustave. Madame Bovary, Ed. Gallimard, coll. Le livre de poche, Paris, 1961, 503 p., (p. 49).

33. Ibid., p. 85.

34. Rimbaud, Arthur. Oeuvres, Ed. Garnier, coll. Classiques, Paris, 1960, 569 p., (p. 228).

35. Ibid., p. 158.

un fragment (scène, personnage, etc.). Nous pouvons reconnaître un exemple d'intertextualité externe restreinte dans l'épisode des catleymas³⁶ dans A la recherche du temps perdu qui emprunte au Flaubert de Madame Bovary³⁷ l'image de la voiture comme espace privilégié de transgression amoureuse. Le roman Le tunnel d'Ernesto Sabato³⁸ dont le thème de la jalousie renvoie à un Amour de Swann fournirait une autre illustration de ce type d'emprunt. Dans les deux cas, nous parlerions d'intertextualité restreinte implicite³⁹ puisqu'en aucun moment les références n'y sont vraiment précisées. Tout autre est l'utilisation que Menaud, maître-draveur⁴⁰ fait des extraits de Maria Chapdelaine⁴¹. Nous sommes ici en présence d'une intertextualité externe restreinte qui opère en toute clarté, se servant d'un texte autre pour amorcer le dialogue sur le rôle de la fidélité et de la mémoire dans la lutte pour la survivance nationale. La nature de l'emprunt est ici implicite. Pour illustrer le type d'intertextualité générale explicite nous pouvons penser au Don Quichotte de Cervantes dont le rapport aux romans de chevalerie est non-équivoque et constitue le centre de l'aventure romanesque.

-
36. Proust, Marcel. A la Recherche du temps perdu, tome I, Ed. Gallimard, coll. Le livre de poche, Paris, 1965, 510 p., (page 277 et suivantes).
37. Madame Bovary, op. cit. Nous faisons référence à la scène du fiacre où Emma et Léon, protégés des regards indiscrets, se donnent pour la première fois, l'un à l'autre, (page 291 et suivantes).
38. Sabato, Ernesto. Le Tunnel, Ed. du Seuil, coll. Points, Paris, 1982, 137 p.
39. Les termes "explicite" et "implicite" ont été, à notre connaissance, utilisés une première fois dans une définition de l'intertextualité par Laurent Jenny, loc. cit., p. 257.
40. Savard, Félix-antoine. Menaud, maître-draveur, Éd. Fides, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal, 1968, 213 p.
41. Hémon, Louis. Maria Chapdelaine, Éd. Bernard Grasset, coll. Le livre de poche, Paris, 1954, 245 p.

Deux aspects⁴² restent encore à explorer, celui de la dimension qui peut être littérale ou référentielle et celui du dédoublement qui peut se réaliser de façon intégrale ou partielle. La dimension littérale réfère au texte (entendu au sens strict), alors que la dimension référentielle renvoie à la fiction. L'histoire de Menaud, maître-draveur pourrait encore servir à illustrer la dimension littérale d'un emprunt intertextuel dans la mesure où de larges extraits de Maria Chapdelaine sont repris textuellement. Un Amour de Swann dans l'épisode déjà mentionné (celui des catleymas) se rangerait sous le paradigme référentiel en ce que l'emprunt qu'il fait à une scène de Madame Bovary est d'ordre diégétique⁴³, fictionnel. L'aspect du dédoublement vient apporter des précisions sur la nature littérale ou référentielle de l'emprunt. Il s'agit ici de voir si la "citation" est intégrale ou partielle, ce dernier terme recouvrant les variations à partir d'un thème ou les modulations apportées à une phrase.

Pour faciliter la compréhension des divers aspects que peut représenter l'intertextualité, nous avons tenté de les réunir sous une forme schématique qui présente l'avantage d'une saisie globale et d'une plus grande lisibilité du phénomène.

42. Ces deux derniers aspects nous les devons à Lucien Dällenbach: "Intertexte et autotexte", Poétique, no. 27 (1976), Seuil, Paris, pp. 282 à 296. L'auteur y propose une grille qui tend "à circonscrire l'ensemble des relations possibles d'un texte à lui-même" (citation et grille, p. 282), s'abstenant d'y inscrire les relations unissant un texte à des oeuvres d'auteurs différents. Dällenbach cherche à définir ici un champ restreint mais néanmoins très important de l'intertextualité, celui de l'autotextualité que Genette préfère quant à lui nommer un peu pompeusement intertextualité autarcique. Les deux aspects retenus par Dällenbach peuvent, à notre avis, servir à une analyse élargie et s'appliquer avec profit à l'ensemble du phénomène intertextuel, autotextualité comprise.

43. Expression de Gérard Genette qui recouvre grosso modo la notion plus traditionnelle d'histoire. Figures III, Seuil, Paris, 287 p.

Grille d'analyse

Référence	Externe (rapports à un ou plusieurs textes d'autres auteurs)	Interne (rapports à un ou plusieurs textes du même auteur)
Portée	Générale (vaste ensemble d'oeuvres ou genre)	Restreinte (une oeuvre ou un fragment d'oeuvre, scène, personnage, etc.)
Nature	Explicite (+ ou -)	Implicite (+ ou -)
Dimension	Littérale (le texte entendu au sens strict, le récit)	Référentielle (la fiction ou la diégèse)
Dédoublement	Intégral (citation ou auto-citation)	Partiel (Variations sur un même thème ou reprise modulée d'une phrase)

Statut de la parole intertextuelle:

Avant d'aborder, à l'aide des différents concepts que nous venons d'élaborer, l'analyse du roman de Langevin, il nous reste à définir le statut de l'intertextualité. Nous ferons une fois de plus appel à Laurent Jenny:

"Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative: ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre - ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle (...) En fait, l'alternative ne se présente qu'aux yeux de l'analyste. C'est simultanément qu'opèrent ces deux processus dans la lecture - et dans la parole - intertextuelle, étoilant le texte de bifurcations qui en ouvrent peu à peu l'espace sémantique."⁴⁴

Contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'emprunt, le "pillage" ne sont pas des manières d'appauvrissement de la richesse d'un texte, mais bien plutôt, comme le souligne Jenny, des formes d'ouverture, en quelque sorte des démultiplicateurs de significations. Et l'on serait tenté de poursuivre en émettant l'hypothèse que les "grands" textes sont ceux-là qui font la plus large utilisation de l'intertextualité, ceux qui réussissent à combiner le plus grand nombre de textes, à les faire jouer les uns avec les autres sans jamais se perdre, en réussissant toujours à faire émerger des "discours fossiles"⁴⁵ une parole jamais entendue.⁴⁶ Le "grand" texte serait celui qui faisant entendre une "redite"⁴⁷ tromperait constamment son lecteur en transformant

44. Jenny, Laurent. Loc. cit., p. 266.

45. Ibid., p. 279.

46. Ce que le beau texte de Miron que nous citions au début de ce chapitre laisse clairement entendre. Derrière la demande de pardon se devine toute la fierté déterminée de celui qui, bien que venant après, inscrit sa parole comme une nouvelle référence dans l'univers littéraire.

47. Mallarmé a écrit quelque part: "Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée". Cité par Laurent Jenny, loc. cit., p. 257.

son "horizon d'attente", celui qui, posant les figures traditionnelles qui composent le code de référence littéraire du moment, se hâterait de les transgresser. Pour nous, L'Élan d'Amérique est un de ces grands textes en ce qu'en lui viennent se fondre de nombreuses figures relevant de l'histoire même du roman québécois; de nombreuses voix, les unes réaffirmées dans leur existence, les autres, brisées par des différends d'ordre idéologique ou esthétique. Multiples correspondances que le texte de Langevin répercute et orchestre sans égard aux idées reçues qu'elles soient littéraires ou politiques.

CHAPITRE I

INTERTEXTUALITÉ EXTERNE

Sommaire: intertextualité générale implicite: écho mythique du roman du terroir, p. 22; intertextualité restreinte: filiation aux oeuvres d'Hubert Aquin et de Gaston Miron, p. 36; utilisation d'une trame cinématographique, p. 47.

Intertextualité générale implicite:

"L'Élan d'Amérique" comme écho mythique du roman du terroir

Des thèmes qui ont le plus retenu l'attention des quelques rares études consacrées au roman de Langevin se détachent avec netteté ceux de la terre et de

l'appel du Nord. A l'exception peut-être de Réginald Martel⁴⁸ qui a axé sa lecture sur l'aspect formel et stylistique de l'oeuvre, tous les autres, pour n'en mentionner que quelques-uns, les St-Jacques⁴⁹, Bessette⁵⁰, Ethier-Blais⁵¹, Beaulieu⁵² ont reconnu à travers les personnages d'Antoine et d'Hercule les grands modèles, les grands types que sont, dans l'histoire du roman québécois, le coureur des bois et le paysan. Mais il revient à John Warwick⁵³, dans le compte rendu d'une recherche consacrée à la résurgence des mythes telluriques dans le roman contemporain, d'avoir le mieux mis en lumière l'importance et la nature de cet emprunt que fait L'Élan d'Amérique à la tradition thématique. Plusieurs intuitions de la présente analyse lui sont redevables et nous entendons les souligner au passage.

Pour trouver l'origine du premier de ces mythes que vient réanimer le personnage d'Hercule, il faut remonter en 1846. Avec La Terre paternelle de Patrice Lacombe⁵⁴, on assiste à la naissance de ce que l'on appellera plus tard le "roman de la

48. Martel, Réginald. "Requiem pour un pays perdu", La Presse, section Arts et lettres, Montréal, samedi 4 novembre 1972.

49. St-Jacques, Denis. "L'Élan d'Amérique", Études littéraires, Presses de l'Université Laval, vol. 6, no. 2, (août 1973), pp. 257 à 268.

50. Bessette, Gérard. "L'Élan d'Amérique dans l'oeuvre d'André Langevin", Trois romanciers québécois, Éditions du Jour, Montréal, 1973, 240 p., (pp. 133 à 181). Analyse parue antérieurement dans la revue Livres et auteurs, 1972.

51. Ethier-Blais, Jean. "Un livre qui pleure sur notre destin", Le Devoir, Montréal, samedi 4 novembre 1972, p. 14.

52. Beaulieu, Yvanohé. "Le dernier roman d'André Langevin", Le Devoir, Montréal, samedi 24 mars 1973, p. 15. Article soulignant l'attribution du Grand Prix de Montréal à l'auteur.

53. Warwick, John. "Un retour aux mythes de la terre", Études françaises, Presses de l'Université de Montréal, vol. IX, no. 4 (novembre 1973), pp. 279 à 373, (surtout pp. 279 à 302).

54. Lacombe, Patrice. La Terre paternelle, Beauchemin, Montréal, 1924, 122 p.

terre" ou encore le "roman de la fidélité"⁵⁵. Sous les traits de Chauvin, se retrouve le visage sain et vertueusement buriné de ce héros-cultivateur qui se perpétuera, presque sans interruption, pendant près d'un siècle⁵⁶, soit jusqu'à Trente arpents.⁵⁷

Une dizaine d'années après la parution de La Terre paternelle, Joseph-Charles Taché entreprend de tracer le portrait d'un autre type canadien-français. Personnage à la présence énigmatique et fascinante, le héros coureur des bois se trouve, avec Forestiers et voyageurs⁵⁸, la première fois mis en scène.

Autant le type paysan de La Terre paternelle représente un être de fidélité et d'opiniâtreté, conscient des vertus de sa soumission tranquille à l'ordre clérical-politique du monde, autant le voyageur incarne dans l'oeuvre de Taché comme dans la suite de l'histoire, des valeurs de liberté, de lutte, de changement, en somme des valeurs d'insoumission à tout autre ordre que celui de la forêt. Rebelle, par nature, le voyageur s'insère mal dans l'organisation sociale. Et jusqu'à un certain point, la société le lui rend bien.

Comme le souligne fort justement Warwick⁵⁹, la portée "contestataire" du terroir "exprimée typiquement par les symboles des Pays d'en haut a souvent

55. L'expression est de Henri Tuchmafer. Évolution de la technique du roman canadien-français, thèse de doctorat, Université Laval, 369 p.

56. Dans un article publié dans la revue Possibles ("Une ville sur le mode mineur: considérations sur Montréal dans le roman récent", vol. 3, no. 1 (automne 1978), 179 p. (pp. 11 à 23)), Lise Gauvin, prenant appui sur un large corpus (1945 à 1976), démontre qu'en dépit des apparences, d'une localisation majoritairement urbaine, le roman dit "de la ville" entretient une grande complicité thématique, souterraine et nostalgique, avec le "roman de la terre" et qu'"il serait plus juste de parler de prolongement, de transposition que de rupture" (p. 14).

57. Ringuet. Trente arpents, Fides, coll. du Nénuphar, Montréal, 1938, 306 p.

58. Taché, Joseph-Charles. Forestiers et voyageurs, préface de Luc Lacoursière, Fides, coll. du Nénuphar, Montréal, 1946, 243 p.

59. Warwick, John. Loc. cit., p. 298.

échappé aux analystes". Il cite, à ce propos, Michel Brunet et son étude, par ailleurs capitale, Trois dominantes de la pensée canadienne-française⁶⁰ qui, à l'instar de beaucoup d'autres penseurs, a évacué de sa réflexion l'aspect dynamique de ce que Warwick nomme "le rayonnement" et qui consiste en "la volonté d'augmenter l'étendue territoriale des valeurs spécifiques de la culture canadienne-française catholique"⁶¹. Cette volonté d'expansion territoriale s'accompagne chez le coureur des bois d'une volonté, tout aussi grande pour ne pas dire supérieure: celle de "l'évasion". Volonté d'échapper à un horizon étroit, à un ordre asphyxiant et passion de la liberté qui guident le héros à s'engager dans une quête incessante dont l'objet et le terme ne peuvent être, en définitive, que lui-même.

Warwick reproche à Brunet d'avoir réduit la vision du monde du Québécois du XIXe siècle à sa seule dimension conservatrice:

"Par conséquent, le thème du terroir analysé par Brunet n'entre pas dans la dialectique possible des deux aspects d'un dilemme majeur, mais se restreint au simple "intentionnalisme" d'une politique immédiate."⁶²

Privilégiant, dans son analyse et possiblement aussi dans le choix de son corpus, l'élément "terre" à l'élément "forêt", Brunet a contribué à tracer une image un peu faussée, tout au moins affadie et statique, du XIXe siècle et, par voie de conséquence, de notre imaginaire et de nous-mêmes.

60. Brunet, Michel. Trois dominantes de la pensée canadienne-française, Écrits du Canada français III, Montréal, 1957, pp. 31 à 117. Rappelons ces trois termes-clé: agriculturisme, anti-étatisme, messianisme.

61. Warwick, John. Loc. cit., p. 283.

62. Ibid., p. 298.

Comme le souligne encore Warwick, le mythe de la terre est essentiellement double et s'érige sur la contradiction dynamique des désirs de permanence et d'évasion. Cette réflexion, ce constat de double-nature nous paraît un apport considérable à la connaissance de la complexité de l'être et de l'imaginaire québécois. Pourtant, malgré toute la pertinence de l'analyse, les propos du critique semblent devoir mériter quelques nuances.

Nous serions tenté de dire que de la même manière que les "intellectuels" - dont Brunet - ont eu peine à dégager l'aspect contestataire de la "pensée canadienne-française et catholique", à reconnaître la nature "dialogique"⁶³ du mythe et de l'idéologie⁶⁴, les écrivains, particulièrement les romanciers du XIXe siècle, ont connu, et connaissent peut-être encore, au regard de la critique actuelle, des difficultés du même ordre. Avec Warwick, nous affirmons la nature dialectique du mythe tellurique, la "virtualité explosive" de l'une de ses faces, mais constatons, bien malgré nous, que, pour des motifs que nous ignorons, cette complicité, ce "dialogue" n'a pas été traduit, vécu dans la pratique littéraire du XIXe siècle, comme dans la critique sociologique qui l'a suivie. La double nature du mythe a, à notre avis, beaucoup plus habité le

63. L'expression est de Bakhtine.

64. Nous rapprochons ici "mythe" et "idéologie" sur la base d'une construction imaginaire, d'une tentative de réponse d'un groupe donné aux éternelles questions du sens de la vie, et du sens de la présence de l'homme dans le monde. Tentatives de réponses qui se fondent toujours sur une ambiguïté qui offre l'avantage d'une large application à un plus grand nombre de situations pratiques (ou de faits d'expérience) et qui, en quelque sorte, en légitimise son appréhension partielle. Nous serions tenté de relier idéologie, mythe et symbole dans cette même faculté qu'ils présentent, contrairement à la pensée scientifique positiviste, "de procéder non point par réduction du multiple à l'un mais par l'explosion de l'un vers le multiple, pour mieux faire percevoir en un second temps, l'unité de ce multiple." (Introduction au Dictionnaire des symboles de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Seghers, Paris, 1979, (huitième édition), tome I, 371 p., p. XV.).)

territoire imaginaire potentiel qu'elle n'a vraiment occupé le territoire culturel réel, mutilant ainsi l'histoire et l'homme par l'extirpation d'un élément de conflit, par essence, novateur et libérateur.

L'oeuvre de Taché⁶⁵ nous en fournit une excellente illustration. L'auteur situe les exploits de son "héros problématique" dans un temps passé et dans son avertissement "Au lecteur" en appelle et en prophétise la disparition:

"j'ai campé sur le bord de nos lacs et rivières; j'ai vécu avec les hommes de la côte et de la forêt, avec les sauvages; j'ai recueilli plusieurs de leurs récits, et je les écris pour tâcher de faire qu'on puisse les lire quand on ne pourra plus les entendre raconter."⁶⁶

D'une part, une distance est créée entre le moment de vie rapporté et le moment de l'écriture (passé/présent), entre la parole orale et la parole écrite (conteur/écrivain) mais aussi, d'autre part, et c'est ce qui est le plus étonnant, entre le présent et le futur, entre une existence et une non-existence. On voit donc déjà qu'au moment de sa naissance romanesque, le héros coureur des bois se trouve victime d'un interdit. Le narrateur et héros du roman de Taché inscrit ses aventures merveilleuses dans une sorte d'irréalité, dans un temps suspendu, qui évoque cet "illo tempore" dont parle Mircea Eliade; temps suspendu qui a pour effet de donner une "origine" à l'homme (mythe de l'origine), mais aussi, on ne peut en douter, de désamorcer le contenu trop évidemment inquiétant et contestataire du mythe de l'appel du Nord.

Cette volonté de contenir la charge explosive du mythe est manifestée à l'intérieur même du récit du Père Michel. A quelques reprises, sous des formes

65. Taché, Joseph-Charles. Forestiers et voyageurs, préface de Luc Lacoursière, Fides, coll. du Nénuphar, Montréal, 1946, 230 p.

66. Ibid., p. 15. (Les soulignés sont de nous).

différentes, le conteur use d'une précaution oratoire dont le sens anesthésiant ne peut nous échapper: prenez plaisir au récit de mes aventures de jeunesse mais ne vous avisez pas de les imiter. Toute la portée neuve de son apport, Taché, en médecin consciencieux, la discrédite en somme dès le départ mais aussi tout au long de son récit. A la défense de Taché et des nombreux autres écrivains et conteurs qui comme lui ont dû se soumettre à une forme d'auto-censure de l'imaginaire individuel et collectif, il faut préciser que cette voie tortueuse, qui emmêlait prescriptions morales et récit d'aventures-limites, était la seule voie autorisée. Hors d'elle, le silence ou la folie...⁶⁷

L'envergure, la persistance et la richesse sémantique de ces deux héros romanesques les rangent au niveau du mythe. Double mythe relié à la grande mythologie de la terre que Northrop Frye⁶⁸ a si bien analysée dans ses deux grandes composantes de permanence et de liberté. Ces deux aspects ont trouvé, tout au long du XIXe siècle, une présentation nettement différenciée voire entièrement dissociée. Il faut attendre la venue de Maria Chapdelaine⁶⁹ pour voir enfin réunis, avec cependant une fierté non-exempte de culpabilité, les attributs contraires des deux héros dans un même personnage. Le personnage de François Paradis et avec plus

67. Pour prolonger et éclairer notre réflexion sur ce qu'a été ce XIXe littéraire et idéologique, il faut lire Messianisme littéraire au Canada-français (1850-1890) de Monsieur Réjean Beaudoin qui doit paraître prochainement, dans une version abrégée, aux Presses de l'Université de Montréal. L'ouvrage repose sur une recherche colossale que l'auteur a bien voulu nous permettre de consulter. Nos propos sur Taché en particulier et sur l'ensemble de la question concernant les rapports du littéraire au politique lui doivent beaucoup. (Messianisme littéraire au Canada-français (1850-1890), thèse de doctorat présentée à la Faculté des Études supérieures et de la Recherche de l'Université McGill, décembre 1981, texte photocopié, 543 p.).

68. Frye, Northrop. The Critical Path, Bloomington, Indiana University Press. 1971, p. 174.

69. Hémon, Louis. Maria Chapdelaine, Ed. Bernard Grasset, coll. du Livre de poche, Paris, 1954, 245 p.

d'évidence celui de Samuel Chapdelaine, incarnent cet avers et cet envers de l'imaginaire de l'"homo quebecencis". Qu'on nous permette de citer ici un extrait du roman de Louis Hémon qui, mieux que ne le ferait une longue analyse, rend compte de notre avancé:

"Plusieurs fois, après que nous avions passé cinq ou six ans dans une place et que tout avait bien marché, nous commencions à avoir un beau bien: du pacage, de grands morceaux de terre faite prêts à être semés une maison toute tapissée en dedans avec des gazettes à images... Il venait du monde qui s'établissait autour de nous; il n'y avait rien qu'à attendre un peu en travaillant tranquillement et nous aurions été au milieu d'une belle paroisse où Laura aurait pu faire un règne heureux... Et puis tout à coup le coeur me manquait⁷⁰; je me sentais tanné de l'ouvrage, tanné du pays; je me mettais à haïr les faces des gens qui prenaient des lots dans le voisinage et qui venaient nous voir, pensant que nous serions heureux d'avoir de la visite après être restés seuls si longtemps. J'entendais dire que plus loin vers le haut du lac dans le bois, il y avait de la bonne terre (...) et voilà que cette place dont j'entendais parler, que je n'avais jamais vue et où il n'y avait encore personne, je mettais à avoir faim et soif d'elle comme si c'était la place où j'étais né...

Dans ce temps-là, quand l'ouvrage de la journée était fini, au lieu de rester à fumer près du poêle, j'allais m'asseoir sur le perron et je restais là sans grouiller, comme un homme qui a le mal du pays et qui s'ennuie, et tout ce que je voyais là devant moi: le bien que j'avais fait moi-même avec tant de peine et de misère, les champs, les clôtures, le cran qui bouchait la vue, je le haïssais à en perdre la raison.

(...) mais je savais bien que je finirais par partir encore pour m'en aller plus haut vers le Nord, plus loin dans le bois et qu'elle (sa femme, la mère de Maria) viendrait avec moi et prendrait sa part de la rude besogne du commencement (...) "⁷¹

Relisons maintenant un court passage de L'Élan d'Amérique dont la parenté avec ce célèbre monologue n'a guère besoin d'être longuement démontrée:

70. (Les soulignés sont de nous).

71. Ibid., pp. 229, 230, 231.

"La voix rude (du père d'Antoine) lui avait restitué le goût presque oublié d'une liberté⁷² qu'il avait toujours connue avec son père, lui avait secoué le sang comme le premier passage des grandes oies à l'automne. L'air de la maison lui était devenu irrespirable tout à coup, et intolérable la vue de ces champs ingrats qui montraient la pierre au plus haut de l'avoine et du foin, de cet horizon étriqué qu'aucune nappe d'eau ne prolongeait. Son père n'avait eu qu'à poser sa grosse patte sur le carcan pour qu'il en sentît tout le poids subitement."⁷³

Antoine est véritablement de la lignée des Père Michel⁷⁴ et des Samuel Chapdelaine. Il appartient à la race libre, fière et inasservie des "ouvriers de pays" pour qui l'appel du Nord est aussi irrésistible que s'il s'agissait de leur "terre natale". Mais si Samuel Chapdelaine et après lui, dans une dimension hautement archétypale, Menaud⁷⁵ présentent des traits qui les apparentent à la fois au modèle traditionnel du coureur des bois et à celui du paysan, Antoine, lui, le personnage central de L'Élan d'Amérique, ne s'identifie apparemment qu'au héros voyageur. Et c'est à un autre personnage, Hercule, que Langevin demandera d'illustrer l'autre face du mythe, celle de la sédentarité.

Cet étonnant retour à la tradition et ce plus étonnant encore retour au ré-écartèlement du mythe entre ses deux pôles antagonistes qui semble rompre avec la tradition amorcée par le roman de Louis Hémon et relancer toute la problématique du XIXe siècle, à savoir celle de la lutte entre ce que Northrop Frye a distingué sous les concepts du "Myth of Concern" et du "Myth of Freedom"⁷⁶, surprend et invite à une analyse plus poussée.

72. (Les soulignés sont de nous).

73. L'Élan d'Amérique, op. cit., p. 114.

74. Héros-narrateur de Forestiers et voyageurs., op. cit.

75. Savard, Félix-Antoine. Menaud, maître-draveur, op. cit.

76. Frye, Northrop. Op. cit.

Paradoxalement, alors qu'on serait tenté, sur la base d'une définition préalable du genre comme récit d'un conflit, vécu sous un mode tragique ou ironique par un héros "problématique"⁷⁷ - de situer la véritable naissance du roman québécois⁷⁸ au moment de la parution de Maria Chapdelaine, moment où comme nous l'avons précédemment démontré, les deux aspects du mythe, les deux types traditionnels de héros, sont pour la première fois fusionnés⁷⁹, L'Élan d'Amérique effectue un retour à une pratique thématique que l'on pourrait être tenté de qualifier d'anti-romanesque ou de romanesque avorté.

L'Élan d'Amérique semble donc reprendre la division fondamentale et première sur laquelle le roman du XIXe siècle s'est édifiée et sur laquelle, à notre avis comme à l'avis de plusieurs, il a chuté. Mais, il faut voir ce que cache cet étonnant retour à une tradition aujourd'hui dépassée. Langevin, et cela est incontestable, scinde le mythe: il en fait deux personnages, et à l'image de la tradition dix-neuviémiste, deux personnages, au départ, antynomiques:

"Antoine n'avait jamais été à l'aise avec lui. D'abord, parce qu'il avait toujours trôné comme une sorte de chef de tribu au milieu des siens, silencieux et sage. Ensuite, parce qu'il lui avait toujours reproché son existence en forêt. Tous les ans, il l'avait

77. Nous empruntons notre définition du roman à Georges Lukacs et à sa Théorie du roman, Gonthier, coll. Médiations, Paris, 1963, 196 p.

78. Cette affirmation nous est propre et nous croyons que cette intuition possède une valeur heuristique qui devrait inviter à la recherche.

79. Fusion qui instaure une division au sein de la conscience du héros et qui l'oblige à vivre une inadéquation au monde, c'est-à-dire une incessante contradiction entre les impératifs du désir (liberté) et les nécessités du réel (permanence). Contradiction que Lukacs formule lui comme un écart entre la "réalité imaginée" et la "réalité de fait" (Op. cit., p. 93).

accueilli avec la même exclamation, qui était à la fois un mot de bienvenue et un jugement: "Tiens, voilà le chevreuil."⁸⁰ Le large sourire n'avait jamais dissimulé le désaccord profond exprimé par ce surnom."⁸¹

Ailleurs, voulant marquer sa différence d'avec son frère Hercule, Antoine dira: "J'ai jamais été un gratteur de champs de pierre. Toujours été un homme libre."⁸²

La conscience de ces différences profondes, qui sont les manifestations de deux visions du monde, n'échappe pas davantage au paysan: "Toi, le chevreuil, tu peux pas comprendre. T'as semé ta vie à tous les vents. Toujours à lever le camp, d'un lac à l'autre. Jamais rien bâti."⁸³

Entre le "chevreuil" et le "chef de la tribu" se dresse une frontière qui est celle qui démarque la forêt de la campagne. Frontière traditionnellement étanche qui se voit soudain abolie par la "perte" même du pays. C'est à travers l'expérience douloureuse de la dépossession et du sentiment d'exil que les deux frères parviendront à se parler et à se comprendre. L'image du héros problématique se trouve ainsi réaffirmée et les deux faces du mythe réconciliées.

L'"ouvreur" et le "faiseur de pays" ne trouvent plus, dans la société technocratisée et américanisée qu'est devenue la société québécoise, à mettre à profit et à

80. En italique dans le texte.

81. L'Élan d'Amérique, op. cit., pp. 105-106.

82. Ibid., p. 134.

83. Ibid., p. 103.

l'épreuve leurs talents. Hercule⁸⁴ est le dernier à quitter quelques arpents d'une terre ingrate que ses fils et ses voisins ont depuis longtemps désertée comme Antoine sera, et c'est curieusement et symptomatiquement Hercule qui sera chargé de le lui annoncer⁸⁵, le dernier des coureurs des bois:

"... le chevreuil (...) t'es le dernier. Après toi il n'y en a plus d'autres."⁸⁶

"T'es en exil. Toi aussi, Antoine, c'est fini. Tu ne le sais pas encore, mais l'an prochain, dans deux ans, ils vont te chasser du bois. C'est pas à toi la forêt, c'est à la Compagnie..."⁸⁷

Prophétie d'un sort qu'Antoine sent déjà s'avancer en lui-même par le croisement de signes divers mais révélateurs de cette "fêlure (...) qui se creuse dans l'ossature du pays, ouvre une faille qui fait glisser le terrain sous ses pieds, engouffre tous ceux

84. Il faut noter, comme certains critiques l'ont constaté, l'ironie contenue dans le choix du prénom du héros terrien dépossédé. Il y aurait lieu de consacrer une étude onomastique au roman de Langevin. L'absence de patronyme dans le cas d'Hercule et d'Antoine alors que Claire et son mari, vice-président de Compagnie, en sont pourvus; la désignation du personnage de l'indien par le seul vocable l'Indien; l'absence de prénom dans les cas du père d'Antoine et de ses enfants, l'aspect parodique du prénom de la femme (frigide et aseptique) du coureur des bois, Blanche; les jeux de croisements entre les deux Maria qui ne sont pas sans rappeler cette autre Maria en qui la race à perpétuer venait faire entendre ses voix... Tout cela invite à une analyse qui montrerait sans doute la très large portée métaphorique du récit. Métaphorisation qui lie le roman au genre poétique et dont nous parlerons longuement dans le 2e chapitre.

85. Il n'est pas indifférent que le roman s'emploie à faire disparaître prioritairement Hercule le paysan puis, en second lieu, s'attarde à nous faire sentir qu'Antoine, lui aussi, est voué, à plus ou moins court terme, à un sort semblable. Comme si l'auteur voulait nous dire que de la même façon que l'importance reconnue aux cultivateurs par notre société a décliné au point de devenir tout à fait négligeable dans les nouveaux enjeux socio-économiques dictés par l'industrialisation et l'urbanisation, la figure légendaire du coureur des bois que, ni encore notre histoire littéraire ni selon toute apparence notre imaginaire collectif n'ont encore réussi à évacuer, est en train, si ce n'est déjà fait, de passer au rang de pur vestige archéologique.

86. L'Élan d'Amérique, p. 135.

87. Ibid., p. 132:

qui refusent de se détacher, jusqu'aux confins de la nature immuable, jusqu'au pays de l'Indien."⁸⁸

Parmi ces signes, la faible stature de son propre fils, poète-philosophe, formé à l'université et dans les salons, qui écrit des poèmes sur l'âpre grandeur d'un sol et d'un pays qu'il ne connaît pas d'expérience concrète. La forêt, pour le fils d'Antoine, est ce qu'elle est en train de devenir pour l'ensemble du peuple québécois, un exotisme, une réalité fictive capable tout au plus de servir d'objet à une formalisation "poétique" (sic.). La campagne, la forêt, et par extension tout le territoire du Québec, semblent désormais voués à une mort lente, à une mise au ban de l'histoire. Et c'est ce pays imaginaire, cette terre en voie de disparition totale, que l'héritier du dernier coureur des bois se complaît à chanter. Un pays qui se livre, corps et âme, à l'étranger, à l'américain, à la technocratie.

Les valeurs humaines, celles défendues par Hercule le paysan et Antoine le coureur des bois, celles de fidélité de mémoire, de courage, de force, d'aventure et de liberté, sont entraînées, à l'instar des héros qui jadis, mais il n'y a pas si longtemps, les incarnaient dans la littérature et dans la réalité historique, dans le déferlement aveugle des forces du Progrès. C'est la leçon qui semble se dégager de la lecture du beau et tragique roman de Langevin. L'histoire d'un peuple et celle de ses écrits est sur le point de se voir définitivement, cette fois, folklorisée.

L'inadéquation des héros au monde, l'impossibilité dans laquelle leur société les enferme, de concilier leurs croyances, leurs attentes avec ce que le monde moderne attend d'eux, est totale et semble, dans le roman, sans issue, sans espoir. Constat évident d'échec, le roman de Langevin s'avère, sur ce point, d'un profond pessimisme.

88. Ibid., p. 183.

L'Élan d'Amérique, contrairement à ce qu'en affirme John Warwick⁸⁹ et à ce que nous-même avons pu en penser au départ de notre analyse, ne liquide pas les grands mythes traditionnels du coureur des bois et du paysan. Au contraire, car de la façon même dont le roman s'applique à en démontrer l'inutilité et le dépassement actuels, il se trouve paradoxalement à en réaffirmer bien haut toute la grandeur et toute la tragique beauté. A ce propos, précisons que le sort fait dans le roman aux deux héros n'est pas identique. La figure du coureur des bois semble exercer sur l'esprit du narrateur une fascination supérieure à celle exercée par celle du paysan. C'est véritablement en Antoine, en sa détermination, en sa volonté acharnée de chercher à tromper une mort qui le cerne de toutes parts et qu'il vit symboliquement à travers "l'assassinat" de l'original⁹⁰, que le narrateur situe le lieu de ses espérances.

Pour l'heure, et sans empiéter sur les conclusions de notre seconde partie, nous pouvons affirmer que loin de rompre avec deux moments d'une longue tradition romanesque - la première qui s'était appliquée à dissocier le mythe et la seconde qui

89. Warwick, John. Loc. cit.

90. Il aurait fallu consacrer une attention particulière à l'extraordinaire présence de l'original dans le roman. Présence hautement symbolique qui se trouve à véhiculer ici les doubles figures incarnées dans les grands mythes telluriques. Le grand Buck légendaire, auquel Antoine s'identifie, apparaît au coureur des bois comme "lui-même, sa propre liberté et son ordre", comme "la vie dans son élan créateur!", comme "la vraie dimension de leur aventure séculaire (...) qui proclamait qu'ils avaient été des hommes dans un pays âpre qui ne se laissait pas facilement posséder" (L'Élan d'Amérique, p. 124-125). Le grand Buck, c'est la liberté et la permanence réunies et pacifiées. Warwick et Bessette ont tous deux, mais chacun avec une approche méthodologique particulière, soit mythique, soit psychanalytique, abordé dans leurs analyses cet aspect du roman. Nous nous contenterons donc ici de référer le lecteur à ces travaux en ajoutant cependant qu'il y aurait, dans une perspective intertextuelle, un parallèle, une filiation, sans doute indirecte, à faire entre une courte nouvelle de Jean-Charles Harvey, "La Mort de l'original" (Sébastien Pierre, Éditions du quotidien, Levis, 1935, 225 p., (pp. 215 à 225), et L'Élan d'Amérique.

l'a rendue à son unité originelle - L'Élan d'Amérique les reprend, les prolonge et réhabilite la nécessité des valeurs qu'ils représentent, en en faisant voir et la richesse et la beauté. Si la Terre paternelle, et Forestiers et voyageurs, Maria Chapdelaine et Menaud, maître-draveur viennent croiser leurs voix à travers L'Élan d'Amérique, il faut bien voir que le roman de Langevin les métamorphose aussi.⁹¹

Intertextualité restreinte:

Filiation aux oeuvres d'Hubert Aquin et de Gaston Miron

Si on peut maintenant affirmer que L'Élan d'Amérique est traversé par les échos d'une vaste et profonde thématique, de nature mythique, qui, depuis les oeuvres de Lacombe et de Taché, n'a cessé de nourrir l'imaginaire⁹² des romanciers d'ici, il faut

-
91. Refermant ce premier et déjà trop long volet de notre analyse des rapports intertextuels qui relient l'oeuvre de Langevin à la tradition thématique du roman québécois, nous regrettons d'avoir dû passer sous silence la présence importante, quoique secondaire en regard des mythes de la terre et celui de l'appel du Nord, de deux autres figures mythiques. La première, celle du "Sauvage" (à ce sujet, il faudrait lire "The Call of the Wild in French and English Literature" de John Warwick, article paru dans Études canadiennes/Canadian Studies, no. 2 (1977), pp. 79 à 89) incarnée par le personnage de l'Indien, apparaît ambiguë. A la fois toujours gardien des valeurs d'origine et déculturé par le raz-de-marée culturel américain, l'Indien semble affirmer la possession et la dépossession, en somme être dans un même mouvement celui qui semble sans vie comme l'hiver et celui qui sait "lire la vie dans la mort apparente de la neige" (L'Élan d'Amérique, p. 185). Le second mythe que nous aurions aimé analyser est celui du grand rêve américain qui, des premiers pèlerins du May Flower (L'Élan d'Amérique, p. 95) en passant par l'exil de Rose Boisvert-Greenwood "qui avait payé de sa personne pour obtenir sa part du grand rêve américain (...) elle qui était d'Amérique et orpheline sans parloir le dimanche depuis trois siècles". (L'Élan d'Amérique, p. 43) jusqu'au suicide de sa fille Claire, semble hanter toute la partie américaine du récit. Sur ce point, nous renvoyons notre lecteur à l'essai que M. Guildo Rousseau a consacré au sujet. L'image des États-Unis dans la littérature québécoise (1775-1930), Ed. Naaman, Sherbrooke, 1981, 356 p. (surtout le premier point du chapitre III). Comme le souligne lui-même l'auteur, l'intérêt de la poursuite de cette recherche sur le corpus contemporain semble incontestable. Si cela devait se faire, le roman de Langevin mériterait d'y figurer au premier rang.
92. Nous définissons l'imaginaire au sens où Malraux le fait: "L'imagination est un domaine de rêves, l'imaginaire, un domaine de formes." L'homme précaire et la littérature, Gallimard, coll. Soleil (exemplaire 678), Paris, 1977, 330 p., (p. 179).

aussi lui reconnaître une autre source de référence, d'un ordre plus "idéologique"⁹³ et formel cette fois, et qui nous invite à jeter un regard sur la vie littéraire et socio-politique des seize ans où Langevin a préféré l'activité journalistique à l'activité littéraire.

Si le roman de Langevin puise, épuise et renouvelle une tradition thématique dont l'origine remonte aux premiers balbutiements de notre littérature, il entretient aussi, d'autre part, des rapports implicites mais très intimes avec des oeuvres parues durant ce qu'il est maintenant convenu d'appeler son "silence". L'analyse aurait pu porter sur plusieurs romans importants de la période, que nous nous contenterons de citer au passage. Mais deux oeuvres en particulier nous ont paru présenter, par rapport à L'Élan d'Amérique, un faisceau de similitudes si large, un réseau de parentés si grand et si profond, que nous avons voulu interroger ces liens, ces complicités d'un peu plus près. Nous voulons parler des oeuvres d'Hubert Aquin⁹⁴ et de Gaston Miron⁹⁵.

De l'analyse d'une forme d'intertextualité externe générale, nous passons maintenant à l'analyse d'une forme d'intertextualité, externe toujours, mais cette fois restreinte, c'est-à-dire mettant en scène trois auteurs et dans le cas présent trois oeuvres.

93. Nous aurions été tenté ici d'employer le terme "métaphysique" qui, selon Sartre "n'est pas une discussion stérile sur des notions abstraites qui échappent à l'expérience" mais bien "un effort vivant pour embrasser du dedans la condition humaine dans sa totalité." Qu'est-ce que la littérature?, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1948, 374 p., (p. 268).

94. D'Aquin, nous retenons pour les besoins de notre étude deux ouvrages: Prochain épisode (Le Cercle du livre de France, Montréal, 1965, 174 p.) et Point de fuite (Le Cercle du livre de France, Montréal, 1971, 159 p.).

95. De Miron, nous retenons L'homme rapaillé, op. cit.

Ces seize ans où André Langevin s'est tenu à l'écart de l'activité romanesque⁹⁶ ont représenté pour le Québec, dans sa vie littéraire comme dans sa vie politique, une effervescence marquée, comme l'a reconnue et fort justement nommée le sociologue Marcel Rioux, d'une forte "idéologie de rattrapage"⁹⁷. Sans chercher ici à nous livrer à un réel survol de tous les grands événements⁹⁸ qui ont eu un impact déterminant sur ces années de Révolution tranquille, nous en rappellerons succinctement quelques moments importants, quelques repères susceptibles de nous faire saisir le contexte socio-littéraire dans lequel s'insère⁹⁹ l'écriture de L'Élan d'Amérique.

Trois ans après la dernière parution romanesque de Langevin (1956), le Québec est secoué par la mort de Maurice Duplessis. C'est la fin d'un règne obscurantiste contre lequel l'auteur de Évadé de la nuit¹⁰⁰ et les intellectuels et écrivains de sa génération s'étaient si violemment élevés. Un an plus tard, en 1960, l'équipe libérale, dirigée par Jean Lesage prend le pouvoir avec le slogan "Maître chez nous". La Révolution tranquille venait d'être lancée et le Québec tout entier s'adonna, sans

96. Écart partiel puisque si l'auteur n'a pas oublié de roman, il a cependant fait paraître des nouvelles et écrit des textes dramatiques qui ont été adaptés en télé-théâtre et présentés à Radio-Canada. Nous aurons l'occasion, dans la suite de ce travail, de revenir un peu plus longuement et dans le détail à cette importante question du "silence" de Langevin.

97. Rioux, Marcel. "Sur l'évolution des idéologies au Québec", in Communautés et culture, de Marc-Adélaïde Tremblay et Gérald Gold, Éditions HRW, Montréal, 1973, 428 p. (pp. 271 à 293).

98. Pour un tableau à la fois commode et complet des principaux événements sociaux, politiques et littéraires de la période, il faudrait consulter l'ouvrage Le Québec en textes, Boréal Express, Montréal, 1980, aux pages 535-536-537.

99. Encore ici, il faudrait reprendre les termes de "qui le contienne et qu'il contient", expression du mouvement dialectique d'emboîtement que nous utilisons pour tenter de définir le processus intertextuel.

100. Évadé de la nuit, op. cit.

mesure, à tout un vent de modernisation et d'affirmation de son identité nord-américaine, qui allait, avec les premiers attentats terroristes de 1963, ébranler et les coeurs et les consciences.

Des premières années de la Révolution tranquille, allait émerger, farouche et vindicative, une volonté de prise de parole. Les revues se multiplient: Liberté (1959), Maintenant (1962), Parti-Pris (1963). De nouvelles et dynamiques maisons d'éditions affichent leurs couleurs: L'Hexagone¹⁰¹, Les Éditions du jour et la Librairie Déom, pour ne citer que les plus connues. De nombreux romanciers, poètes et dramaturges, jeunes et pleins de fougue, se font connaître. Rappelons quelques noms pour mémoire: Gérard Bessette, Jacques Renaud, Marie-Claire Blais, Jacques Godbout, André Major, Jacques Ferron, Miron, Chamberland, Giguère, Lapointe, Aquin, Tremblay et tant d'autres qu'on ne peut mentionner tant est longue et prestigieuse la liste des nouveaux-venus sur la scène littéraire. Le Québec, véritablement, s'ouvre au monde et à lui-même. Tous les espoirs semblent désormais permis, tous les rêves réalisables.

Pour tenter de catégoriser la production littéraire de ces années, nous utiliserons deux paramètres, l'un idéologique et l'autre esthétique¹⁰². D'un côté, les écrivains, et de façon plus marquée les romanciers, reviennent à des préoccupations sociales et collectives qui avaient été, depuis les origines de la littérature au Québec, au coeur de tout le débat sur le rôle et l'existence de l'aventure littéraire d'ici, de 1837

101. Déjà en 1953, trouve-t-on la trace des premières manifestations du "collectif" fondateur de L'Hexagone, mais c'est véritablement en 1958 que les éditions, par le biais de la publication d'un premier prospectus, allaient connaître leur premier coup d'envoi et lancer leur "marque de commerce".

102. Ces deux paramètres qui rejoignent la traditionnelle opposition fond/forme sont, faut-il le rappeler, purement théoriques. Dans la réalité de l'oeuvre, substance et forme sont indissociables et s'inter-influencent au point où il s'avère impossible de les distinguer.

à 1950. Préoccupations qui s'étaient retrouvées écartées de la thématique des romans de la période des années '50. Pendant une décennie, des écrivains importants comme Robert Charbonneau, Robert Elie, André Giroux, s'adonneront à sonder les profondeurs psychologiques d'êtres tragiquement voués à la solitude et à la non-communicabilité. Cette période romanesque nommée à juste titre celle de "l'inquiétude spirituelle", et dont André Langevin avec, entre autres, Poussière sur la ville¹⁰³ est l'un des principaux représentants, prend fin avec Les chambres de bois¹⁰⁴ d'Anne Hébert qui ouvre le roman à une dimension collective et symbolique qui trouvera quelques années plus tard dans Une saison dans la vie d'Emmanuel¹⁰⁵, sans doute, sa meilleure et plus tragique expression.

En plus de revenir, dans une approche radicalement neuve, à une thématique collective, nationale, les écrivains des années '60 témoigneront d'un désir marqué d'expérimentation et d'exploration formelles. La diversité, au plan de la composition et de l'écriture, qui sépare des oeuvres comme celles d'Hubert Aquin, de Réjean Ducharme, de Victor-Lévy Beaulieu et de Jacques Ferron ne semble pas devoir être longuement démontrée. La période est celle d'un véritable bouillonnement. Coïncidant avec les changements structurels sociaux de la Révolution tranquille, les métamorphoses du roman, comme d'ailleurs celles de la poésie, témoignent d'une velléité multiforme de prise en charge d'un destin politico-national et d'une réalité littéraire.

103. Poussière sur la ville, op. cit.

104. Hébert, Anne. Les chambres de bois, Seuil, Paris, 1958, 189 p.

105. Blais, Marie-Claire. Une saison dans la vie d'Emmanuel, Éditions du jour, Montréal, 1965, 128 p.

C'est curieusement au moment où l'espace imaginaire se voyait libéré, qu'André Langevin, encore jeune romancier¹⁰⁶ dont tous les critiques s'entendaient pour saluer l'immense talent, choisit, lui, de se retirer. Passant aux rangs des bâtisseurs de la Révolution tranquille sur la question de l'accessibilité scolaire et de la démocratisation de l'enseignement, l'auteur du Temps des hommes¹⁰⁷ choisit de s'engager dans l'action politique, délaissant pour un temps qu'on a cru infini, cette passion d'écrire qui l'animait dans la décennie précédente.

Ce trop rapide survol de la production littéraire de la période, de l'extraordinaire foisonnement qui s'y est fait jour, de l'évolution considérable, tant au plan formel que thématique, qui s'y est déployée, nous permet d'apprécier et de comprendre l'écart qui sépare L'Élan d'Amérique du roman qu'avait précédemment publié l'auteur. Il y a lieu d'interroger d'un peu plus près cet écart qui marque la fin d'une "manière" et le début d'une autre¹⁰⁸, et de se demander, dans un second temps avec quelles oeuvres du large corpus de la période le nouveau roman de Langevin venait établir ses plus étroites correspondances.

Au plan thématique, et au plan formel pris ici dans un sens élargi, c'est aux oeuvres d'Aquin et de Miron que L'Élan d'Amérique semble apporter, avec le plus d'évidence, un écho et un prolongement. La complicité s'établit sur la base d'un engagement social et politique d'où les exigences esthétiques sont loin d'être résorbées ou réduites ou même reléguées au second plan. Entrelacs de préoccupations

106. En 1960, Langevin n'est âgé que de 33 ans.

107. Le temps des hommes, Le Cercle du livre de France, Montréal, 1956, 233 p.

108. Deux ans après la publication de L'Élan d'Amérique, Langevin récidivera avec un roman, d'une facture très différente, mais d'une grande beauté et ici encore d'un grand lyrisme: Une chaîne dans le parc, Le Cercle du livre de France, Montréal, 1974, 316 p.

humaines, nationales et formelles, ces trois oeuvres, malgré leur originalité propre, malgré leurs dissemblances, se situent, toutes trois, à une hauteur telle qu'elles ne peuvent s'ériger qu'à même "l'assumance" du vertige.

Le sort du peuple québécois, sa longue quête d'identité, sa situation coloniale sont au coeur du questionnement, à l'origine et à l'oeuvre, dans Prochain épisode, dans L'homme rapaillé comme dans L'Élan d'Amérique. L'écrivain nomme ses racines en même temps qu'il affirme son aliénation d'homme, de citoyen et d'écrivain. Aliénation aux formes mouvantes et sinueuses, qui se transmet de génération en génération, de pères à fils. Aliénation "atavique" selon l'expression de Miron.

Toutes les grandes questions qui traversaient la "trilogie", celles de la solitude, de l'incommunicabilité entre les êtres, de la fragilité en même temps que de l'urgence de l'amour, du sentiment d'échec et de la responsabilité impuissante de l'homme devant la bêtise, la souffrance et la mort, se retrouvent, dans L'Élan d'Amérique, transposées, éclairées comme elles l'ont été chez Aquin et Miron, par l'aventure collective, nationale, par la quête du pays et le sens de l'histoire. D'une problématique essentiellement individuelle et pourrait-on dire à intention universelle¹⁰⁹, l'oeuvre de Langevin s'est mise à l'heure du Québec, en adoptant une problématique de portée nationale et même continentale. Et, c'est peut-être, paradoxalement par le biais de ce recours au collectif que Langevin, à l'instar de Miron et d'Aquin, advient réellement à l'universel. Antoine et Hercule sont à la limite, si québécois, qu'ils en deviennent exemplaires des grandeurs et des misères, des rêves et des désillusions de l'être humain.

109. Intention qu'il faudrait analyser d'un peu plus près, et qui n'est pas sans évoquer les orientations "internationalistes" défendues par les intellectuels de Cité libre dont faisaient partie Pierre Trudeau, Jean Marchand et Gérard Pelletier que Langevin, dans un billet paru dans MacLean, surnommait "les trois colombes".

Les oeuvres d'Aquin, de Miron et de Langevin¹¹⁰ se rejoignent en ce que, pointant l'état quasi-aphasique dans lequel est maintenu le peuple québécois, privé de statut et d'histoire, elles créent des conditions d'espoir et de survie à travers une prise de parole qui cherche son dépassement dans un passage à l'acte. Ce sont oeuvres de parole libératrice, oeuvres de "recours didactique"¹¹¹ qui vont trouver, dans les années 1970, leur écho et leur prolongement "d'essence" dans la production textuelle féminine.¹¹²

Comment ne pas sentir la parenté d'intention et de lexique qui relie L'Élan d'Amérique à ces vers du poète:

....., pays
 ô toi qui apparais
 par tous les chemins défoncés de ton histoire¹¹³
 aux hommes debout dans l'horizon de la justice
 qui te saluent
 salut à toi territoire de ma poésie
 salut les hommes des pères de l'aventure¹¹⁴

110. Ces trois écrivains sont nés respectivement en 1929, 1928 et 1927. Aquin est né à Montréal, le 24 octobre 1929, Miron à Ste-Agathe le 8 janvier 1928 et Langevin à Montréal le 11 juillet 1927.

111. "Recours didactique". Sous ce titre Miron a regroupé divers textes intervenants, dont les plus connus sont "Aliénation délirante" et "Notes sur le non-poème et le poème". Section dernière à L'homme rapaillé, op. cit.

112. Je pense particulièrement à Nicole Brossard, Louky Bersianik, Madeleine Gagnon et Yolande Villemaire, pour qui la libération passe aussi par la mise au jour d'une parole, d'une pratique d'écriture. Ces femmes écrivains ont d'ailleurs reconnu leur dette à l'égard d'Hubert Aquin, et de Miron.

113. Langevin parle dans son roman d'"histoire avortée", de "fêlure qui (...) se creuse dans l'ossature du pays" (p. 183).

114. Miron, L'homme rapaillé, op. cit., "Compagnon des Amériques", extrait du cycle "La Batêche", p. 57.

Comment aussi ne pas reconnaître la voix et la détresse du narrateur-poète¹¹⁵
de L'Élan d'Amérique dans ces propos d'Hubert Aquin:

"L'écrivain, à plus forte raison maintenant que l'incertitude gangrène toute existence autour de lui, ne peut bénéficier d'un statut épiscopal, ni d'une exemption de réalité¹¹⁶, ni d'un dégrèvement de douleur. La syntaxe, la forme, le sens des mots subissent aussi des déflagrations. Tout est syncope, et l'écrivain qui entreprend de faire vivre ce qui le tue, il écrira (...) une oeuvre aussi incertaine et aussi formellement malsaine que l'oeuvre impure qui s'accomplit en lui et dans son pays (...) Le problème pour l'écrivain, c'est de vivre dans son pays, de mourir et de ressusciter avec lui."¹¹⁷

Et encore, cette phrase qui aurait pu figurer en exergue au roman de Langevin:
"Dans notre pays désagréé, je refuse l'apaisement que j'ai trop longtemps cherché dans la cérémonie bégayante de l'écriture".¹¹⁸

Écartelées constamment entre la parole et la non-parole, entre le poème et le non-poème, entre l'essai et la fiction, ces trois oeuvres présentent, en ce qu'elles se fondent sur le vertige d'une mise à distance obligée, la position même du "recul" brechtien. L'essentiel est ici d'exposer une situation problématique, un certain état de tensions qui oblige le lecteur ou le spectateur à se mettre lui-même en scène. Littérature qui se refuse à n'être que littérature, poésie¹¹⁹ qui se tient sans cesse à la frontière du silence et de l'engagement politique.

115. Notre prochain chapitre se chargera de justifier l'expression.

116. (Les soulignés sont de nous).

117. Aquin, Hubert. "Profession: écrivain" (1963), Point de fuite, Le Cercle du livre de France, Montréal, 1971, 159 p., (p. 58).

118. Ibid., p. 54.

119. Le terme "poésie" nous semble applicable à l'oeuvre des trois écrivains. "La dimension amoureuse de l'écriture", l'utilisation de tropes, la recherche d'un rythme, sont présentes dans les oeuvres d'Aquin, dans L'Élan d'Amérique d'une façon semblable à ce qu'on peut trouver dans les deux recueils de Miron.

Aquin, en '63, dans "Profession: écrivain" définissait sa pratique comme "un écrit dominé par une thématique du refus d'écrire", comme un "non-sens qui ne saurait accéder à une signification que par l'explosion simultanée de tous les bâtons de dynamite qui pourrissent actuellement dans les arsenaux de la province de Québec".¹²⁰ Miron dans "Recours didactique", en 1965, proclame sensiblement, dans d'autres termes, cette même impossibilité "d'écrire" et de "signifier":

"Je sais qu'en CECI ma poésie est occultée
en moi et dans les miens
Je souffre dans ma fonction, poésie,
Je souffre dans mon matériau, poésie
CECI est un processus de dé-crédation
CECI est un processus de dé-réalisation"¹²¹

Et plus loin

"le poème ne peut se faire que contre le non-poème
le poème ne peut se faire qu'en dehors du non-poème"¹²²

Cette même dénégation/affirmation se retrouve dans la structure du roman de Langevin. Morcelé, brisé, fracturé, le récit n'arrive pas à se constituer. La parole retenue, interdite, cherche son chemin et semble souffler à l'oreille du lecteur cette question: comment, à même le silence et l'interdit, faire jaillir sa voix? Ce double mouvement, cette dialectique silence/parole se retrouve à la base même de toute grande littérature. Le recours intertextuel pourrait dans cette perspective être considéré comme un rejet mais aussi paradoxalement comme un appel aux écrits antérieurs, une tentative de négation et d'acceptation du pouvoir même d'une écriture,

120. Aquin, *op. cit.*, p. 51.

121. Miron, *op. cit.*, p. 126.

122. *Ibid.*, p. 130.

d'une pratique qu'il faut reconnaître à la fois comme essentielle¹²³ et comme dérisoire.

Parlant du théâtre de Brecht, Umberto Eco, disait ceci que nous appliquons, sans mauvaise conscience, à Langevin, à Aquin et à Miron:

"Dès lors, l'oeuvre est "ouverte" au sens où l'est un débat: on attend, on souhaite une solution mais elle doit naître d'une prise de conscience du public. L'"ouverture" devient instrument de pédagogie révolutionnaire."¹²⁴

Le titre même du premier roman d'Aquin Prochain épisode apporte une illustration évidente à la définition d'Eco. Et nous serions tenté d'interpréter la fin ambiguë de L'Élan d'Amérique¹²⁵ comme une intention à peine déguisée d'en appeler au lecteur pour la "suite de l'histoire"¹²⁶. En ce sens, on peut dire de L'Élan

123. René Char définissait l'essentiel comme "ce qui prête secours immédiatement". Nous employons le terme dans ce sens.

124. Eco, Umberto. L'oeuvre ouverte, Seuil, coll. Points, Paris, 1965, 313 p., (p. 25).

125. Claire vient de se suicider et Antoine, à demi-paralysé, encore sous le coup d'une violente crise d'apoplexie, doit s'en remettre totalement à son ami l'Indien qui l'amène vivre parmi les Cris.

126. Histoire prise ici aux deux sens du terme.

d'Amérique ce qu'on a pu dire des romans de Aquin et de la poésie de Miron¹²⁷, qu'il est un texte du "sens suspendu", selon l'expression de Barthes, en ce qu'il provoque des réponses mais ne les donne pas.

Utilisation d'une trame cinématographique

Dans son article intitulé "La stratégie de la forme"¹²⁸, Laurent Jenny prend soin de préciser que les rapports intertextuels ne doivent pas être considérés de façon restrictive, comme s'appliquant exclusivement au champ textuel, littéraire. Il est possible, comme nous le verrons ultérieurement dans le cas du roman de Langevin, de relier une oeuvre de fiction à des écrits journalistiques. Et il est tout aussi nécessaire d'englober dans la définition du champ intertextuel tout le vaste domaine de la production artistique au sens large. De nombreuses oeuvres, et le procédé est devenu

127. Pour appuyer ce rapprochement Langevin/Miron, nous citerons quelques lignes d'un excellent article qu'André Gaulin a consacré à l'oeuvre de l'auteur de L'Élan d'Amérique: "Il (Langevin) est au roman ce que Gaston Miron a été (sic) pour la poésie. L'oeuvre du romancier ou du poète réfère constamment au non-poème ou au non-roman: l'écrivain affranchi reste fondamentalement tributaire de l'esclavage du peuple. Le peuple isolé (non-lieu historique pour Miron, orphelinage et solitude pour Langevin), "dé-paysé", appelle constamment le "rapaillement" par la proclamation du verbe chez le poète ou par la conjuration du mal de survivre chez le romancier-essayiste". Gaulin, André. "Le romancier et l'essayiste d'un peuple orphelin", in Romanciers du Québec, Ed. Québec français, Montréal, 1980, 224 p., (p. 131). Deux remarques: la première, par notre souligné, nous nous dissociions du "post-mortem" inscrit dans l'emploi abusif d'un temps passé. La critique québécoise, le cas de Langevin en fournit un bel exemple, semble encline à consacrer ou à "embaumer" des écrivains avec une diligence inquiétante. Deuxièmement, nous aimerions reprendre la dernière affirmation de notre citation. Les deux écrivains nous semblent en appeler, à 1^{re} fois et tous les deux, à "la proclamation du verbe" et à "la conjuration du mal de survivre".

D'autre part, pour appuyer le rapprochement Langevin/Aquin, nous renverrons notre lecteur au très beau texte que Langevin a écrit en hommage à l'auteur de Prochain épisode, à la suite de son décès tragique. "Hubert Aquin ou le coeur clandestin", La Presse, Cahier Arts et lettres, Montréal, samedi 16 avril 1977, no. 88, p. D1, (page entière).

128. Loc. cit., pp. 272-273.

presque habituel dans les explorations du Nouveau roman, on fait appel à la description de toiles ou encore de sculptures. Dans le cas de L'Élan d'Amérique, Langevin a eu recours à un film réel qu'il "pille" sans en donner le titre. Ce film, dont il est tant question dans L'Élan d'Amérique, qui rompt et ouvre à la fois le récit de Claire est La Comtesse aux pieds nus¹²⁹, film tourné en 1954 par Joseph Mankiewicz et dont les rôles principaux (celui de la Comtesse et du scénariste-témoin-narrateur) étaient tenus par deux grands comédiens aujourd'hui disparus: Ava Gardner et Humphrey Bogard.

Cette utilisation d'un film ou d'ailleurs de tout autre objet pictural dans le cadre d'un texte narratif soulève certaines questions d'ordre théorique. La "littéralité" de l'emprunt ne saurait être totalement respectée. Il ne saurait y avoir, sauf de très rares exceptions¹³⁰, passage direct de l'image au texte. La nécessaire transposition de la substance signifiante de l'objet qui, selon Julia Kristeva, est à l'oeuvre dans toute production intertextuelle, se trouve ici à devoir être verbalisée. Et du fait même de cette obligée mise en texte, l'emprunt acquiert une dimension et une portée beaucoup plus marquées et beaucoup plus évidentes qu'elles peuvent l'être dans le cas d'un simple "recours" d'un écrit à un autre.

Comme le dit encore Jenny: "Dès lors, parler l'image c'est la constituer"¹³¹. Le texte "centreur ne peut prétendre à une reprise "fidèle" de l'objet pictural", il est tenu à une distance, à une réappropriation, à une "ré-écriture" de l'objet.

129. "The Barefoot Contessa". Dans une lettre nous étant adressée et qui se trouve en annexe, André Langevin confirme notre hypothèse concernant l'emprunt fait au film de Joseph Mankiewicz.

130. Jenny rapporte que Claude Simon dans son roman La Bataille de Pharsale "remplace le mot "chemise" par une vignette de petite dimension, représentant l'objet sans déranger l'ordonnance des lignes", loc. cit., p. 272. Il s'agit d'un procédé assez rare, faut-il le souligner.

131. Jenny, Laurent. Loc. cit., p. 272.

On comprend pourquoi dans le roman de Langevin, le style même de ces mises en italiques qui renvoient au film, ne se démarque pas réellement du style qui porte l'ensemble du récit. Le travail de "traduction" que Langevin a obligatoirement dû faire subir aux extraits de la bande sonore et photographique du film - de manière à les insérer et à les lier à son propre texte - modifie à tel point "l'emprunt", le détourne à un tel point de son véritable usage qu'il en devient littéralement "sien". Et on comprend que Langevin n'ait pas cru nécessaire - et l'était-ce? - de mentionner une seule fois au cours de son roman, le titre du film ni encore de fournir le moindre indice permettant de l'identifier ou seulement de croire qu'il s'agissait bien là d'un film réel et non seulement "imaginé".

Ces considérations sur l'appropriation de la trame événementielle et sémantique du film ne devraient en aucun cas nous détourner de la saine curiosité qui peut nous inciter à "questionner" la "forme" et le "contenu" de La Comtesse aux pieds nus dans la perspective des rapports qui le lient à L'Élan d'Amérique. Le seul fait que Langevin ait eu recours à ce film, et pas à un autre, nous force à reconnaître que l'écrivain a senti une correspondance entre La Comtesse aux pieds nus et ses propres interrogations.

Qu'en est-il de ce film, de son intrigue? La Comtesse aux pieds nus s'ouvre sur une image de désolation, de fin de "règne". Un cimetière baigné de pluie. Nous sommes en Italie, mais cela nous le saurons plus tard. Une trentaine de personnes, abritées sous des parapluies noirs, assistent aux obsèques de Maria Vargas, une vedette de cinéma hollywoodienne, autrefois danseuse de cabaret dans sa Madrid natale et, depuis peu, devenue par mariage la comtesse de Fabrini.

La caméra s'arrête sur un homme qui se tient en retrait. L'homme aux traits tirés, au visage précocement vieilli, porte un vieux "trench-coat" mouillé et tient à la main un feutre tout cabossé. L'homme, dans son visage, son attitude, et même son costume, évoque un grand personnage de la littérature: Albert Camus¹³². La voix de l'homme incarné par Humphrey Bogard, celle du témoin privilégié, s'élève. Il se présente à nous. Il est scénariste et metteur en scène. Son nom est Harry Daves. Il précise, au départ du récit de l'aventure tragique de Maria, que lorsqu'on a consacré la plus grande partie de sa vie au cinéma, on ne peut s'empêcher de penser qu'elle (Maria) "aurait aimé la mise en scène et le décor de cet acte final". Pour lancer son récit, Daves dira cette phrase que l'on retrouve presque textuellement reprise dans L'Élan d'Amérique: "Qu'étais-je venu faire là? Demandez-le au destin..."¹³³.

Suit alors le récit, constitué en majeure partie de "flash-back", des principaux événements qui ont marqué la vie de Maria et qui, de cette petite boîte de nuit espagnole, l'ont conduite - grâce à l'intervention de Daves - à Hollywood où elle est rapidement devenue une grande "star". Le spectateur la retrouve, à la Riviera italienne, riche et célèbre mais en proie au mal de vivre et à des rêves de pureté et d'amour qui ne trouvent pas d'expression dans la réalité, jusqu'à ce soir fatal où son mari, impuissant, le comte de Fabrini, la surprend dans le jardin de sa spacieuse villa italienne en compagnie d'un vague cousin espagnol avec qui depuis des années, depuis

132. Le rapprochement que nous faisons entre le narrateur-héros du film et Camus a été souligné par un autre critique. "Pendant quelques instants, écrit Henri Agel, la physionomie de Bogard évoque celle d'Albert Camus. Ces deux hommes sont vraiment des contemporains par leur rêverie maîtrisée et par l'acuité de leur regard." (In Anthologie du cinéma, tome 8, Ed. L'Avant-Scène, Paris, 1974, 278 p., pp. 207 et 208). Ce détail qui, à première vue, peut paraître superflu est loin de l'être comme la suite de notre analyse du film le montrera.

133. Extrait du film La Comtesse aux pieds nus, que nous avons pu visionner à plusieurs reprises dans les studios du poste CKTM-TV de Trois-Rivières, grâce à l'aimable autorisation de M. Albert Aubichon, responsable du service de la filmographie.

ces années où elle était une obscure mais déjà fascinante danseuse de cabaret, elle entretient une liaison purement charnelle. C'est là, dans ce jardin, tant évoqué dans le roman de Langevin, que le comte impuissant tirera un coup de feu qui mettra fin aux jours de celle qui, toujours et malgré les apparences, aura été sa femme amoureuse et fidèle.

Les croisements entre La Comtesse aux pieds nus et L'Élan d'Amérique sont, on le voit, très nombreux et très intimes. Claire Smith-Peabody revit, à travers le récit du destin tragique de Maria Vargas, sa propre histoire et anticipe, d'une certaine façon, son suicide.

"A l'intérieur du refuge, elle avait vivement appliqué sa main à la fissure intime que le comte avait percé à la tempe de Maria, et elle était morte avec elle¹³⁴ sans une seule gouttelette de sang, dans un silence mince comme une pellicule, sourde à la voix de l'homme éteint¹³⁵ qui racontait l'histoire sous une pluie qui n'imbibait rien, dans un cimetière où la moindre brise aurait soufflé les fleurs en poussière. Maria était devenue le beau cercueil incendié de noir de Claire Smith, et Mr Stephen Peabody¹³⁶ était veuf."¹³⁷

134. (Les soulignés sont de nous).

135. L'image évoque bien sûr le personnage-narrateur de Harry Dales, mais il renvoie aussi au narrateur du roman chez qui, malgré les vibrants et passionnés accents qui portent son récit, l'on sent aussi une certaine lassitude, une impuissance certaine à intervenir dans le destin des êtres qu'il accompagne, une lucidité écorchée qui regarde froidement l'absurdité de la condition humaine.

136. Peabody, à l'instar du comte Orlano Fabrini, est impuissant par suite d'une "blessure intime" subie à la guerre. Le mariage qui l'unit à Claire ne peut donc être que "blanc". A la différence de Fabrini qui est passionnément aimé de Maria, Peabody est "toléré" par Claire comme un protecteur, un "père putatif" avec qui elle n'a aucune affinité profonde.

137. L'Élan d'Amérique. Op. cit., p. 25.

On peut considérer l'intervention du film dans le roman comme une "mise en abyme", comme un mini-récit sorte de "petit miroir convexe" qui a pour fonction de refléter le récit et le destin de Claire en raccourci. Sorte de métaphore du récit, la présence du film devient une implication à la fois réfléchissante et représentative.

Avant de quitter le beau film de Mankiewicz, il nous faut jeter un regard sur quelques textes critiques qui lui ont été consacrés et qui viennent mettre en lumière un autre aspect de la similitude qu'il entretient avec le roman de Langevin. C'est encore Henri Agel, que nous avons déjà cité, qui, dans Anthologie du cinéma poursuivait le parallèle Bogard/Camus déjà évoqué. Entre les deux hommes, la parenté physiologique se doublerait d'une parenté psychologique:

"Abandonnant pour un temps le rôle d'homme action, Bogard prend du champ, se retire et devient celui qui porte sur le monde du cinéma le regard critique du juge-pénitent de La Chute. (...) Il a au moins une fois déposé le masque et le couteau, livré un visage nu et, acceptant de se cantonner dans le rôle de confident, rendant ainsi à ce rôle dévalué par le théâtre classique, toute la dignité que comporte son sens original: être celui à qui on se confie."¹³⁸

Il y aurait une passionnante recherche à faire ici sur la parenté formelle et sémantique qui relie les trois oeuvres: La Chute de Camus¹³⁹, La Comtesse aux pieds nus de Mankiewicz et L'Élan d'Amérique de Langevin. Rappelons brièvement les données essentielles de ce tout dernier récit que Camus nous ait donné, récit qui, à

138. Agel, Henri. Anthologie du cinéma, loc. cit., p. 208.

139. Camus, Albert. La Chute, Gallimard, coll. Folio (no. 10), Paris, 1978, 155 p.

l'aveu même de Langevin¹⁴⁰, l'aurait bouleversé, et dont maints éléments, entre autres, la charge ironique, le recours au langage "poétique" comme salut individuel et collectif, se retrouvent présents, à un haut degré, dans L'Élan d'Amérique.

Le "roman" de Camus met en scène un héros-narrateur, Jean-Baptiste Clamence, qui s'adresse tout au long du récit à un personnage secondaire, sorte de faire-valoir, sous les traits duquel la critique parisienne s'est amusée à retrouver Jean-Paul Sartre¹⁴¹ avec qui Camus venait de connaître son célèbre différend. Les deux personnages parlent, plutôt le narrateur parle et répond aux questions que lui adresse son compagnon de voyage. Il lui confie l'histoire tragique de sa vie, les expériences bouleversantes qui ont changé le cours de sa destinée, s'accuse et se reprend, et ce faisant, de pénitent devient juge. Le témoin, et avec lui le lecteur, passe au rang des accusés. Subtil retournement, jeu de masques qui n'est pas, encore une fois, sans rappeler L'Élan d'Amérique et les nombreuses volte-face du récit et de l'intrigue. Ce qu'on croyait être vrai s'avère faux. La vérité, en fin de course, ne peut se retrouver qu'au cœur des questions sans réponse que le récit adresse au lecteur.

Un dernier commentaire critique sur lequel nous aimerions attirer l'attention et que l'on retrouve, à deux reprises, sous la signature de deux auteurs différents, nous invite à considérer un nouvel axe de similitude qui vient réunir et le romancier et le cinéaste. Cherchant à caractériser l'art de Mankiewicz, un premier critique note:

140. Langevin, André. "Hubert Aquin ou le cœur clandestin", loc. cit. Dans ce très beau témoignage d'amitié et d'admiration, paru à la suite du suicide de l'auteur de Neige noire, Langevin révèle beaucoup de ses préoccupations d'homme et d'écrivain. A propos du récit de Camus, il écrit: "J'ai parlé de La Chute de Camus, parce que c'est une oeuvre qui m'a fait très mal - qu'on me pardonne cette confidence - et parce que mon ami Hubert Aquin a commencé son oeuvre là où Camus avait abandonné la sienne et que je n'ai jamais pu le lire sans effroi, (...)". (Le souligné est de nous).

141. Ce renseignement anecdotique est extrait de l'impressionnante biographie que Herbert L. Lottman a consacrée à Albert Camus. Albert Camus, Éditions Seuil, Paris, 1978, 686 p.

"Dans ses films les plus remarquables (comme Eve ou La Comtesse aux pieds nus), il utilise la fiction avec beaucoup d'habileté pour ébaucher une réflexion sur le langage cinématographique et sur sa propre condition de metteur en scène."¹⁴²

Bernard Eisenschitz, cité dans Anthologie du cinéma, reprend à peu de détails près, la même observation, qu'il envisage cependant sous un angle différent:

"The Barefoot contessa (La Comtesse aux pieds nus) (...) c'est d'abord le film qui dans un même mouvement crée et démasque les illusions, bâtit un mythe et le démystifie..."¹⁴³

Le mythe, dont il est ici question, est bien sûr à un premier niveau celui de la réussite. Ce "conte de Cendrillon" qui hante autant l'imaginaire de Maria que celui de Claire, renvoie directement au "grand rêve américain". De Madrid à Hollywood, comme du Québec à Boston, le rêve guide les héros de Langevin, comme ceux de Mankiewicz vers leur dépassement comme vers leur perte. Le personnage de Rose-Boisvert/Greenwood, encore plus que celui de la danseuse madrilène. Il faudrait citer en entier cette page¹⁴⁴ du roman où le narrateur évoque l'odyssée des "canucks" vers les paradis américains, mais nous nous contenterons d'en isoler un court extrait:

"Elle avait filé vers Boston et, sous le métro aérien qui masquait le soleil et un ciel muet, avait payé de sa personne pour obtenir sa part du grand rêve américain (...)"¹⁴⁵

Du May Flower jusqu'à nos jours, l'Amérique séduit, fascine, offre aux démunis et aux rêveurs de toutes origines l'image dorée d'une Atlantique perdue. La réalité, la

142. Encyclopédie Alpha du cinéma, tome 10, Les grands réalisateurs, Éditions Grammont, Lausanne, 1974, 281 p. (p. 194) (Les soulignés sont de nous).

143. Bernard Eisenschitz, cité dans Anthologie du cinéma, op. cit., p. 207.

144. L'Élan d'Amérique, op. cit., pp. 42-43.

145. Idem, p. 43. (Le souligné est de nous).

"rugueuse réalité" écrivait Rimbaud, demeure pourtant si éloignée du mythe et des espoirs insensés qu'il a déjà tant fait et qu'il fait toujours naître, que la bulle heureuse du rêve ne peut qu'éclater. Derrière le titre du roman, ne faut-il pas croire que cet "élan" dont il est question n'est que l'envers du décor d'un univers, d'une culture et d'un mythe en pleine déroute, en pleine décadence? De "l'élan" à la chute! Du constat à l'ironie.¹⁴⁶

Mais revenons à l'observation d'Eisenschitz et considérons ce second niveau de lecture auquel elle nous convie. Ces illusions, que le film comme le roman, "créent et démasquent", cette "réflexion sur le langage cinématographique" dont faisait état un autre critique, nous semblent rejoindre profondément l'entreprise romanesque de Langevin et l'intention qui la porte. Si le cinéaste, sous le couvert d'une fiction, dévoile les grandeurs mais aussi les limites et les misères de son art, le romancier, quant à lui, semble tout aussi préoccupé de questionner la littérature¹⁴⁷ à travers sa propre pratique d'écriture. Et si l'auteur de L'Élan d'Amérique a délibérément et consciemment usé à la fois d'un film dont la charge critique (auto-critique) à l'égard du cinéma n'a pu lui échapper, et s'il a d'autre part eu recours à une langue "métaphorique" - qui correspond davantage à l'écriture poétique qu'à l'écriture romanesque - ce n'est, à notre avis, que pour mieux marquer ou dénoncer le caractère hautement fictionnel de son intrigue, disqualifiant ainsi la pratique romanesque; de même que pour mieux réaffirmer l'urgence et la nécessité d'une pratique, certes dérisoire et empreinte de vacuité, mais cependant tout aussi essentielle, à sa propre existence comme à l'existence des hommes.

146. Nous reviendrons, en deuxième partie, sur la portée ironique du titre du roman. Ironie qui se retrouve inscrite à plusieurs niveaux de l'oeuvre.

147. Questionnement et affirmation du pouvoir même de la littérature qui ont été très justement relevés par Réginald Martel dans son article "Requiem pour un pays perdu", loc. cit.

CHAPITRE II

INTERTEXTUALITÉ EXTERNE

Sommaire: intertextualité générale implicite: prolongements et ruptures avec la trilogie des années '50, p. 56; relations à l'oeuvre d'essayiste de l'auteur, p. 63; intertextualité restreinte: source immédiate au récit, la nouvelle Un parfum de rose bleue, p. 64.

Intertextualité générale implicite:

Prolongements et ruptures avec la trilogie des années 1950

Notre analyse change ici de cap. Délaissant les oeuvres extérieures à L'Élan d'Amérique, abandonnant la large et peut-être même sinueuse perspective de l'inter-

textualité externe, nous envisagerons maintenant un tout autre espace d'échos et de résonances sur lequel le roman de Langevin vient à la fois s'appuyer et sur lequel il "appuie" aussi. L'Élan d'Amérique n'est pas le premier roman de Langevin, ni son premier texte. Qu'on songe à ses écrits journalistiques, à ses critiques littéraires, à ses scénarios dramatiques ou à ses nouvelles. Cette nécessaire filiation, qui incombe et qu'assume d'ailleurs brillamment le récit obligeait le romancier de 1970-71¹⁴⁸ soit à prolonger ses écrits antérieurs soit à rompre de manière définitive avec eux. On pourrait dire, sans jeu de mots, que Langevin n'a pas choisi ou plutôt qu'il a choisi à la fois la continuité et la rupture.

Dans la présente section de notre étude, nous nous emploierons à dégager les figures de "fidélité" et de "discordance" que compose le roman de 1972 par rapport aux précédentes publications de l'auteur. Dans un premier temps, il sera question de la "trilogie" des années '50, et plus particulièrement du roman Le temps des hommes avec lequel L'Élan d'Amérique entretient une complicité presque trop évidente pour être longuement démontrée. Nous aborderons ensuite, les rapports qui unissent le roman à ses essais journalistiques. Nous terminerons par une étude comparative qui vise à établir la nouvelle Un parfum de rose bleue comme source immédiate et directe à L'Élan d'Amérique.

Au plan strictement thématique, le roman de 1972 s'inscrit dans le prolongement des oeuvres antérieures. Abordant la "trilogie" romanesque des années '50, sous l'angle de la temporalité, des réalités spatiales ou encore de la psychologie des

148. Dans une entrevue accordée à Jacques Thériault, Langevin avouait avoir écrit tous ses romans sur une période extrêmement courte: "Je suis incapable d'écrire dix ou vingt lignes de texte par jour. Tous mes romans ont été écrits au cours d'une période relativement brève (Poussière sur la ville en 18 jours; les deux derniers en deux mois). "André Langevin: un maillon de la chaîne reliée au Goncourt", Le Devoir, jeudi 17 octobre 1974, p. 17.

personnages et des situations, les critiques et les chercheurs ont tous, sans exception, pointé l'infinie solitude dans laquelle les héros de Langevin sont enfermés, l'impossibilité - malgré un désir essentiel - de rejoindre l'autre dans l'amour ou la pitié, ainsi que l'absurdité d'une condition humaine devant affronter à mains nues, sans la présence de Dieu, et la souffrance inutile des enfants et la mort.

Dans son introduction à La quête de l'identité chez André Langevin¹⁴⁹, Gabrielle Pascal fait une brève revue de la livraison qu'Études littéraires (1973) a consacrée aux quatre premiers romans de l'auteur. Usant de méthodologies diverses, les signataires des articles ont clairement mis en lumière cette fidélité thématique à laquelle nous venons de faire allusion. Nous nous permettons de citer ici les propos de Madame Pascal:

"Ainsi, J.-C. Tardif termine son article en soulignant que le message de Langevin "ne peut que tomber à vide, qu'aboutir à un stade de non-retour, à une incompréhension totale". De même, Betty Bednarski affirme que "l'espace que nous présente Langevin est un espace fatal". Par ailleurs, Simone Voisine conclut en disant qu'on ne trouve dans l'oeuvre "aucun débouché possible à la solitude si ce n'est la mort". Enfin John Beaver montre à son tour que la métaphore théâtrale est "employée par Langevin pour souligner la découverte progressive de la fatalité."¹⁵⁰

Madame Pascal termine son introduction en affirmant: "la fiction de Langevin dépasse la réalité pour illustrer d'une manière synthétique les lois aveugles qui régissent ces profondeurs où, dans un huis clos éternel, l'être piétine désespérément

149. Ouvrage qui, dans son ensemble, nous paraît irrévérencieux à l'égard de l'oeuvre, de sa richesse formelle, comme à l'égard de l'auteur, de ses positions personnelles et de sa vie privée, et dont nous nous dissociions.
Pascal, Gabrielle. La quête de l'identité chez André Langevin, Ed. Aquila, coll. Figures du Québec, Montréal, 1976, 93 p.

150. Pascal, Gabrielle, op. cit., p. 5.

sur le sol miné de son destin. Dans cet univers mythique où la logique¹⁵¹ n'a plus cours, le personnage de Langevin ne réussit jamais à sortir de la marginalité des exclus".¹⁵²

L'Élan d'Amérique poursuit donc la quête d'identité, la quête de sens plus exactement, entreprise en 1951 avec Évadé de la nuit et poursuivie, quelques années plus tard, dans Poussière sur la ville et Le temps des hommes. A ce titre, Antoine et Claire demeurent des représentants fidèles et exemplaires de l'univers psychologique propre à l'art romanesque de Langevin. Tous les personnages de L'Élan d'Amérique souffrent, à des degrés divers, d'une solitude, d'un mal de vivre venu de l'inadéquation entre leurs exigences intérieures et les impératifs d'un monde dans lequel ils sont condamnés à errer en étrangers. Dans cet univers absurde, même l'amour, pourtant interpellé avec tant de force, est atteint. Jusqu'à la rencontre amoureuse qui, dans sa poursuite passionnée d'une ouverture, dans son élan désespéré pour abolir la distance entre les êtres, s'accomplit dans une ambiguïté marquée par la "chute de l'Occident", et par une impossibilité quasi-congénitale à inscrire dans une durée, cette "éphémère éternité" dont parle Miron¹⁵³. Il faudrait citer à la barre, tant de pages de Langevin: nous nous contenterons de ces quelques lignes extraites d'un des plus beaux passages du roman, consacré à la rencontre amoureuse de Claire et de David:

151. L'univers mythique, comme l'univers romanesque d'ailleurs, et contrairement à ce qu'affirme ici l'auteur, est soumis aux règles d'une logique extrêmement rigoureuse. Les travaux de Northrop Frye, de Mircea Eliade ou de Claude Lévi-Strauss l'ont clairement démontré. Logique distincte, cela va de soi, de la logique du discours politique ou moral.

152. Pascal, Gabrielle, op. cit., p. 8.

153. Miron, Gaston. Femme sans fin, Revue Possibles, vol. 4, no. 3-4, (printemps-été 1980), pp. 271 à 284.

"Sa voix (David) s'élève, se gonfle en une imploration absolue dans la conque du phare, et il se tend en un jet de lumière, à la hauteur de son chant, se creuse en elle (Claire), dans son vertige implorant..."¹⁵⁴

Double mouvement emboîté d'élans et de chutes, l'amour, on le sent dans cet extrait, ne pourra sortir victorieux. Les termes contraires de profondeur et de hauteur, d'expansion et de contraction se livrent ici une lutte sans merci d'où, et cela semble inévitable, fatal même, la force négative triomphera. Plus loin, dans ce même passage, le narrateur a recours à une métaphore d'une grande beauté qui ne laisse aucun doute sur la signification et la portée de la rencontre amoureuse dans le roman, comme d'ailleurs dans les oeuvres antérieures et même subséquente¹⁵⁵:

"flamboyante crucifixion"¹⁵⁶

L'expression révèle à la fois le caractère essentiel de l'amour mais aussi son aspect dérisoire, sa grandeur comme son impossibilité. Et nous ne voudrions pas, à l'instar de d'autres critiques dont Gabrielle Pascal, avancer que l'oeuvre de Langevin cherche à "effacer l'acte de chair"¹⁵⁷ ou encore à le "nier dans le renoncement"¹⁵⁸. Au contraire, et les exemples apportés le prouvent, L'Élan d'Amérique, comme les romans précédents, pose l'amour comme condition absolue et recours "obligé" à la lutte à la solitude et à l'absurdité du monde. Par l'amour, les héros, que ce soit Claire, Antoine, Jean Cherteffe¹⁵⁹ ou le petit Pierrot d'Une chaîne dans le parc, viennent à

154. L'Élan d'Amérique, op. cit., p. 169. (Les soulignés sont de nous).

155. Nous pensons à Une chaîne dans le parc que l'auteur publiera deux ans après L'Élan d'Amérique.

156. L'Élan d'Amérique, p. 169.

157. Pascal, Gabrielle, op. cit., p. 54.

158. Ibid., p. 54.

159. Héros de Évadé de la nuit, premier roman publié de Langevin.

leur propre rencontre, et, pour un instant, la laideur et la souffrance s'effacent. On objectera que cet amour essentiel et libérateur ne dure pas, qu'il semble inexorablement voué à la mort. Cela est juste. David se suicidera quelques heures après cette "rencontre" au phare, la belle Maria en qui "toutes les forces et la beauté de la vie semblaient, aux yeux d'Antoine, s'être concentrées", devra retourner à son Pérou natal comme le petit Pierrot à l'orphelinat. L'amour semble impossible à vivre dans le temps. Constat implacable d'échec établi par une conscience lucide d'où la foi et l'espoir ne sont pas absents.

Si depuis 1951 jusqu'à 1972 et même 1974, l'oeuvre de Langevin fait preuve d'une évidente continuité thématique, il n'en va pas de même au plan formel. S'il est juste de faire remarquer, comme l'a fait John Warwick¹⁶⁰, que L'Élan d'Amérique présente par rapport à Le temps des hommes, une fidélité qui va jusqu'à l'emploi des mêmes noms de lieux¹⁶¹ comme "décor toponymique et métaphorique", nous ne saurions affirmer avec Gabrielle Pascal que la "nouveauité de forme"¹⁶² du roman de 1972, n'a aucune incidence sur la signification de l'oeuvre et sur la démarche qui la fonde. Comme le soulignait si justement Gilles Marcotte parlant de l'évolution du roman québécois:

"C'est le changement de forme, ici, qui est le changement de fond. Racontant autrement, le roman raconte autre chose."¹⁶³

160. Warwick, John. "Un retour aux mythes de la terre", loc. cit., p. 197.

161. Donnons à titre d'exemples, les noms suivants: Scottville, le grand lac Désert.

162. Pascal, Gabrielle, op. cit., p. 3.

163. André Brochu et Gilles Marcotte. La littérature en question, (Récit d'une correspondance), Éditions Quinze, coll. Pose entière, Montréal, 1980, 185 p., (p. 26).

Il faut bien noter que, comme Langevin l'a lui-même affirmé dans une entrevue, si l'auteur s'est "séparé de la littérature"¹⁶⁴ vers la fin des années '60 et ce jusqu'en 1972, parce que celle-ci "lui semblait assez peu importante par rapport à ce qui se passait au Québec avec le coup d'envoi de la Révolution tranquille"¹⁶⁵, et s'il est, par la suite, revenu sur sa décision, c'est que des "choses" en lui et autour de lui avaient changé. Le Langevin des années '70, en dépit d'une évidente fidélité aux préoccupations sous-jacentes à la "trilogie", est différent du Langevin des années '50. Sa réflexion a pris de la maturité et sa pratique d'écrivain s'en trouve modifiée. Rendons, pour un moment, la parole à Langevin:

"Depuis un peu plus de deux ans, date de la parution de L'Élan d'Amérique, je pense que le roman peut reprendre sa place. Bien sûr, il rejoint moins de lecteurs que par le passé mais plus en profondeur. A long terme, c'est plus efficace, on peut véhiculer des valeurs beaucoup plus profondes, beaucoup plus riches."¹⁶⁶

Entre Le temps des hommes et L'Élan d'Amérique, Langevin aura donc participé à la construction du réel, comme essayiste et intellectuel, et il aura aussi, cela semble évident, pris connaissance du nouveau virage que le Nouveau roman¹⁶⁷ des années 1960, avait apporté à la littérature. De ces expériences d'action et de réflexion est sorti un roman complexe qui peut être considéré comme un bilan, provisoire peut-être, mais un bilan des rapports que Langevin a entretenus avec le monde pendant son "silence" comme romancier.

164. "André Langevin: un maillon de la chaîne reliée au Goncourt", entrevue accordée à Jacques Thériault, Le Devoir, jeudi 17 octobre 1974, p. 17.

165. Ibid.

166. Ibid.

167. Nous reviendrons en seconde partie sur la question de l'influence du Nouveau roman français sur L'Élan d'Amérique.

Relations à l'oeuvre d'essayiste de l'auteur:

En 1956, Langevin délaisse donc le roman pour s'adonner à ce que nous serions tenté d'appeler les grisants mirages de la Révolution tranquille. Il collabore de façon sporadique au Devoir, au Quartier latin, à Liberté puis devient chroniqueur assidu au Magazine Maclean, de décembre 1962 à septembre 1969. Ses prises de positions brillantes et courageuses à l'égard surtout du statut de la langue française au Québec et des nécessaires réformes du système d'enseignement, lui vaudront le prix Liberté 1967.

L'Élan d'Amérique entretient avec l'oeuvre journalistique de l'auteur des relations nombreuses, profondes et intimes. Relations qu'André Gaulin a mises en lumière dans un excellent article intitulé "Le romancier et l'essayiste d'un peuple orphelin". Le critique y note fort à propos que:

"Toute l'oeuvre d'André Langevin, dans le chassé-croisé de l'essai et du roman, constitue une vibrante interrogation sur notre condition historique."¹⁶⁸

André Gaulin n'hésite pas à qualifier L'Élan d'Amérique d'"essai-roman". Et les nombreuses mises en parallèle qu'il dresse entre certains propos journalistiques de l'auteur et certains extraits du roman sont d'une grande éloquence. Aussi, nous préférons renvoyer notre lecteur à ce pertinent travail d'analyse, qui mieux que nous pourrions espérer le faire, rend compte des rapports intertextuels qui relient le roman de 1972 aux écrits politiques de l'auteur. Nous ajouterons seulement que le lien le plus évident, entre ces deux états d'une oeuvre, réside, à notre avis, dans le portrait que trace Langevin de l'après-Révolution tranquille. Les espoirs ont été trahis et les fils

168. Gaulin, André. Loc. cit., p. 24.

semblent avoir oublié la leçon des pères. Entre les "ouvriers" et les "bâtisseurs" de pays et leur descendance, une faille est apparue, faille dans laquelle et l'histoire et la mémoire semblent s'être perdues. Cette génération issue de la Révolution tranquille, enrichie de savoir et de prospérité matérielle paraît, au regard de Langevin, pouvoir se résumer à ce cri sauvage:

"nous les jeunes, (...) les tendrons qui avons tous les droits et pas d'autres devoirs que celui d'être heureux (...). De la culture des cailloux à la société d'abondance en une génération. Du bas de laine trouée au crédit massif et à la consommation instantanée. Du vrai cinéma."¹⁶⁹

Si l'amour est atteint, l'avenir aussi l'est dans cette distance qui sépare les enfants des pères et les hommes de leur histoire.

Intertextualité restreinte:

Source immédiate au récit, la nouvelle "Un parfum de rose bleue"

Lorsqu'en 1972, André Langevin fit paraître L'Élan d'Amérique, la critique s'empessa de souligner l'importance de l'événement. Ce retour à la scène littéraire venait, disait-on, rompre un silence de seize ans. Il était vrai que la publication du roman Le temps des hommes remontait à 1956. Mais personne ne s'avisa de faire remarquer que dans l'intervalle, André Langevin avait écrit ou fait publier d'autres textes de fiction relevant de divers genres¹⁷⁰. Au moment où les typologies fondées

169. L'Élan d'Amérique, p. 130.

170. D'abord une pièce, L'Oeil du peuple, jouée pour la première fois en 1955, mais éditée en 1957; puis deux nouvelles: Noces publiée en 1961 dans la revue Châtelaine et Un parfum de rose bleue publiée en 1969 dans Liberté; et finalement deux textes dramatiques écrits pour la télévision: La neige en octobre diffusée par Radio-Canada en octobre 1968 et Les semelles de vent présentée dans le cadre des Beaux Dimanches, en novembre 1972.

sur les distinctions de genre sont de plus en plus remises en question, on peut s'étonner de cette omission de la critique. Omission d'autant plus grave ici qu'elle a servi de fondement à l'affirmation du quasi-légendaire "cul-de-sac" auquel Langevin se serait heurté au terme de sa "trilogie" des années cinquante. Ignorer cette partie de l'oeuvre laisse croire que nous sommes en présence de textes mineurs, non-significatifs dans la démarche de l'auteur et/ou non-pertinents à la compréhension de son oeuvre romanesque.

Il faut lire la nouvelle Un parfum de rose bleue¹⁷¹ pour se rendre compte du contraire. Les correspondances entre ce texte et L'Élan d'Amérique sont trop nombreuses pour qu'on puisse les ignorer. Les personnages de Claire Peabody et de Jeanne/Anne partagent tant de traits qu'il est impossible de ne pas voir qu'une large partie du roman fut écrite dans le prolongement des matériaux de la nouvelle. Une analyse comparative nous permettra de mesurer avec précision ce que la problématique du roman doit à celle de la nouvelle. Ce rapprochement qui constitue à n'en pas douter, dans la perspective de la critique traditionnelle, une étude de sources, ouvre, nous le croyons, de nouvelles pistes de lecture à L'Élan d'Amérique. Des divers cas d'intertextualité - externe, générale et restreinte - considérés précédemment, nous abordons maintenant un type particulier d'emprunt intertextuel que certains théoriciens modernes, dont Gérard Genette, préfèrent désigner sous un vocable distinct, celui d'auto-textualité.

Les multiples croisements entre la nouvelle et le roman semblent témoigner de la persistance chez André Langevin, d'une même interrogation, d'une réflexion

171. Un parfum de rose bleue, in Liberté (Douze écrivains douze nouvelles), no. 62, Mars-avril 1969, pp. 61 à 75.

en marche, qui, du Parfum de rose bleue à L'Élan d'Amérique, s'éprouve, se réarticule, se précise à travers l'expérience toujours nouvelle des réalités formelles.

Rappelons tout d'abord l'intrigue de la nouvelle. A la suite du départ et du suicide de sa femme, un homme cherche à comprendre le sens de ce geste et à retrouver "comme un parfum, une respiration"¹⁷² qui la rendrait présente. Muni d'une adresse trouvée dans le sac à main de sa femme, il se présente chez celui qui fut, pendant quelques heures, son amant. C'est à ce troublant face-à-face (raconté par l'amant), que nous fait assister la nouvelle. Les deux hommes échangent des souvenirs contradictoires qui font apparaître une femme différente. Qui de Jeanne, l'épouse et la mère, ou d'Anne, la maîtresse, dit la vérité? Débuté dans un improbable parfum de rose bleue, le récit se clôt dans la "paisible odeur du chou bouilli"¹⁷³.

Le jeu de masques auquel se livre l'héroïne de la nouvelle fait penser à Claire qui "se dissout dans la fausse mort de Maria"¹⁷⁴. Les deux jeunes femmes sont des êtres de fuite. Le mari de Jeanne dira, en regardant la photo du journal: "Bien sûr, ce n'est pas elle. Une photo ne peut pas fuir. Jeanne n'était que fuite."¹⁷⁵ Sans prise sur leur destin, les deux personnages s'abandonnent au vertige de l'absence. A cet égard, il est significatif que la rencontre (double dans le cas de Claire) qui provoquera l'issue tragique de leur destin s'ouvre sur une image de chute:

Jeanne/Anne

"La culbute avait été parfaite. Elle avait complètement perdu le contact avec le sol avant de choir sur le dos dans la neige boueuse. (...) Elle avait souri frileusement quand je lui avais

172. Ibid., p. 63.

173. Ibid., p. 75.

174. L'Élan d'Amérique, p. 8.

175. Un parfum, p. 65.

offre le bras pour l'aider à se relever. Son manteau et ses bas étaient irrémédiablement maculés. (...) Elle s'était rétablie d'un bond, si légère à mon bras que mon propre effort avait été démesuré".¹⁷⁶

Claire et David

"Avant de trébucher, elle relève la tête et, un temps très bref, leurs yeux s'effleurent; (...). Et elle tombe. Sa main tiède qu'elle abandonne tout de suite pour se relever seule et entreprendre de se nettoyer à grands coups."¹⁷⁷

Claire et Antoine

"La porte qui s'ouvre brusquement, l'irruption de la nuit qui soulève tout... et à ses pieds, cette masse sombre, monstrueuse, poulpe velu aux tentacules fossilisées, encroûtée elle aussi de rouge et de blanc. (...) Elle s'effondre au pied de la cheminée et elle le regarde venir (...) Les bottes reviennent vers elle, plus lentement, puis il y a une interminable halte, et le mouvement des jambes se décompose abruptement. Il est tombé en chute libre."¹⁷⁸

Les scénarios de rencontre, on le voit, présentent de nombreuses similitudes. D'abord, le croisement des regards, la chute associée à une matière salissante (la neige mêlée de boue, le varech de la plage, la neige et le sang qui recouvrent Antoine), puis l'aide refusée. Dans la dernière situation évoquée, celle du retour d'Antoine, la chute est davantage vécue comme un abandon. Claire et Antoine s'abandonnent à leur destin respectif, alors qu'au contraire, les deux autres chutes sont présentées comme le signe d'une maladresse, en somme comme des gestes manqués. Comment, encore ici, ne pas songer à La chute de Camus, cet étrange et beau récit dont la lecture, à l'aveu même d'André Langevin¹⁷⁹, l'aurait bouleversé?

176. Ibid., p. 71.

177. L'Élan d'Amérique, p. 10.

178. Ibid., p. 23.

179. Pour ceux qui ont continué d'écouter Camus son dernier récit, La Chute, essai de dérision, brillant exercice sur la corde raide d'un sombre humour et d'une désillusion profonde, a été un choc douloureux. Langevin, André. "Albert Camus" dans Liberté, vol. II, no 1, p. 51.

Les rencontres décisives (Jeanne/amant-narrateur, Claire/Antoine), dans les deux textes, se déroulent sur une période de douze heures. Dans L'Élan d'Amérique, cette rencontre de type amoureux débute par l'arrivée d'Antoine à la nuit tombée et se termine au matin par le retour du Cessna avec, à son bord, le mari de Claire, M. Peabody. Pour Jeanne et son amant, tout commence peu avant l'heure du souper et se clôt à l'aube par le départ de l'amant. Encore là, similitude significative. Ces quelques heures vécues dans un lieu clos qui leur est, à toutes deux, étranger, prendront dans la vie des deux héroïnes un caractère marquant puisque c'est à la suite de ces rencontres qu'elles décideront de se donner la mort.

Voyons maintenant d'un peu plus près quelques traits des deux personnages. Au plan physique, elles sont toutes deux blondes¹⁸⁰ et elles ont approximativement le même âge, du moins appartiennent à la même génération¹⁸¹. Elles ont aussi en commun la fragilité physique et émotive d'un enfant et elles sont toutes les deux plongées dans un moment de crise et d'angoisse. Jeanne/Anne avoue à son amant: "Je ne mange plus, je ne dors plus"¹⁸². Le narrateur de L'Élan d'Amérique nous apprend que Claire "n'a pas mangé depuis au moins douze heures"¹⁸³. Et les deux héroïnes sont en proie au froid:

180. Un parfum: "La tempête blonde de ses cheveux", p. 64.

L'Élan: "les cheveux blonds plaqués sur les paupières", p. 8.

181. L'Élan: "Elle a bien vingt-quatre ans déjà", p. 35.

Un parfum: seuls les propos du héros-narrateur nous permettent de situer l'âge de Jeanne vers la fin de la vingtaine: "le mari a trente ans peut-être", p. 64.

182. Un parfum, p. 73.

183. L'Élan, p. 53.

Jeanne/Anne

"Elle avait froid. Elle avait toujours froid."¹⁸⁴

Claire

"Elle frissonne."¹⁸⁵ "Elle claque des dents et grelotte."¹⁸⁶

Jeanne/Anne

"Comme un enfant malade... elle était en proie à une sorte de fièvre glacée."¹⁸⁷

Claire

"Comme un enfant fiévreux qui découvre devant un verre d'eau, qu'il avait soif depuis si longtemps."¹⁸⁸

Les métaphores liant le personnage à une image d'enfance sont dans les deux textes très nombreuses. Le désarroi éprouvé par Claire et par Jeanne est souvent comparé au désarroi de l'enfant que l'on abandonne ou qu'on livre à l'obscurité.

La musique occupe dans la vie des deux personnages une place importante. Claire joue de la guitare, chantonne un air rock ou cherche à se souvenir de la mélodie d'un certain concerto de Mozart que lui avait fait connaître son amant David. Jeanne, elle, joue du piano. Son mari affirme "qu'elle aurait pu faire carrière".¹⁸⁹ De plus, elle aime faire l'amour en écoutant sur disque un concerto de Mozart. L'amant et le mari réécouteront d'ailleurs ensemble quelques mesures du concerto.

184. Un parfum, p. 68.

185. L'Élan, p. 24.

186. L'Élan, p. 34.

187. Un parfum, p. 72.

188. L'Élan, p. 145.

189. Un parfum, p. 65.

Au plan des attributs sociaux, les deux héroïnes ont encore plusieurs points en commun. Elles vivent dans une grande aisance matérielle. Jeanne a pour mari un avocat et, au moment de sa rencontre avec le héros-narrateur du récit, elle porte un manteau de fourrure et elle a les bras chargés de cadeaux de Noël. Elle se tuera au volant d'une automobile qu'elle vient de s'offrir. De son côté, Claire, bien qu'elle soit née et ait vécu toute son enfance dans un quartier pauvre de Boston, vit maintenant, grâce à son mariage avec le vice-président d'une grosse compagnie américaine (qui se déplace en cadillac grise), dans l'abondance. Pour la décider à l'accompagner à la chasse, Peabody lui vantera le confort moderne du chalet et la perspective de ne pas avoir à préparer les repas. Les deux jeunes femmes semblent n'éprouver aucune tendresse pour leur mari. Maris qui, dans les deux cas, sont perçus comme des pères¹⁹⁰. De toute évidence, Claire et Jeanne ont épousé un homme trop différent d'elles, avec qui une véritable communication est impossible.

Les deux jeunes femmes, par la force des choses, sont abandonnées à elles-mêmes, prisonnières de la dorure de leur cage. La facilité matérielle les rend oisives, désœuvrées: Claire a abandonné ses études et Jeanne n'a pas poursuivi sa carrière musicale. En somme, les deux héroïnes sont présentées comme des enfants gâtés qu'une vie douce à en devenir fade conduit à la déroute et à la névrose. Sans prise sur le réel, elles se dissolvent peu à peu dans l'alcool, le rêve et la duplicité. Elles voient le monde et la vie à distance et pour tromper leur ennui, elles ont recours à la fiction, celle qu'elles inventent elles-mêmes ou celle que leur fournit la télévision. Les allusions à la guerre du Vietnam, aux souffrances des enfants vietnamiens sont à cet égard très révélatrices:

190. Dans *Un parfum*, l'amant-narrateur s'indignera du "ton compréhensif, paternel" avec lequel le mari parle de sa femme, p. 66.

Dans *L'Élan*, parlant de Peabody, le narrateur dira "son paternel époux", p. 54.

Jeanne/Anne
 "C'est atroce ce qu'ils font au Vietnam."¹⁹¹

"Des photos. On les voit partout. Celles de petits enfants chauves, mutilés au napalm."¹⁹²

"Elles reparut au dessert pour me parler des colis de Noël et des yeux des enfants vietnamiens."¹⁹³

Claire
 "Les enfants, l'avion, ce devait être une image de télévision (...)
 Le Vietnam peut-être."¹⁹⁴

"Une mitrailleuse qui crache en plein ciel des têtes d'enfants toutes semblables."¹⁹⁵

Dans la nouvelle, ces fréquentes allusions au Vietnam revêtent une importance capitale. A la fin d'Un parfum de rose bleue, le mari apprendra à l'amant que sa femme a confié à un foyer nourricier leur troisième enfant, d'origine vietnamienne, et qu'elle ne l'a pas revu depuis deux ans. Cette information de dernière heure éclaire bien sûr la psychologie de Jeanne. Bien que profondément bouleversée par le drame vécu par les enfants vietnamiens, elle demeure incapable d'assumer, dans son quotidien, dans la réalité, la part de responsabilité qui est à sa portée. Jeanne se révèle alors comme un être profondément aliéné. Sa douleur devant la souffrance des enfants du Vietnam, comme celle de Claire d'ailleurs, manifestent l'état d'impuissance dans lequel elles se trouvent. De plus en plus étrangères à elles-mêmes, les deux femmes n'auront d'autre issue que le suicide: Claire se jettera dans un lac du haut d'un avion et

191. Un parfum, p. 72.

192. Ibid., p. 73.

193. Ibid., p. 73.

194. L'Élan, p. 49.

195. Ibid., p. 46.

Jeanne dirigera son auto "à plus de cent à l'heure sur le seul arbre qu'il y avait à l'horizon"¹⁹⁶. Les deux suicides ont en commun la modernité de l'instrument de mort. N'auraient-ils pas aussi en commun, dans le symbolisme du lac et de l'arbre, la présence retrouvée de la nature?

Claire et Jeanne se ressemblent surtout en cela, qu'elles sont deux produits de la modernité. Deux produits malheureux, désaccordés. Elles se cherchent et elles se fuient au milieu du bruit et de la fureur d'une époque qui évide le sens, refuse les valeurs existantes et accentue toujours le sentiment d'impuissance et d'aliénation des êtres devant la réalité. La très grande présence dans les deux textes d'objets reliés au progrès technologique (radio, télévision, tourne-disque, radio-émetteur, auto, avion, etc.) nous semble liée à une virulente critique du mode de vie nord-américain. Le silence, qui seul pourrait permettre aux héroïnes de prendre conscience d'elles-mêmes, est continuellement dévoré par des bruits parasites, par des grésillements venus de la radio ou du téléviseur qu'on a oublié de fermer. Ces multiples sollicitations visuelles et sonores interfèrent dans la quête d'identité du personnage et contribuent à accroître son désarroi. "Ouvrez la télévision. Je ne peux dormir et je m'ennuie", dira Jeanne à son amant¹⁹⁷. Dans L'Élan d'Amérique, cette présence des objets sera considérablement accentuée; des images extraites d'un film que Claire a vu à la télévision feront d'ailleurs l'objet d'une "mise en abyme" du récit.

La nouvelle Un parfum de rose bleue constitue, à n'en pas douter, une source immédiate à L'Élan d'Amérique. Le personnage de Claire Smith-Peabody, nous croyons l'avoir suffisamment démontré, s'avère un prolongement du personnage central de la

196. Un parfum, p. 75.

197. Ibid., p. 74.

nouvelle. L'ajout d'Antoine, comme seconde figure principale du roman, devient alors extrêmement révélateur des intentions de l'auteur. Cette présence d'un héros surgi de la longue tradition des coureurs des bois a permis à Langevin de développer l'opposition nature/culture qu'il avait à peine esquissée dans sa nouvelle. C'est véritablement au coeur même du paradigme perdu que se rejoignent et se prolongent ces deux moments de l'oeuvre d'André Langevin.

DEUXIÈME PARTIE

L'INSTANCE NARRATIVE

VOIX DU DEDANS

PRÉSENTATION

Sommaire: approche méthodologique et conceptuelle, p. 78.

Si les recoupements intertextuels mis en scène dans L'Élan d'Amérique sont nombreux et ouvrent, comme nous l'avons vu, l'espace du roman à une dynamique littéraire d'une grande originalité, la complexité de sa structure interne, la tragique beauté de son écriture constituent des éléments d'analyse tout aussi remarquables. Au plan spatial, comme au plan temporel, le récit présente des singularités d'assemblage qui, à elles seules, pourraient donner lieu à un long essai. A ce sujet, nous dirons simplement que la figure du cercle brisé semble dominer.

S'ouvrant sur un espace réduit et fermé¹, le récit oscille constamment entre des lieux largement ouverts et des lieux restreints jusqu'à la mise en place finale où le personnage féminin s'abolit dans une chute vertigineuse laissant son vis-à-vis, Antoine, aux prises avec un destin à l'issue incertaine. Tout au long du texte, de multiples correspondances s'établissent entre les espaces intérieurs (chalet, maison, chambre, etc.) et les espaces extérieurs (forêt, plage, île, etc.), entre les figures du clos et de l'ouvert.

Au niveau de sa temporalité, le roman présente ce même mouvement dialectique de dilatation/rétraction. Claire et Antoine se souviennent: leur mémoire joue à nouer des liens entre les événements d'un présent immédiat et les événements passés qui les ont faits et les ont comme fatalement conduits à leur actuelle mise en présence. Mimant le désarroi des protagonistes, le récit se dédouble, s'adonne au vertige et s'écarte de la traditionnelle et si sécurisante linéarité. Dans cet univers romanesque tourmenté, tout n'est que rupture et fragmentation.

Bien que se déroulant sur une période de temps relativement courte, d'environ douze heures², le récit couvre la vie entière des deux personnages principaux. Dans le présent de l'action, la course du temps semble suspendue. Autour de ces deux êtres momentanément réduits, par les circonstances, à une forme d'impuissance et de réclusion, le réel se construit avec une lenteur extrême dans une atmosphère de fin du monde. Un homme et une femme, étrangers l'un à l'autre, confrontés à leurs démons

1. La cabine de douche où Claire se réfugie après une relation sexuelle avec Antoine. Ce lieu inaugural renvoie à la fin tragique du personnage. De la cabine de douche où Claire "flotte dans un temps circulaire, totalement lisse, sans point de rupture possible" (p. 8-9) au lac qui accueillera son plongeon du haut du Cessna, un lien métaphorique évident se dessine.

2. Il s'agit d'un estimé approximatif. Il est curieux de noter que l'apogée de la liaison amoureuse de Claire avec David se déroule sur la même période de temps (*L'Élan d'Amérique*, p. 169). A Suoco Pool, l'amour dura le temps d'une marée, dans ce Nord québécois, en cet autre automne, le temps d'une chasse.

intérieurs, cherchent à se rejoindre. Entre eux un mur. Celui de l'incommunicabilité. Les tentatives de rapprochement sont nombreuses mais toujours elles avortent. Les regards se croisent, les corps se touchent: la distance demeure. Chacun reste prisonnier des remous de sa conscience, comme rivé au boulet de son passé.

L'Élan d'Amérique pourrait se lire comme un long syntagme cinématographique dans lequel, au moment du montage, l'ordre d'apparition logique de ses différentes séquences aurait été volontairement brouillé. Édifié à la manière déroutante d'un labyrinthe, le récit trace son chemin sans user des repères habituels de la narration. Point ici de balise. Point ici d'ordre justificateur. Point ici de division en partie ou en chapitre. Le texte déferle comme mû par des courants souterrains sans qu'à la surface il soit possible de discerner les différents mouvements qui viennent influencer sur la vitesse de sa course. Cependant, à divers points du récit, des espaces blancs surgissent pour briser le flot verbal. Tels des silences, ces blancs, de longueur variable, insufflent au texte son rythme et sa cadence.

Le tableau suivant, obtenu à la suite de la numérotation des espaces blancs, permet de visualiser la structure interne du roman en même temps qu'il rend compte des changements de focalisation narrative:³

-
3. Le nombre de pages allouées aux différents "chapitres" se répartit ainsi: I (p. 7 à 17), II (p. 19 à 28), III (p. 29 à 55), IV (p. 57 à 60), V (p. 61 à 87), VI (p. 89 à 99), VII (p. 101 à 108), VIII (p. 109 à 142), IX (p. 143 à 180), X (p. 181 à 212), XI (p. 221 à 229), XIII (p. 231 à 239). Ce treizième "chapitre" où, pour la première fois, tous les principaux actants se trouvent réunis dans le présent de l'action, ne saurait être attribué, au plan de la focalisation, à l'un ou à l'autre des protagonistes. Celui-ci présente l'aspect tragique d'un acte final au cours duquel le narrateur-témoin chargé jusque là d'accompagner les héros et de rendre audible leur parole délaisserait peu à peu la perspective privilégiée qui fut la sienne au profit de celle du lecteur à qui il revient, une fois le livre fermé, d'"inventer" la suite de l'histoire.

Claire	I	II	III		VI		IX		XI	
										XIII
Antoine				IV	V		VII	VIII	X	XII

Résolument moderne dans la nature éclatée de sa composition, l'oeuvre conserve néanmoins une forme de cohérence et d'unité qui la rapproche du roman classique. Bien que le cours du récit se trouve sans cesse interrompu par de fréquents changements de focalisation, brisé par de brusques césures spatio-temporelles, la narration qui le porte demeure, elle, fixe. Entre le "je" et le "tu" des "monologues intérieurs" de Claire et d'Antoine, filtre une autre voix qui, tout au long du roman, assiste au drame, tantôt observe et décrit, tantôt se retire pour livrer un commentaire sur l'absurde de la condition humaine ou encore sur l'aspect dérisoire de la pratique littéraire. Ce "il", ce troisième personnage tout aussi essentiel au récit que ne le sont les protagonistes, constitue la pierre d'angle sur laquelle repose l'architecture complexe du roman. Dans le présent chapitre, nous nous emploierons à relever les indices de sa présence dans le texte. De là, nous serons amenés à questionner le rôle de cet interlocuteur sans visage à qui le récit s'adresse en première instance. Une analyse des relations existant entre le locuteur et son destinataire, c'est-à-dire, entre le narrateur et le narrataire, ouvrira notre recherche à la réalité stylistique du roman.

Approche méthodologique et conceptuelle:

L'univers romanesque a donné lieu à de nombreuses études tentant, chacune, d'offrir une possible théorisation générale de ses diverses composantes. Le temps, l'espace et le personnage ont fait l'objet d'une attention privilégiée au cours de

l'histoire littéraire alors que la réalité proprement narrative de l'oeuvre est longtemps demeurée dans les marges silencieuses de l'oubli. Nous devons aux travaux de la critique structuraliste contemporaine d'avoir mis en lumière l'importance qu'elle revêt dans la composition ainsi que la diversité des formes qu'elle peut adopter. Comme l'écrivait Jean Rousset:

"Il n'est pas indifférent (...) qu'un roman soit rédigé à la 1^{ère} ou à la 3^{ème} personne, au présent ou au passé (...)."4

Dans tout récit, une instance assume la relation des faits, de l'histoire, offrant au lecteur la perspective large ou étroite qu'il aura sur les personnages, les lieux et le déroulement de l'action. Du moment qu'il y a récit, il y a instance narrative. C'est ce que voulait mettre en évidence Christian Metz lorsqu'il disait un peu cavalièrement:

"parce que ça parle, il faut bien que quelqu'un parle"5

S'il y a récit, s'il y a narration, il y a forcément présence d'un narrateur. Ce dernier, à tort, est souvent confondu avec la personne même de l'auteur. Cette méprise, si excusable soit-elle dans le cas du récit autobiographique, ne saurait résister à l'analyse de la réalité romanesque dans laquelle, selon l'expression de Gérard Genette, "le narrateur est lui-même un personnage fictif". Même si Flaubert a pu dire "Madame Bovary, c'est moi", nous savons pertinemment que celui qui, dans l'oeuvre, poursuit d'un regard alternativement lointain et rapproché les élans et les chutes qui marquent

4. Jean Rousset. "Les réalités formelles de l'oeuvre", in Les chemins actuels de la critique, Union générale d'éditions, coll. 10/18, Paris, 1968, 309 pages, (pp. 59 à 70, extrait, p. 60).

5. Christian Metz. Essais sur la signification au cinéma, Éditions Klincksieck, coll. esthétique, Paris, 1968, 246 p. (p. 29).

le destin tragique d'Emma ne peut être Flaubert lui-même. Le regard appartient à un autre, à un être aussi construit, aussi fictif qu'Emma ou Charles Bovary.

Si dans le passé, la voie la plus communément admise était de faire assumer le récit par un personnage-confident, figure héroïque centrale, ou encore par un narrateur omniscient extérieur à l'action, sorte de dieu présidant à la création, les romanciers modernes ont rompu avec l'usage traditionnel. James Joyce et Marcel Proust, en particulier, ont radicalement transformé l'emploi du narrateur et ouvert le roman à de nouveaux possibles narratifs. Désormais entre le "je" et le "il", de multiples procédés s'offriront au romancier. Comme l'écrivait Gérard Genette:

"Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique): faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages" ou par un narrateur étranger à cette histoire."⁶

Avec les métamorphoses du roman moderne, l'importance accordée à "l'instance racontante"⁷ s'est accrue. Ainsi William Faulkner, dans Le bruit et la fureur, a-t-il pu déjouer les règles classiques pour mettre en scène, à tour de rôle, quatre personnages-narrateurs.

S'il est évident qu'à la lecture, les subtilités de la réalité narrative de l'oeuvre passent souvent inaperçues, il n'en demeure pas moins que le récit existe et prend forme à partir de ce choix premier que le romancier doit faire à même l'éventail des procédés narratifs qui s'offrent à lui. Certains romans, pouvant se ranger sous l'étiquette fourre-tout de Nouveau-roman, accordent une telle importance au matériau

6. Genette, Gérard. Figures III, Paris, Seuil, 287 p., (p. 252).

7. L'expression est de Christian Metz.

narratif que celui-ci devient l'objet même de l'aventure romanesque. Les oeuvres de Nathalie Sarraute ou de Michel Butor en offrent de nombreuses illustrations.

L'utilisation particulière d'un mode de narration, quel qu'il soit, présente dans l'architecture du roman une dimension dépassant largement l'aspect de la simple technicalité. Nous admettons avec Jean-Paul Sartre que toute "technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier" et qu'à ce titre, s'interroger sur la nature de l'instance narrative c'est avant tout poser la question du sens et de la signification de l'oeuvre dans sa globalité. Véritable fondement du texte, l'énonciation s'offre au regard avec certains traits récurrents. Parmi eux, les aspects reliés à la "vision" et au "registre":

"les visions et les registres de la parole (...) sont deux catégories qui entrent dans des rapports très étroits et qui concernent toutes les deux, l'image du narrateur."⁸

Pour tenter de les distinguer l'une de l'autre, nous dirons que la "vision" constitue la manière particulière dont l'histoire est perçue par le narrateur alors que le registre⁹ constitue la façon dont le narrateur l'organise, l'expose. Tzvetan Todorov, dans son ouvrage Littérature et signification, précise la définition en soulignant que c'est au "registre" que l'on se réfère lorsqu'on dit qu'un écrivain "montre" les choses alors qu'un autre ne fait que les "dire"¹⁰. Entrent en jeu, ici, les questions de "distance" et de "perspective" qui situent le rapport unissant le narrateur à l'action et aux personnages. Nous noterons brièvement que, par rapport à l'histoire racontée, le narrateur se situe toujours à un niveau différent de celui des personnages. Niveau que Gérard Genette,

8. Todorov, Tzvetan. Littérature et signification, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1967, 118 p., (p. 85).

9. Chez Gérard Genette, nous retrouvons la réalité recouverte par le terme "registre" sous le vocable de "mode narratif".

10. Todorov, Tzvetan. Littérature et signification, op. cit., p. 83.

dans la terminologie savante qui est la sienne dans son essai sur la narratologie¹¹ qualifie d'extra-diégétique.

Si le narrateur occupe une position prépondérante dans l'articulation du récit, celui-ci peut être plus ou moins visible. Il peut choisir de se confondre à un "actant": le récit devient ainsi monologue intérieur ou selon l'expression anglaise consacrée "stream of consciousness". Il peut aussi assister à l'action sans manifester sa présence choisissant le rôle discret de l'observateur impassible et distant, ou alors, il accepte d'intervenir dans l'histoire en entremêlant au récit qu'il a pour mission de rapporter fidèlement son propre regard, sa propre personnalité. Ces diverses formes d'intervention s'élaborent de manière telle qu'une analyse attentive du discours permet de détecter les traces laissées dans le texte par la présence du narrateur et d'en esquisser un portrait assez fidèle.

11. Nous nous référons ici à l'ouvrage Figures III, op. cit.

CHAPITRE I

NATURE DE LA NARRATION

Sommaire: double monologue intérieur ou narration objective, p. 83; récits seconds et instance narrative, p. 92; portrait et fonctions du narrateur, p. 95; portrait et rôle du narrataire, p. 100.

Double monologue intérieur ou narration objective

Au plan narratif, L'Élan d'Amérique présente des particularités qui n'ont pas été sans étonner la critique et sans donner lieu à des méprises qui, à notre avis, ont eu pour effet d'atténuer sinon d'évacuer l'habileté avec laquelle l'auteur a savamment ordonné et le récit et l'instance narrative de manière à brouiller les pistes de décodage et à confondre le lecteur.

La plupart des commentateurs sont demeurés prisonniers de la fascination exercée par l'aspect lyrique du texte. Très peu ont cherché à savoir d'où venait cette fascination et sur quelle pluralité de sens elle pouvait ouvrir. Dans sa chronique au journal Le Devoir¹², Jean Ethier-Blais a affirmé la beauté du roman qu'il qualifie de véritable "poème" sans faire directement allusion à la qualité de son instance narrative. Réginald Martel¹³ ne va guère plus loin même s'il reconnaît, lui aussi, le caractère de tragique beauté qui émane de l'écriture. Ses propos comme ceux d'Ethier-Blais tendent à confondre les notions de style et de narration et la personne de l'auteur avec celle du narrateur. Par contre, Gérard Bessette, dans la longue et patiente analyse qu'il a faite du roman¹⁴, a bien démontré la complexité narrative de l'oeuvre de Langevin qui se donne comme une alternance irrégulière de deux monologues intérieurs alors que le récit est l'oeuvre d'un tiers. Pour le romancier-critique, ce recours à une instance extérieure au récit loin de constituer une richesse et une donnée de sens, constitue une maladresse, une erreur de jugement. Il revient à Denis St-Jacques d'ouvrir, à ce propos, la brèche la plus intéressante:

"La focalisation des points de vue donne l'impression d'un double monologue intérieur, mais ces monologues ont la particularité de passer par la troisième personne du singulier établissant ainsi une distance entre le narrateur et les personnages qui fournissent le point de vue. C'est bien sûr ce même narrateur absent¹⁵ qui fait du style comme n'en sauraient faire au plan du vraisemblable les personnages de la fiction. Et cette opération qui ordonne

-
12. Ethier-Blais, Jean. "Un livre qui pleure sur notre destin", Le Devoir, 4 novembre 1972, p. 14.
 13. Martel, Réginald. "Requiem pour un pays perdu", La Presse, Cahier D, 4 novembre 1972, p. 14.
 14. Bessette, Gérard. "L'Élan d'Amérique dans l'oeuvre d'André Langevin", Trois romanciers québécois, Éditions du Jour, Montréal, 1973, 240 p., (pp. 133 à 181).
 15. Le souligné est de nous. Par là nous voulons indiquer notre désaccord avec le qualificatif employé. La suite de notre analyse nous permettra de faire la mise au point qui s'imposerait ici.

savamment les séquences et polit la langue révèle sans recourir à un commentaire au second degré un auteur à la fois omniprésent et insaisissable, agissant du dehors et le laissant sentir."¹⁶

A la suite de Denis St-Jacques, nous affirmons que la complexité et par là toute la richesse du roman d'André Langevin sont liées à cette ambiguïté que revêt la présence d'un narrateur que nous qualifierons provisoirement d'"objectif" dans un récit qui met en scène, selon toute vraisemblance, deux "monologues intérieurs". Situation éminemment paradoxale et pour certains étrange voire techniquement fautive que cette instance qui cherche à se faire passer pour omnisciente et objective alors qu'elle ne cesse de couvrir le récit des faits de son émotion, d'imposer au déroulement de l'histoire sa présence et sa subjectivité. Pourtant, le paradoxe est là. Il s'impose. Il est le choix de l'écrivain et il engage, du seul fait de ce choix, le lecteur à une écoute particulière.

De toute évidence, l'on se serait attendu à trouver un - ou plutôt deux - "je" en lieu et place de cette troisième personne du singulier. Ce "il" qui sert en quelque sorte d'écran ou plus justement de caisse de résonance aux "récits" intérieurs de Claire et d'Antoine, qui les révèle, qui les filtre, les masque et les dévoile au gré d'un jeu émotif que les souvenirs évoqués provoquent, demeure, il faut le reconnaître, profondément troublant. L'on est en droit de se demander pourquoi ce double récit médiatisé? Pourquoi ce troisième personnage? Pourquoi l'auteur a-t-il jugé nécessaire d'insérer dans la trame du texte cette voix de témoin privilégié qui vient relater à un destinataire sans nom et sans visage les remous qui agitent deux consciences en crise? Les réponses à ces questions, si elles ne sont simples, sont pourtant nécessaires à la compréhension de ce que nous serions tenté d'appeler un peu pompeusement l'enjeu véritable du roman.

16. St-Jacques, Denis. "L'Élan d'Amérique", Études littéraires, vol. 6, no. 2, août 1973, p. 258.

L'équivoque créée par la présence d'un narrateur au sein de deux "monologues intérieurs" n'est pas sans rappeler, mutatis mutandis, l'étrangeté narrative de l'ouverture de Madame Bovary. Rappelons que bien que la presque totalité du récit soit axée sur le drame intérieur de l'héroïne, le roman s'ouvre sur une scène de collège où un mystérieux "nous" décrit l'entrée dans la salle d'études d'un nouvel étudiant, maladroit et sans grande envergure intellectuelle qui deviendra, plusieurs années plus tard, ce qu'ignore le lecteur à ce moment, l'époux d'Emma. C'est l'énigmatique et dérangeante présence de ce "nous" alliée à la position prépondérante qu'occupe un personnage secondaire dans les premiers chapitres du roman qui allait constituer pour le critique Jean Rousset l'élément clé, celui-là même qui allait le conduire à sa pénétrante analyse des perspectives flaubertiennes. Cette expérience du chercheur¹⁷ - ou du simple lecteur - arrêté, dans sa lecture, par un fait de composition insolite nous invite à ne rien négliger d'une oeuvre, à ne rejeter aucun fait troublant, car ce détail de structure, cela qui paraît ne pas aller de soi, pourrait être justement ce qui ouvrira à une saisie plus globale de l'oeuvre. Aussi, nous efforcerons-nous d'observer soigneusement les diverses traces de l'équivoque présence du narrateur dans le texte.

De la même manière que Flaubert retarde l'entrée en scène de l'héroïne en consacrant les premiers chapitres du roman au récit de jeunesse de Charles Bovary, André Langevin s'emploie à mystifier son lecteur en ne faisant d'abord apparaître qu'un seul des deux protagonistes. Durant soixante pages, la focalisation se trouve axée sur Claire et nous ignorons que cet étranger qui, frappé d'une crise d'apoplexie, sommeille dans une pièce voisine, occupera dans la suite du récit une position aussi importante que celle de sa jeune compagne.

17. Anecdote rapportée par Jean Rousset dans l'introduction à son ouvrage Forme et signification, op. cit.

Le parallèle amorcé peut être poursuivi si l'on remarque que de la même façon que le narrateur dans Madame Bovary pénétrant les pensées intimes de Charles, empruntant son regard, fait soudain apparaître sous les traits d'une jeune provinciale romantique, la compagne idéale, la fiancée attendue, le narrateur de L'Élan d'Amérique s'infiltré dans le tumulte intérieur de Claire laissant poindre quelques indices permettant de déceler l'identité d'Antoine. Celui-ci n'est d'abord perçu que comme une masse opaque et hostile:

"Tout de suite, elle ressent la présence de l'autre (...)."18

Le rôle joué par Antoine, dans ce "chapitre" inaugural se résume à celui d'un corps possédant "un regard qui retient (...) tant il révèle une innocence sans commune mesure avec l'impression de puissance et de souplesse"19. Progressivement, son identité se précise:

"Il s'appelle Antoine. Rien et tout. Né de la forêt, de la nuit, de la rage hurlante des loups (...)"20

mais sa présence demeure lointaine et voilée. Comparé à un "grand arbre"21, à un "long pantin brisé"22, à une "forme emprisonnée vivante dans une image fixe"23, le

18. L'Élan d'Amérique, p. 16.

19. Ibid., p. 17.

20. Ibid., p. 26.

21. Ibid., p. 27.

22. Ibid., p. 30.

23. Ibid., p. 31.

discours proféré l'associe, par ces métaphores, à une immobilité, à un point d'arrêt sur lequel constamment les pensées de Claire viennent se briser et se rompre.

Oscillant entre une "vision" que l'on pourrait qualifier de complice²⁴ et une "vision" oblique, le narrateur livre au compte-goutte les informations relatives à l'habituelle présentation des personnages. Ces soixante premières pages pendant lesquelles la focalisation épouse le regard panique de Claire ne nous apprendront que peu de choses permettant d'identifier avec précision la nature et le statut des héros: Claire, d'origine franco-américaine, a 24 ans, elle a les cheveux blonds et se remet avec peine d'une liaison amoureuse avortée, Antoine, lui, demeure un prénom associé à des images de violence expiatoire. Ce n'est véritablement qu'au "chapitre" IV que le lecteur commencera à saisir l'enjeu véritable du roman. Un changement de focalisation qui donne accès à l'intériorité d'Antoine ouvre alors le récit à son rythme particulier, à ce mouvement à deux temps, qu'il conservera par la suite.

Ces fréquents passages d'une vision à l'autre s'effectuent de façon abrupte. Nous prendrons comme exemple ce premier changement focal auquel nous venons de faire allusion. La manifestation de la présence réelle d'Antoine dans le récit est précédée d'une réplique que Claire fait au pied du lit où repose le personnage:

"Awfully sorry" dit-elle d'une voix triste".²⁵

Le passage du récit d'Antoine au récit de Claire, au "chapitre" VI s'effectuera sur le même modèle. Le narrateur redonnera la parole à Claire en laissant son vis-à-vis aux prises avec une exclamation lancée par la danseuse péruvienne:

24. Souvent appelée "vision avec".

25. *Ibid.*, p. 55.

"Salud, el toro."²⁶

C'est véritablement le langage lui-même qui sert, ici, d'embrayeur au récit. Les visions se joignent et se disjoignent au gré du bon vouloir de celui qui les produit. Dans l'agencement narratif du roman, dissimulée derrière Claire "ce personnage trop bref et d'emprunt"²⁷ et Antoine ce "chevreuil" en rupture de ban, l'instance racontante est souveraine.

Si comme nous l'avons noté précédemment les deux récits intérieurs ne pouvaient, en raison de la présence même d'une narration faite à la troisième personne, être considérés comme de véritables "monologues intérieurs" bien qu'ils en présentent toute l'apparente immédiateté, nous devons maintenant nous demander si ce narrateur qui nous livre les pensées troublées de Claire en même temps qu'il nous donne accès au royaume perdu de son passé est le même qui sert d'intermédiaire entre Antoine et le lecteur. La question demeure à savoir: cette voix qui porte et transmet les récits des protagonistes est-elle une voix identifiable? Et la narration est-elle vraiment assumée par une seule et même instance?

La comparaison de quelques extraits empruntés au récit de Claire et à celui d'Antoine devrait nous permettre de répondre aux questions soulevées. Reportons-nous au début du roman, à la toute première phrase du récit:

"Claire Peabody chante, danse, s'écoule, moelleuse, alanguie, sous la douche, qui abolit le temps et l'espace, la ramène intacte, aussi familière et hors d'atteinte qu'un pluvier, dans la grande maison

26. Ibid., p. 87.

27. Ibid., p. 7.

gris ardoise de Suoco Pool, perchée sur le promontoire chauve dont le dessin sans bavures rompt, très loin dans la mer, l'arc pur de la plage.²⁸

D'entrée de jeu, ces quelques lignes nous livrent déjà un bon nombre d'informations pouvant nous aider à caractériser l'instance narrative. Nous nous trouvons d'abord en présence de la description d'une situation, d'un lieu et d'un personnage: une femme, Claire Peabody, chante et rêve en prenant une douche. L'essentiel de l'action narrative se trouve dit. Il est évident ici que le narrateur outrepassa le simple rôle du témoin impartial et objectif. Les qualificatifs qu'il emploie, les précisions à caractère métaphorique qu'il apporte deviennent autant de plis d'évocations, autant de renforcements émotifs nappés autour des faits, des données brutes qui font l'objet premier de l'énoncé. Ainsi: "s'écoule", "moelleuse" et "alanguie" forment autour de l'énoncé central comme une aura de mystère, un espace flou qui fait apparaître et disparaître des points d'un lieu - Suoco Pool - à la réalité plus qu'incertaine. Ce caractère d'imprécision apporté à la description par l'utilisation d'une langue poétique débusque la présence du narrateur dans le récit. Il est évident que Claire, toute livrée qu'elle est à la douceur de l'eau, ne peut adopter sur elle-même la perspective à vol d'oiseau qui nous est offerte ici. Remarquons aussi que le narrateur se situe au même niveau temporel que le personnage. L'histoire qui s'amorce et dont il est le témoin privilégié se déroule devant ses yeux, au présent.

Reportons-nous maintenant cinquante pages plus loin au moment même où le narrateur épouse pour la première fois la perspective d'Antoine. Notre attention se centrera sur les deux premières phrases du second paragraphe qui, contrairement au premier paragraphe, contiennent quelques éléments d'information qui nous permettent d'établir un parallèle avec l'extrait livré précédemment:

28. Ibid., p. 7.

Entre les mâchoires de l'étau qui lui broie les os du crâne, sous la chape de plomb qui le paralyse, dans la fuite vertigineuse des pieds nus qui ne rebondiront plus, sont léchés par les flammes, un mince ruisseau de sang sourd d'obstacle en obstacle, déborde lentement sur lui-même plus qu'il ne circule, apporte, goutte à goutte, une vie précaire époncée par les tissus laineux. Et c'est par ondes successives qui se retirent aussitôt, qu'il reprend conscience d'exister, ainsi qu'une image de télévision mouvante et sans cesse défaite."²⁹

Les pages précédentes consacrées à Claire nous permettent d'associer ce "il" dont il est question au personnage d'Antoine. Le narrateur adopte sa perspective au moment même où celui-ci reprend conscience. Nous remarquons l'emploi du temps présent et nous sommes encore ici sensibles à l'abondance du vocabulaire, à l'excès verbal et métaphorique qui entoure le fait brut: la circulation sanguine d'Antoine reprend sa course normale, le malade recouvre progressivement ses esprits. Ce qui, dans une narration classique aurait été dit à travers une description plus clinique des mouvements du corps se trouve ici transposé dans une langue poétique sans égard pour l'étonnement et le désarroi qu'un tel procédé d'écriture entraîne forcément chez le lecteur.

De la même façon qu'il intervenait dans le récit intérieur de Claire métamorphosant les pensées du personnage en images fulgurantes, le narrateur s'impose, ici, entre la substance anecdotique et le lecteur pour attirer l'attention de celui-ci sur un au-delà de l'histoire rapportée. Nous pourrions prolonger presque à l'infini une telle mise en parallèle que nous ne pourrions davantage démontrer que l'instance narrative régissant le récit de Claire et celle régissant celui d'Antoine est identique. Dans les deux cas, un seul et même "personnage" prend en charge le récit. Néanmoins, avant

29. Ibid., pp. 57-58. (Les soulignés sont de nous).

d'affirmer qu'il en va bien ainsi tout au long du roman, nous devons examiner le cas troublant des "mises en italique".

Récits seconds et instance narrative:

Il peut être nécessaire de rappeler que ce que nous appelons les mises en italique du texte évoquent dans le cas des deux personnages des images-clés, des images obsédantes qui s'imposent avec force à leur mémoire. Dans le récit intérieur de Claire, les "séquences" qui font l'objet d'une mise en italique se rattachent toutes au film qu'elle a vu à la télévision pendant les quelques heures qu'elle a passées au chalet dans l'attente de Peabody, d'Antoine et de l'Indien partis à la poursuite de l'original blessé. Ces images qui tournent autour de l'assassinat d'une danseuse prénommée Maria nous sont communiquées telles quelles, c'est-à-dire telles qu'elles se présentent à la conscience de Claire. Images offertes dans le vif, sans justification, sans analyse. Dans le cas du récit d'Antoine, les mises en italique - moins nombreuses³⁰ - évoquent ses rencontres avec un original, un grand Buck à la présence symbolique et mythique manifeste. Encore là, ces images, si elles semblent mieux articulées au strict plan de la vraisemblance, demeurent, comme dans le cas de Claire, reliées à des souvenirs, au passé du personnage. Dans les deux cas, elles s'offrent à la manière d'un flash et prennent dans le récit la dimension de véritables appels de sens.

Ces mises en italique constituent des récits seconds au sens où Gérard Genette l'entend³¹. Leur relation à la trame principale paraît être essentiellement d'ordre thématique "en ce qu'elle n'implique aucune continuité spatio-temporelle entre méta-

30. Onze mises en italique dans le récit de Claire et seulement deux dans celui d'Antoine.

31. Genette, Gérard. Figures III, op. cit., pp. 240-241.

giégèse et diégèse"³². Précisons que l'instance narrative d'un récit second (ou métadiégétique) est par définition diégétique, ce qui implique que le récit second, en tant que discours rapportant un événement, est nécessairement produit par un personnage du récit premier. Cependant, dans le cas particulier de L'Élan d'Amérique, les récits seconds ne semblent pas produits par les personnages eux-mêmes. Encore une fois, il nous faut convenir que les particularités de langue utilisée ne peuvent correspondre à la réalité de la langue parlée de Claire ou d'Antoine. Voyons de plus près:

"Le comte impuissant pénètre enfin la danseuse incendiée de noir. Fissure vive à la tempe ou au coeur, qui la tue sans que perle une seule goutte de sang. Et la pluie lave les murs du palais, inonde le grave regard d'enfant. Minuscule coup de foudre venu de la nuit, de la pluie. Frémissement si léger du sourire qui chavire dans la mort, bouche nue, un peu ouverte sur son don pétrifié."³³

La voix que nous entendons ne peut être celle de la jeune franco-américaine. L'extrait porte la marque du texte écrit. Une autre phrase choisie dans une autre mise en italique manifeste plus clairement la distance qui sépare le texte du langage spontané pouvant être attribué au personnage:

"Et, pourtant, l'amour n'est pas du côté de la vie, et la vie n'est pas dans le camp de l'amour."³⁴

Cette maxime qui aurait tout aussi bien pu figurer en exergue du film La Comtesse aux pieds nus dont s'est inspiré André Langevin, nous renvoie à la présence du narrateur. C'est lui et non Claire qui intervient dans le récit pour se poser en

32. Ibid., p. 242.

33. Ibid., pp. 7 et 8.

34. Ibid., p. 23.

moraliste devant des événements et des souvenirs qui, pour la conscience agitée de Claire provoquent beaucoup plus d'interrogations que de constats philosophiques. Le narrateur marque par là le rôle prépondérant dont l'investit la structure du roman.

Voyons maintenant un autre extrait d'une mise en italique tiré cette fois du récit d'Antoine:

"La seconde fois qu'il avait vu la bête, elle avait paru surgir de terre, d'un royaume souterrain où elle aurait échappé à l'extinction, naître à l'instant, et toute armée, du sol limoneux, baignant encore dans la fange génésique. Une fulgurante et énorme irruption de boue qui avait disparu sous le couvert en un galop furieux. Seul l'incroyable panache avait conservé une forme nette. Deux ailes géantes déployées, au vol englué dans la vague en mouvement."³⁵

La distinction entre l'instance productrice du souvenir et l'instance proprement narrative apparaît clairement. La présence du pronom "il" identifiant le personnage, indice absent des exemples précédents³⁶, prouve l'intervention d'un narrateur extérieur à l'action. De plus, la qualité du vocabulaire, le choix des épithètes "limoneux", "génésique" et "fulgurant" ne sauraient être attribués à Antoine. Si le souvenir évoqué appartient au forestier, la narration qui le traduit ne saurait être sienne. Ici comme précédemment, l'analepse métadiégétique est produite par un agent extérieur à l'action, par, il faut bien en convenir, celui-là même que nous avons identifié lors de notre analyse des récits premiers.

Nous sommes maintenant en mesure d'affirmer que tout au long du récit il n'y a qu'un seul narrateur qui par-delà la fragmentation structurelle instaurée au niveau

35. Ibid., p. 121. (Le souligné est de nous).

36. Indice qui se retrouve pourtant dans les deux dernières mises en italique qui trouvent le récit de Claire (pp. 144 et 235). Le nom du personnage s'y trouve mentionné.

temporel, spatial et narratif, par-delà les jeux d'alternance et d'emboîtement, confère au récit son unité et sa cohérence. Au milieu du désordre, un ordre cherche à se dire. Au milieu du bruit et de la fureur auxquels sont livrés Antoine et Claire - personnages différents mais ô combien exemplaires dans cette différence même des violences imposées à l'homme par l'univers aseptisé moderne - s'élève une voix dont l'unicité et le lyrisme s'imposent au lecteur comme une douloureuse et déchirante interrogation posée au désordre même du monde contemporain.

Portrait et fonctions du narrateur:

Le narrateur d'un récit peut cumuler diverses fonctions mais il en exerce toujours deux ou trois de manière plus accentuée. Gérard Genette dans son ouvrage Figures III propose une approche théorique de la question. Il attribue au narrateur cinq grandes fonctions: la fonction proprement narrative, la fonction de régie³⁷, les fonctions phatique³⁸, idéologique et émotive.

La première se définit comme la plus essentielle au récit, celle sans laquelle "aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur"³⁹. Chez Tzvetan Todorov, cette fonction se trouve simplement désignée par le terme même de "narration" qu'il situe sur le même axe que la "représentation" comme l'un des deux principaux pôles du discours:

37. La fonction de régie est responsable des "articulations, des connexions, des inter-relations, bref, de l'organisation interne". Figures III, op. cit., p. 262.

38. Le terme "phatique" est emprunté au linguiste Roman Jakobson. La raison d'être de cette fonction dans la communication écrite ou parlée est de veiller à engager ou à maintenir la relation entre le locuteur et le destinataire du message.

39. Genette, Gérard. Figures III, op. cit., p. 261 et suivantes.

"Le récit se veut transparent et nous ne sommes pas censés le percevoir pour lui-même; les faits rapportés s'expriment dirait-on d'eux-mêmes."⁴⁰

Mais comme le précise Todorov, aucun récit ne peut réaliser à l'état pur la présence exclusive de l'aspect référentiel. On atteindrait alors à une forme d'objectivité totale sans la moindre trace de subjectivité. Ce qui ne peut représenter qu'un modèle purement théorique car dans la réalité de l'oeuvre subsiste toujours un degré plus ou moins grand de neutralité affective.

Dans le cas de L'Élan d'Amérique, nous avons vu que le narrateur s'acquittait des responsabilités attachées à cette première fonction avec plus ou moins de rigueur. Si tous les récits ne fournissent pas au lecteur la même quantité d'informations relatives aux personnages ou à l'histoire qui fait l'objet de la narration, certains, pourrait-on dire, racontent plus que d'autres, multipliant, sur le modèle balzacien, les indices et les menus détails de manière à rendre plus crédible et plus vraisemblable l'univers de la fiction. Cette régularisation de l'information narrative s'effectue à travers les différentes modalités que peuvent emprunter la "distance" et la "perspective" adoptées par le narrateur au cours du récit. L'auteur doit déterminer quel rapport liera le narrateur à l'histoire, quel degré d'implication sera le sien dans ces faits qu'il a pour tâche de transmettre au lecteur. De ces choix, dépend la marge d'intimité qui s'établira entre les divers participants à l'aventure romanesque: personnages, narrateur, narrataire et lecteur virtuel. Le roman de Langevin semble sur ce point se situer à mi-chemin entre le récit "réaliste" et le récit "romantique"⁴¹ marquant une légère tendance à privilégier un registre de parole plus abstrait que concret.

40. Todorov, Tzvetan. Littérature et signification, op. cit., p. 83.

41. Nous nous référons à la signification que Tzvetan Todorov donne à cette distinction dans son ouvrage Qu'est-ce que le structuralisme?, Seuil, coll. Points, Paris, 1973, 111 p.

Les faits bruts comme nous l'avons vus précédemment sont morcelés et dissimulés à travers le récit. Par exemple, nous apprendrons très tardivement que les divers lieux de l'action, (cabine de douche, chambre, salle de séjour) sont ceux d'un chalet, d'un camp de chasse, situé au milieu de la forêt québécoise non loin du grand lac Désert⁴² et de Scottville⁴³. Ces données pourtant nécessaires à la compréhension de la trame événementielle nous sont livrées par bribes, par éclats. Le narrateur semble retenir à dessein les informations qu'il possède. Le lecteur se voit ainsi emporté dans le tumulte de deux interiorités, sans prise aucune sur un récit qui déferle comme de lui-même. La fonction narrative bien que décelable dans le texte ne semble pas être la fonction première du narrateur de L'Élan d'Amérique.

Les quatre autres fonctions pouvant être assurées par le narrateur constituent un découpage plus détaillé de ce que Todorov nomme lui le "mode de la représentation". Nous ne sommes plus ici en présence d'un discours transparent dont l'instance s'efface devant les faits qu'elle dévoile. Nous sommes, au contraire, devant un discours opaque qui se manifeste comme discours en laissant apparaître dans l'énoncé la présence de l'énonciateur. Deux fonctions nous paraissent prépondérantes dans la réalité narrative de L'Élan d'Amérique: la fonction idéologique et la fonction émotive⁴⁴.

42. "Dix milles de plat d'ici le grand lac Désert". L'Élan d'Amérique, p. 62.

43. Scottville est la municipalité où réside Blanche, l'épouse d'Antoine, et où sont situés les bureaux de la Compagnie forestière pour laquelle travaille le "coureur des bois".

44. Dans la suite de notre travail, nous aurons l'occasion de revenir sur la question de la fonction phatique.

L'aspect idéologique du récit a été bien dégagé par André Gaulin et Denis St-Jacques⁴⁵. Dans un article paru dans la revue Québec-français, André Gaulin⁴⁶ souligne à juste titre les nombreux croisements intertextuels qui relient le roman à l'oeuvre d'essayiste engagé de l'auteur. Denis St-Jacques abonde dans le même sens lorsqu'il affirme:

"le privilège accordé à l'écriture n'apparaît pas tel que les revendications de l'idéologie ne viennent y trouver place. (...) On sent bien ici une manifestation de cette idéologie de la langue et de la nation humiliée dont Langevin nous entretenait autrefois dans ses éditoriaux."⁴⁷

La fonction idéologique de l'instance narrative transparaît en outre à travers le choix des événements qui nous sont présentés. Comme le souligne encore Todorov, c'est le narrateur

"qui nous fait voir l'action par les yeux de tel ou tel personnage (...) c'est lui qui choisit de nous rapporter telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou la description "objective". Nous obtenons donc ainsi une quantité de renseignements sur lui qui peuvent nous permettre de le saisir et de situer avec plus de précision."⁴⁸

45. St-Jacques, Denis. "L'Élan d'Amérique", Études littéraires, vol. 6, no. 2, août 1973.

46. Nous renvoyons notre lecteur à l'article d'André Gaulin afin d'éviter ici de trop longues citations. Le rapprochement que le critique effectue entre un extrait du dialogue réunissant Antoine et son frère Hercule (L'Élan d'Amérique, pp. 132-133) et un article de Langevin intitulé "Une langue humiliée", que nous reproduisons d'ailleurs en annexe à notre mémoire, (Revue Liberté, no. 31-32, mars-avril 1964) nous paraît particulièrement probant. Nous regrettons de devoir nous abstenir d'en faire plus longuement état.

Gaulin, André. "Le romancier et l'essayiste d'un peuple orphelin", Québec-français, mai 1976, p. 27.

47. St-Jacques, Denis. Loc. cit., p. 258.

48. Todorov, Tzvetan. Littérature et signification, op. cit., p. 87.

La sélection des faits, ceux qui évoquent en particulier les Événements d'Octobre 1970 et l'occupation de Montréal par l'Armée canadienne, le choix des propos, ceux qui traduisent notamment le cul-de-sac de l'enseignement après les espoirs créés par la Révolution tranquille et l'envahissement de la culture américaine équivalent à des prises de position idéologiques. Un extrait, relatif cette fois à l'Exposition internationale de 1967, nous permettra d'en juger:

"Tout cela, c'est Montréal, l'étranger, l'endroit où il (Antoine) avait découvert avec accablement et stupeur, l'année de l'exposition universelle, à voir tant de touristes de toutes les couleurs et de toutes les langues et les cartes de bonheur de tant de pays, à quel point lui et les siens étaient fragiles, exposés, mal embarqués dans le bateau du confort nord-américain payé à tempérament, avec une fausse aisance, entourés d'une humanité innombrable, contenue il ne savait trop comment par une frontière invisible qui ne pourrait que céder un jour sous un tel déferlement."⁴⁹

Le narrateur, comme on le voit, est bien au fait de la condition culturelle, sociale et politique des Québécois. Et l'on ne peut qu'être d'accord avec André Gaulin lorsqu'il écrit que L'Élan d'Amérique est le "roman du viol et du travesti d'un pays soumis au pilori de l'anglais étatsunien"⁵⁰.

Pour clore notre revue des fonctions assumées par le narrateur, il nous reste à aborder l'aspect émotif de son intervention dans le récit. Nous ne croyons pas devoir longuement démontrer la dimension lyrique du discours. Les extraits précédemment cités manifestaient, hors de tout doute, le caractère évaluatif de la narration. Ce recours presque continu aux ressources du langage métaphorique constitue un indice irréfutable de lyrisme et par voie de conséquence, de subjectivité. Comme l'écrivait Charles Bally:

49. L'Élan d'Amérique, p. 120.

50. Gaulin, André. "Le romancier et l'essayiste d'un peuple orphelin", loc. cit., p. 27.

"Tout ce qui est émotif est par là même subjectif."⁵¹

Le narrateur-témoin de L'Élan d'Amérique impose à la trame événementielle, à la description de faits ou d'émotions vécus par d'autres, sa propre description de faits ou d'émotions vécus par d'autres, sa propre individualité. Aux voix conjuguées d'Antoine et de Claire, il ajoute les accents particuliers de sa voix. Ainsi, le récit sert-il autant à pénétrer l'âme des deux protagonistes qu'à livrer les sentiments intimes de celui qui a pour tâche de les observer. Plus poétique que prosaïque, la narration acquiert ainsi un mouvement, un rythme qui oscille entre le chant populaire et la parole savante.

Jouant des extrêmes, le récit se fait à la fois "mimétique" en ce qu'il fait entendre les bruits et les fureurs de deux consciences en crise et "diégétique", c'est-à-dire "récit pur" en ce qu'il cherche constamment à imposer la parole du narrateur. Deux paliers narratifs. Deux niveaux de langue, l'une parlée, l'autre "chantée", confèrent au récit sa singularité et son originalité. Nous préciserons, en terminant que la fonction idéologique s'exerce ici de façon telle que la fonction plus proprement expressive ou émotive se trouve constamment hissée au premier plan, comme si le discours voulant se faire oublier comme production textuelle recourait au "je" pour rappeler la primauté de la vision, d'un regard singulier, dans la construction du réel.

Portrait et rôle du narrataire:

La manifestation du narrateur comme "je" dans le récit présuppose la présence obligée d'un "tu" aussi fortement accentué. Cette loi de la communication que les travaux de la linguistique moderne ont mis en lumière nous amène à nous intéresser à la personnalité du narrataire, ou de ce que l'on nomme aussi "l'image du lecteur", et

51. Bally, Charles. Le langage et la vie, 3^e éd. augm., Genève, Droz, 1965, 164 p.

plus précisément aux relations qui s'établissent, dans le roman de Langevin, entre celui qui profère le récit et celui-là à qui s'adresse le discours:

"L'image du narrateur et l'image du lecteur sont en dépendance étroite, et dès que l'image du narrateur commence à ressortir plus nettement, le lecteur imaginaire se trouve lui aussi dessiné avec plus de précision."⁵²

A cet énoncé de Todorov, Gérard Genette apporte la précision suivante:

"Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond avec l'auteur."⁵³

Entre l'espace occupé dans le récit par le narrateur et celui occupé par celui à qui le discours s'adresse, un parallèle s'établit. La relation qui les unit en est une d'étroite complicité dans laquelle le second se trouve à hériter des traits du premier. Il nous faut donc reconnaître au destinataire de L'Élan d'Amérique la même qualité de présence que nous avons reconnue au narrateur. Dans ce dialogue secret, deux individualités se parlent, deux consciences s'étonnent de l'état fracturé du monde contemporain. Semblable à une fable, le roman, par le biais de la représentation de deux drames particuliers, recèle un texte sous-jacent, un discours second où la fiction et l'essai s'entremêlent.

Nous devons à Gérard Prince un excellent article tentant de définir le statut du destinataire dans le récit et d'en esquisser un portrait-type. Dans cette déjà classique "Introduction à l'étude du narrataire", l'auteur écrit:

52. Todorov, Tzvetan. Littérature et signification, op. cit., pp. 88-89.

53. Genette, Gérard. Figures III, op. cit., p. 265.

"Dans tout récit, un dialogue s'établit entre narrateur(s), narrataire(s) et personnage(s). Ce dialogue se développe et par conséquent, le récit aussi - en fonction des distances qui les séparent les uns des autres."⁵⁴

Dans L'Élan d'Amérique, le dialogue semble s'établir de façon prioritaire et privilégiée entre le narrateur et le narrataire. Les personnages sont tenus à distance en dépit de la perspective apparemment intimiste que revêt la narration. Ils demeurent enclos dans leurs remous intérieurs, tout entier engagés dans leur destin, alors que la voix qui porte leur drame conserve, elle, sa liberté d'approche ou de distanciation. Le discours prédominant n'est pas celui du héros, il est ici celui du narrateur. Deux êtres angoissés se souviennent et s'efforcent à saisir le sens même de leur existence. Un témoin les épie, de l'intérieur et de l'extérieur, substitue à maintes reprises sa parole à la leur, cherchant à attirer l'attention du narrataire sur l'exemplarité des expériences qui ont conduit Claire et Antoine à leur perte.

Nous serions tenté de parler de rapport didactique tant est déterminante la voix du narrateur dans le récit et tant elle s'autorise de liberté dans le cours de la narration. Entre celui qui parle et celui qui l'écoute, entre celui qui fait entendre l'émotion que lui procure le spectacle du monde actuel et celui à qui est dévolue la fonction de recevoir cette parole bouleversante/bouleversée, s'établit une forme de communication calquée sur ce que l'on pourrait appeler le dialogue de confiance ou le dialogue d'aveu. Le narrateur de L'Élan d'Amérique s'adresse à un narrataire qu'il sait pouvoir toucher et émouvoir. Cet interlocuteur est perçu comme un "être" intelligent, exigeant, sensible et bien informé. Son niveau de culture et de connaissance est, à

54. Prince, Gérard. "Introduction à l'étude du narrataire", in Poétique, no. 14, Paris, 1973, pp. 178 à 196, (p. 190).

l'instar de celui du narrateur, assez élevé. Car si le narrateur, comme nous l'avons vu, aborde avec une grande aisance des faits sociaux et politiques puisés dans l'histoire récente comme passée du Québec et de l'Amérique, du nord comme du sud, cela sous-entend que son vis-à-vis, c'est-à-dire le narrataire, peut avoir lui aussi accès à ces informations, du moins qu'il peut en saisir le sens et l'importance. Les caractéristiques attribuées précédemment à l'instance narrative sont, de toute nécessité, partagées par le narrataire, faute de quoi le dialogue s'avérerait impossible. Il faut cependant rappeler que ni le narrateur, ni le narrataire n'ont dans le récit une personnalité déclarée. Ils n'y occupent, en aucune façon, le rôle d'un "actant" véritable. Le récit ne leur accorde ni nom, ni âge, ni traits physiques. Narrateur comme narrataire sont davantage des "êtres" de conscience, en quelque sorte des représentants des hommes engagés de ce temps, des créatures fictives pour qui le sort du monde n'est pas indifférent.

On pourrait être tenté de juger négligeable l'apport du destinataire dans le récit. Pourtant, cette présence bien que discrète s'avère essentielle à l'équilibre interne du roman. Nous dirons avec Gérard Genette que "le véritable auteur d'un récit n'est pas seulement celui qui raconte mais aussi et parfois bien davantage celui qui l'écoute"⁵⁵. Dans le cas de L'Élan d'Amérique, cet intervenant, ce double, qui se dissimule dans les replis de la voix du narrateur, joue le rôle de relais entre la question posée par le récit et l'accueil que celle-ci pourra obtenir de la part du lecteur virtuel. Le "je" contenu dans ce "il" narratif en appelle à une conscience individuelle complice.

55. Genette, Gérard. Figures III, op. cit., p. 267.

Le lyrisme de la voix provoque et invite l'"autre" à se manifester et à "se hisser, comme le disait Sartre à propos de l'acte de la lecture, au plus haut de sa liberté"⁵⁶.

Si l'architecture narrative de L'Élan d'Amérique peut étonner l'analyste et l'amener, comme nous l'avons fait, à interroger la nature de son instance ainsi que les diverses relations que celle-ci noue avec d'autres éléments structuraux du récit, il demeure que cette architecture complexe est avant tout une oeuvre de langage:

""L'oeuvre littéraire est faite de mots". Mais l'oeuvre littéraire pas plus qu'un autre énoncé linguistique n'est faite de mots: elle est faite de phrases et ces phrases appartiennent à des registres différents de la parole (notion dont se rapprochent certains usages du mot "style")".⁵⁷

Cette vérité première trouve dans le roman de Langevin, par de-là la hardiesse des procédés formels utilisés, une illustration qui va bien au-delà de la formule théorique. Aussi les pages qui suivent seront-elles consacrées à l'étude de l'aspect stylistique de l'oeuvre.

56. Sartre, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature?, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1948, 374 p., (p. 325).

57. Todorov, Tzvetan. Qu'est-ce que le structuralisme?, 2. Poétique, Paris, Seuil, coll. Points, 111 p., (p. 39).

CHAPITRE II

NATURE DU DISCOURS

Sommaire: niveaux de langue, p. 105; problématique "adamiste", p. 116; figures d'ironie, p. 118; recours métaphorique, p. 123.

Niveaux de langue

Si la beauté formelle de l'écriture de L'Élan d'Amérique a été largement soulignée par la critique québécoise, celle-ci n'a pourtant pas fait l'unanimité. Une dissidence importante ne saurait être passée sous silence: celle de Victor-Lévy

Beaulieu. Dans un article intitulé "L'ange vint ... ben magané"⁵⁸, le jeune écrivain, alors chroniqueur au Nouveau samedi, attaque ouvertement l'auteur de Poussière sur la ville et l'accuse d'appartenir à une arrière-garde littéraire, sorte d'"école des dinausores (sic)" pour qui la langue "québécoise" est une "restriction, une poltronerie (sic) et Dieu sait quoi encore". L'intérêt du propos de Victor Lévy-Beaulieu, outre qu'il s'écarte de l'opinion majoritaire, réside en ceci qu'il vient précisément mettre en lumière la grande interrogation qui fonde et sur laquelle se fonde L'Élan d'Amérique: mais qu'est-ce donc que la littérature? Oeuvre de langage dans une époque où le langage humain se trouve dévalué au profit d'une langue pré-fabriquée, "ordinatisée", quel rôle et quel pouvoir d'intervention la littérature peut-elle encore espérer revendiquer?

Dans cet échange de caractère polémique entre Victor Lévy-Beaulieu et André Langevin⁵⁹, deux conceptions de l'homme et de l'être littéraire se font jour. Deux visions, deux regards cherchent à s'ériger en figure dominante. Sans vouloir juger de la pertinence du débat, il apparaît nécessaire de rappeler les éléments majeurs de la confrontation.

Dans son article, le jeune chroniqueur cite de nombreux extraits de L'Élan d'Amérique dans le but avoué d'en traduire le ridicule et l'excès. A son avis, le roman n'est qu'une "cracerie (sic) d'écriture digne de figurer dans toute anthologie de la niaiserie littéraire". Plus loin, il estime que "Monsieur Langevin" aurait dû intituler son roman: "Traité des clichés éculés pour l'édification des jeunes générations sur les

58. Beaulieu, Victor-Lévy. "L'ange vint ... ben magané", Le Nouveau samedi, (Chronique Entre les lignes), Montréal, 26 novembre 1972, p. 5. Article mis en annexe.

59. Peu de temps après la parution de cet article, André Langevin fit parvenir un texte au journal Le Devoir dans lequel il répondait aux attaques de Victor Lévy-Beaulieu et exposait sa conception de la langue et de la littérature. "Les samedis de Victor Diafoirus", Le Devoir, 6 janvier 1973, p. 4.

pisser-froid d'une époque romanesque qui n'était que pasticharde". On saisit l'allusion à la littérature existentialiste qui influença profondément les premières publications d'André Langevin comme celles de plusieurs autres romanciers dans les années d'après-guerre. Mais par-delà cette chicanerie de génération demeure celle, plus fondamentale, de l'objet même du débat à savoir celui de l'usage des niveaux de langue en littérature.

Reprenant une intuition de Benveniste, Roland Barthes, dans le texte de sa leçon inaugurale au Collège de France, affirmait: "la langue c'est le social même". Plus qu'un simple outil, qu'un simple instrument de communication, la langue reflète et jusqu'à un certain point invente et produit le réel. Lorsqu'elle devient inadéquate à traduire ce nécessaire rapport à l'environnement social, elle se sclérose et perd de son pouvoir d'intervention comme de création. L'Histoire regorge de faits prouvant la véracité de cet énoncé de principe. Combien de langues se sont ou carrément éteintes ou se sont vu supplantées par d'autres plus à même de refléter l'immédiateté d'un nouveau contexte culturel ou politique. C'est précisément ce drame de la dépossession linguistique qui par différents procédés d'écriture se trouve mis en scène et en procès dans L'Élan d'Amérique.

Le sujet n'est pas neuf au Québec. La question linguistique, on le sait, a fait l'objet de nombreux débats passionnés au plan politique comme au plan littéraire. Entre les tenants d'une langue française à caractère "universaliste" et les tenants d'une langue "québécoise", l'écart s'est progressivement creusé jusqu'à l'apparition revendicatrice d'une littérature "joualisante", pour par la suite se résorber à nouveau dans une sorte d'accalmie ou de guerre froide. Pour Victor Lévy-Beaulieu, la parution du roman de Langevin fut l'occasion de définir sa propre position dans cette querelle vieille comme l'histoire de la Nouvelle-France. Le livre lui parut exemplaire de cette

attitude méprisante qu'un écrivain pouvait adopter à l'égard de la langue parlée par la majorité. Dans la perspective "populiste" qu'il défendait, le style du roman lui semblait sans solidité, sans gravité: tout à fait gratuit et sans prise sur le réel.

Nous ne saurions nier que l'écriture de L'Élan d'Amérique s'écarte nettement de la langue parlée et qu'elle ne cherche manifestement pas à se calquer sur un niveau de langue populaire qui, de toute évidence, est celui des personnages. Mais sur quelle base peut-on reprocher à un écrivain d'utiliser, en toute liberté, les multiples ressources que lui offre sa langue? Comment évaluer la portée de cet écart indiscutable que Langevin a voulu poser entre la langue du narrateur et celle des protagonistes? Plus précisément, en quoi cet écart est-il porteur de sens dans l'oeuvre?

Nous avons déjà souligné le fait qu'au plan thématique le roman de 1972 prolonge l'oeuvre antérieure. Les thèmes de la solitude et de l'incommunicabilité sont présents dans L'Élan d'Amérique comme ils l'étaient dans les romans précédents. A une nuance près. S'il est vrai que les héros du drame sont enfermés en eux-mêmes, s'avèrent incapables de franchir la distance qui les sépare d'autrui malgré l'urgence de leur désir, un nouvel élément d'ordre socio-culturel vient, cette fois, en témoigner. Les êtres mis en scène dans L'Élan d'Amérique, à la différence des personnages de la trilogie des années '50, appartiennent à diverses communautés culturelles. Claire, de

par sa mère, parle français mais un français "bâtardisé" par ses origines familiales⁶⁰ et son lieu de résidence, marqué à la fois par l'héritage mi-qubécois mi-américain de la langue maternelle et par un accent européen appris à l'école. Mais la langue de communication usuelle de Claire demeure l'anglais bien qu'elle puisse aussi s'exprimer en espagnol. Antoine, lui, comme son frère Hercule, parle un français que pour les besoins de la cause nous appellerons "qubécois". L'un et l'autre ont conservé les expressions idiomatiques et les tournures syntaxiques du parler de leur père forestier. Lors d'une "tournée" des deux frères à Montréal, Antoine fait la rencontre de Maria, une danseuse d'origine péruvienne qui l'initie à la beauté et au charme musical de l'espagnol. La mise en présence des personnages, au moment de cette chasse à l'original, donnera lieu à des échanges trilingues. Stephen Peabody, l'époux de Claire, est unilingue anglais. L'Indien, placide, s'adresse en français à Antoine et adopte sans sourciller la langue de "civilisation", c'est-à-dire la langue anglaise ("américaine"), lorsqu'il est interpellé par la femme du Président ou par Peabody lui-même. Trois langues, trois cultures⁶¹ et à l'intérieur de chacune différents niveaux qui viennent s'interposer entre les personnages et rendre plus problématique leur besoin de communiquer et d'en appeler à la présence de l'autre. Drame humain doublé ici d'un drame linguistique.

60. Pour rendre notre propos plus intelligible, nous citerons un extrait du roman relatif à la mère de Claire: "Rose Greenwood, née Boisvert peut-être, petite fille d'un Boisvert venu du Québec un demi-siècle plus tôt pour weaver, lui et ses femmes, parce qu'ils filaient un mauvais coton sur leur terre rocheuse du nord où les enfants levaient plus vite que les récoltes, avait compris très jeune qu'il n'y avait pas de salut possible pour les Canucks dociles et soumis dans leurs filatures et leurs écoles paroissiales pour nègres blancs qui égrenaient leur exil sur des chapelets. Elle avait filé vers Boston et, sous le métro aérien qui masquait le soleil et un ciel muet, avait payé de sa personne pour obtenir sa part du grand rêve américain, plus mal armée avec son propre jargon, elle qui était d'Amérique (...) que n'importe quel immigrant de la veille."

L'Élan d'Amérique, pp. 42-43. (Le souligné est de nous).

61. Nous devrions parler de quatre langues et de quatre cultures. Nous omettons ici la culture amérindienne.

Le thème de la dépossession et de l'exil dont il est question tout au long du récit renvoie tout autant à la dépossession territoriale qu'à l'aliénation culturelle. L'une entraînant l'autre, la perte économique du "pays" s'accompagne d'un affaiblissement progressif de la culture d'origine et par voie de conséquence de la langue. Le personnage d'Hercule est peut-être celui qui exprime le plus ouvertement et le plus douloureusement cet état de fait:

"Même tes mots ne te servent plus à rien parce qu'on te comprend pas. Ils parlent étranger. T'es en exil. Toi aussi, Antoine, c'est fini."⁶²

Ailleurs, regardant danser des jeunes gens dans un cabaret montréalais:

"Ces jeunes-là, Antoine, ils vendent leur âme, puis ils vendent le pays avec. Ils chantent même en étranger."⁶³

Pour l'être de sédentarité et de fidélité farouche qu'est Hercule, la métropole et le phénomène d'américanisation qui s'y déroule représentent la fin d'un règne, la mort d'un rêve. Privé de tout ce qui avait jusqu'alors constitué sa sécurité et le sens de sa vie, obligé de quitter son coin de pays pour venir s'asseoir "en ville" devant un poste de télévision, Hercule n'a plus pour exprimer sa défaite et son humiliation que le recours à une langue soudainement devenue inopérante, à une voix qui lorsqu'elle s'élève paraît sortir d'un autre âge:

"Il avait élevé la voix, parce que les guitares dans les amplificateurs, dévoraient du tigre. Il avait eu sa voix de colon qui invective le cheval parce que la pierre ne se soulève pas. En

62. L'Élan d'Amérique, p. 132. (Le souligné est de nous).

63. Ibid., p. 127.

vidant son verre, il avait vu qu'on riait et qu'on le regardait aux tables voisines."⁶⁴

On retrouve dans le personnage de Claire ce même sentiment d'exclusion, de rejet. La jeune femme, par la force des circonstances, est devenue une apatride et sans cesse ses efforts pour communiquer ses émotions butent sur des difficultés de langue. Seuls peut-être Antoine et l'Indien, êtres de silence et de plus grande liberté intérieure, n'éprouvent pas avec autant de force cette forme d'exil linguistique. Pour eux, la communication parlée ne présente pas l'exclusivité ou la priorité qu'elle semble représenter pour Hercule ou pour Claire. L'expérience d'Antoine avec Maria, la danseuse sud-américaine, fut, à ce propos révélatrice:

"Qu'elle parle et parle encore, il pourrait l'écouter toute la nuit, sans comprendre un mot, tant la sonorité et les inflexions de sa voix le fascinent."⁶⁵

La langue parlée, dans le cas présent l'espagnol, paraît secondaire. Plus essentielle, la découverte qui est faite à travers elle. Sans pouvoir échanger verbalement avec Maria, Antoine ressent à son contact la tendresse et la magie de l'amour: sentiments que des années de mariage râté n'ont pas su lui apporter. La densité du rapport humain supplée aux obstacles levés par les différends d'ordre linguistique et culturel:

"Toute une semaine de Pérou en plein Montréal pour apprendre à dire avec The Fire Girl: "Hijos de puta." Jamais su ce que ça voulait dire, mais ai su le dire. "Hijos de puta." Et le rire de The Fire Girl résonnait comme une cascade de printemps, croupe d'eau sur croupe d'eau qui labourent la maudite neige, beau serpent vif qui ronge l'hiver, promet la chaleur, la vie."⁶⁶

64. Ibid., p. 127.

65. Ibid., p. 190.

66. Ibid., pp. 74-75.

Chez Langevin, les mots semblent souvent davantage séparer les êtres que les unir et seul un contact physique permettre un éphémère mais réel rapprochement:

"Tout ce temps pendant lequel ils ont été livrés au seul langage possible celui des corps silencieux qui roulaient dans le même flot qui n'avaient d'autre choix que de se chercher pour pouvoir continuer à respirer."⁶⁷

Toujours, au moment où l'échange cherche à s'établir au niveau du langage parlé, l'union se rompt et c'est alors le sentiment d'un échec sans nom, d'une solitude plus grande encore, visualisés dans des métaphores reliées au naufrage ou à la noyade. L'expérience semble impossible à poursuivre et à traduire. Lorsque les personnages s'y hasardent, ils en ressortent intimement blessés, profondément meurtris. Et ce n'est pas tant ici la difficulté individuelle à communiquer qui est mise en cause que le détournement opéré par les conventions inscrites dans la langue même. L'épisode amoureux de Claire et de David fournira l'illustration à notre propos. Après la mort du jeune homme, au moment où Claire tente de s'expliquer les motifs de cet échec et revit les moments forts de cette liaison, Peabody intervient pour lui signifier la portée sociale du suicide de son amant. Cette conversation pendant laquelle Claire se réfugie dans un silence interrogateur et médusé montre à quel point les valeurs extérieures à l'individu, les valeurs admises "reçues", peuvent influencer sur ses perceptions intimes:

"Mais Claire ne lui avait opposé qu'un sourire muet, à jamais congelé, et elle s'était lovée sous la cendre qui tombe, monotone, froidement douce, un peu visqueuse, de l'indifférence irrémédiable du monde (...) jusqu'aux mots un peu répugnants qu'on avait lancés (...) et qui changeaient l'amour en une sorte de maladie de l'âme, honteuse, inguérissable et mortelle, qu'il fallait masquer avec une

67. Ibid., p. 26.

pudeur extrême, dissimuler comme une plaie à cause des compagnies d'assurances et de la gentillesse protectrice des gens."⁶⁸

Le problème se pose différemment à Antoine. Pour le coureur des bois, le "faire" et le "vivre" valent plus que le "dire". D'où son mutisme et ses réticences à exprimer la faille qu'il sent s'insinuer en lui et dans l'espace qui est le sien. La jeune Franco-américaine est, au contraire d'Antoine, un être de parole. Constamment elle cherche à exprimer verbalement ses états d'âme. Mais toujours, ses tentatives avortent, toujours un événement vient interférer entre sa parole et l'oreille d'autrui. La vie comme le passé de Claire peuvent se lire comme une série de dialogues ratés. Au moment où tout permet l'échange véritable, le fil se rompt et Claire se retrouve désarmée et en proie à un mal à vivre qui la conduira au suicide. Antoine, lui, semble comprendre sans pour autant être en mesure de l'exprimer, comme peut le faire le narrateur, que le langage ment et qu'il est inutile de lutter contre l'évidence.

Cette incommunicabilité avec laquelle les personnages du roman ont constamment à lutter, si elle se voit clairement reconnue par certains dont Claire et Hercule, trouve dans le discours lui-même sa meilleure illustration. Constamment, la narration fait des retours sur elle-même, modifie sa course, effectue de brusques arrêts rendant ainsi plus concret, matérialisant en somme dans l'écrit, ce sentiment né de la distance contenue dans la langue. Dans les premiers chapitres, à plusieurs reprises, le narrateur use du même procédé pour faire sentir le désarroi de Claire: celle-ci, pour tromper son angoisse, cherche à se remémorer les paroles d'une chanson:

"Any way the wind blow ..." Les autres mots ne viennent pas, et elle répète, médium qui entre en transe peu à peu, se heurtant à l'écho de son fluide que lui renvoient les murs. Mais elle ne communique pas ..."69

68. Ibid., p. 219. (Le souligné est de nous).

69. L'Élan d'Amérique, p. 30. (Le souligné est de nous).

A la fin du récit, soudainement:

"Toutes les phrases reviennent d'elles-mêmes maintenant que cette digue a sauté et, les jambes appuyées au lit, elle s'abandonne au temps retrouvé."⁷⁰

La narration cherche, à l'évidence, à se manifester en tant que discours, en tant que production textuelle:

"Un passé si bref qu'il n'offre même pas le texte d'une vie, quelques phrases sans suite qu'elle (Claire) a le sentiment de n'avoir jamais écrites. Ou alors quelqu'un dirigeait sa main, et elle a écrit, sans comprendre, des mots énormes, piégés dès le départ, et qui ont détoné en lui brûlant les mains."⁷¹

Un peu plus loin, à propos de la liaison d'Antoine et de Claire, le narrateur note:

"Comme s'ils lisaient tous les deux des répliques qu'on venait de leur remettre, sans commencement ni fin, des phrases hors de tout contexte, qu'ils devaient dire mécaniquement."⁷²

Une analyse lexicale à caractère statistique révélerait avec plus de précision que nous pourrions espérer l'établir l'extrême fréquence des termes reliés au vocabulaire de la communication⁷³. Ces quelques extraits glanés au hasard nous en donnent un aperçu:

"une voix au timbre méconnaissable" (p. 21)
"à haute voix" (p. 29)

70. Ibid., p. 220. (Le souligné est de nous).

71. Ibid., p. 19.

72. L'Élan d'Amérique, p. 25.

73. Les termes: "dire", "parler", "mots", "phrases", "texte", "voix", présentent une haute fréquence d'apparition.

"la voix lapidaire de son père"	(p. 60)
"voix d'enfant triste"	(p. 60)
"voix rageuse"	(p. 61)
"voix basse"	(p. 66)
"voix maussade"	(p. 67)
"voix agressive presque"	(p. 70)
"voix d'autorité"	(p. 72)
"grosse voix caverneuse"	(p. 79)
"voix neutre"	(p. 187)
"voix polie"	(p. 204)

Ce ne sont là que quelques exemples qui pourraient être aisément multipliés. L'attention accordée aux indices de la communication (les timbres de la voix, les particularités d'un accent, la langue utilisée, etc.) apparaît comme l'une des grandes constantes stylistiques du roman.

Si au niveau premier de la temporalité du récit, l'échange verbal est pratiquement absent, n'a lieu qu'au plan visuel, au niveau second - celui de la pensée, de l'intériorité - l'essentiel du discours se trouve constitué de souvenirs "dialogués". Plus articulé donc à partir de la parole que de l'action, le récit se fait reflet critique du langage. Les destins particuliers de Claire et d'Antoine sont perçus comme des "textes" qu'un narrateur-scribe a pour mission non pas de corriger mais bien de déchiffrer et de rendre audibles. Le rôle des personnages consiste à fournir au narrateur le matériau événementiel qui alimentera le nouveau texte que celui-ci est à écrire.

Récit d'un double récit, L'Élan d'Amérique rejoint encore ici la grande aventure poétique des années '60 qui tenta par une prise de parole d'ouvrir l'espace et le temps québécois à la dimension nord-américaine. Mais de par sa position historique, venant une décennie après l'Âge de la Parole, le roman de Langevin se trouvait à même d'en établir le constat et d'en évaluer les retombées sur le réel social. Le constat est loin d'être optimiste.

Une problématique "adamiste":

L'expression de l'incommunicabilité profonde vécue par les personnages du roman se voit assujettie à une vaste problématique de caractère adamiste⁷⁴. S'il est vrai que l'homme peut créer - c'est-à-dire faire exister, faire apparaître - en nommant le réel, ce pouvoir demeure toujours précaire et sans cesse sujet à révision. Tel le poète, le pionnier prend possession du réel en donnant aux lieux et aux choses un nom qui puisse se transmettre d'homme à homme, de génération à génération. L'individu comme le poète et comme le peuple dont ils sont issus affirment ainsi leur existence et leur volonté de survivance. La société se modifiant, ce langage premier devient inadéquat, désuet. Force est alors de renommer le réel. Ces changements tant sociaux que linguistiques se produisent dans un mouvement dialectique incessant où les valeurs de vie et de mort viennent s'affronter. Des mots comme des pans de réalité doivent disparaître pour que d'autres mieux adaptés à traduire l'immédiat du "progrès" naissent. Le roman de Langevin situe son lecteur dans le creuset même de ce jeu de forces où une société en crise cherche à redonner un sens aux mots "de la tribu":

"Le progrès. Leur maudit progrès. Mais si on nous élimine nous autres, qu'est-ce qui va rester dans le pays? Les arbres ont pas changé, ni les lacs, ni les animaux, ni la roche ... ils donneront quand même pas d'autres noms à tout ça ... Maudite engeance."⁷⁵

L'aventure romanesque devient quête d'une possible adéquation entre le réel "technocratisé" et la langue héritée des "bâtisseurs de pays", d'un possible équilibre entre les voix intérieures, porteuses de valeurs spirituelles et les voix extérieures - celles de l'"étranger" - porteuses de valeurs matérielles, mercantiles. Toujours à la frontière du

74. Nous empruntons l'expression à John Warwick. Nous conservons le sens qu'il lui accorde dans son article "Un retour aux mythes de la terre?" loc. cit., p. 286.

75. L'Élan d'Amérique, p. 81.

débat idéologique, le récit oscille entre la tentation d'afficher un parti-pris politique et la volonté manifeste de demeurer dans l'espace littéraire. L'Élan-d'Amérique peut être lu comme un vaste dialogue mettant en scène différentes perspectives sur la question du combat incessant que se livrent le réel et la langue. L'entreprise fait songer aux propos de Virginia Woolf:

"C'est la vertu de la langue de nous tenir à distance de la vie individuelle et d'en cacher les traits, tandis que c'est la vertu du roman de nous mettre en étroit contact avec la vie."⁷⁶

C'est en effet le paradoxe même du récit que de rendre tangible l'impossibilité dans laquelle l'homme contemporain se trouve d'exprimer dans et par le langage son adéquation à l'univers de la technique en même temps qu'il recourt aux ressources de ce même langage pour traduire dans une forme concrète cette impossibilité.

Point n'est besoin de chercher à dégager des multiples facettes du discours une quelconque option sociale ou politique. Nous ne nous y hasarderons pas. L'Élan d'Amérique est une oeuvre de fiction. A ce titre, il est recherche, "quelque chose qui advient, en somme un processus". Une question posée sans réponse, sans solution. Valéry avait sans doute raison lorsqu'il classait l'activité littéraire "parmi les professions délirantes", l'aventure romanesque consistant, il est vrai, non à faire jaillir la lumière mais plutôt à faire surgir de l'ombre les figures troublantes qui s'y meuvent.

Le questionnement à l'origine et à l'oeuvre dans L'Élan d'Amérique est à la dimension du problème que pose l'American way of life au reste du monde. Il peut être tentant de restreindre la portée du roman en l'enfermant dans l'étroit carcan de la querelle "nationaliste". Mais pour l'écrivain, ses écrits journalistiques en font foi, la

76. Woolf, Virginia. L'Art du roman, Seuil, Paris, 1960, 203 p., (p. 147).

question des droits linguistiques doit être considérée dans la perspective des droits de l'homme. Plus essentielle que la simple liberté de parler français en Amérique, lui a toujours paru la liberté de donner et de maintenir à la langue un contenu porteur de sens et d'espérance. Si le roman porte de toute évidence quelques traces des positions idéologiques de l'essayiste, il faut convenir que dans le récit qu'il nous donne, ses armes, elles, sont de l'ordre du langage, de la poétique. Parmi ces armes, cet arsenal rhétorique déployé, la plus inattendue en même temps que la plus efficace semble être l'ironie.

Figures d'ironie:

Placé devant l'oeuvre à accomplir, le romancier doit affronter le dilemme suivant: à savoir établir un équilibre entre l'idéal qui guide son entreprise, la dimension de foi nécessaire que celle-ci requiert pour s'élaborer et la conscience qu'il a d'autre part de la dimension utopique qu'une telle aventure comporte fatalement. Car jamais l'oeuvre ne saura correspondre à l'idéal premier, jamais elle ne pourra véritablement rivaliser avec le réel. Toujours elle demeurera, et cela, l'écrivain le sait d'expérience, en deçà de ses attentes, en deçà de l'image intérieure qui préside à sa réalisation. Georges Lukacs prétendait avec raison que:

"Par rapport à la vie, l'art est toujours un "malgré tout"".77

C'est alors le recours à une position médiane, à un entre-deux d'ordre pragmatique, qui permettra au romancier de s'engager dans l'aventure de l'écriture tout en reconnaissant "la vanité de (son) combat et la victoire finale du réel". Cette attitude

77. Lukacs, Georges. La théorie du roman, Gonthier, coll. Médiations, Paris, 1963, 196 p., (p. 66).

paradoxale qui se retrouve transposée dans la réalité formelle de l'oeuvre, Lukacs la nomme ironie:

"Pour le roman, l'ironie, cette liberté de l'écrivain à l'égard de Dieu, est la condition transcendante qui confère l'objectivité à la structuration. L'ironie qui, par double vision, distingue à la fois le monde privé de Dieu et toute la richesse dont Dieu la comble, qui voit la patrie utopique de l'idée devenue idéal et qui saisit cependant cet idéal sous son conditionnement subjectif psychologique, sous sa seule forme possible d'existence; (...) l'ironie qui, sur la voie douloureuse de l'intériorité, doit chercher un monde à sa mesure sans jamais le trouver; qui figure tout ensemble la joie maligne du Dieu créateur à voir échouer toutes les misérables révoltes contre son imposant et vain décor en trompe-l'oeil et la douleur que ressent, au-delà de toute expression, le dieu rédempteur de ne pouvoir encore venir en ce monde. En tant qu'auto-déferlement de la subjectivité arrivée à ses dernières limites, l'ironie est, dans un monde sans Dieu, la plus haute liberté possible."⁷⁸

Dans cette perspective, la création romanesque, celle d'André Langevin comme celle de tout écrivain, devient à la fois une reconnaissance d'une certaine défaite, d'un "sacrifice" obligé, mais aussi l'affirmation d'une volonté de résistance et de lutte. Le combat que se livrent le réel et la langue dans L'Élan d'Amérique nous semble construit à même ce paradoxe, et la charge d'ironie qui le porte en témoigne à différents niveaux du texte.

Déjà, à cet égard, l'intitulé du roman fournit matière à réflexion et à analyse. La question paraît simpliste: comment interpréter le titre? Comment le lire? La voie la plus directe consistant, bien sûr, à associer le nom à l'animal n'est peut-être pas ici la seule ni même la plus pertinente. Bien que le "grand cerf des pays du Nord", tel que le définit le dictionnaire Robert, occupe une place importante dans le cours même du récit, nous devons rappeler que le surnom familial d'Antoine tend à l'associer

78. Idib., p. 89.

à l'animal en question et que de plus le fils de cet homme fut celui qui lui apprit, en toute innocence, que l'appellation correcte pour "orignal" était "l'élan d'Amérique".

Sans jamais avoir vécu en forêt, le fils d'Antoine a pu, sans rougir, enseigner à un forestier de carrière l'art de nommer son environnement le plus immédiat. Et ce n'est pas sans un sourire malicieux que le père se rappellera plus tard sa première leçon lexicologique:

"L'Indien a passé quelques mois à l'école anglaise du gouvernement au poste de la compagnie d'Hudson. Il a appris des tas de choses. Autant que son garçon à lui, qui n'a pas craint un jour de lui enseigner que l'orignal, en réalité s'appelait l'élan d'Amérique. L'élan d'Amérique. Antoine sent les muscles de sa bouche qui se relâchent. Et il rit sous le mouchoir de l'Indien."⁷⁹

C'est sur ce souvenir mi-doux mi-amer que se clôt le roman. Tournant le dos à la "civilisation" du savoir, Antoine s'abandonne entièrement à la vigueur payayeuse de son compagnon qui l'amène vivre dans la réserve amérindienne de la tribu des Cris.

Une autre lecture possible du titre du roman nous est suggérée par le contenu même du roman. La vision qui est donnée de l'Amérique est celle d'une terre en flammes. La toute-puissante America brûle, se désagrège de l'intérieur et avec elle les rêves et les idéaux des générations qui l'ont édifiée. Si ce continent fut un jour issu d'une volonté de re-commencement, force est de constater que le grand enthousiasme qui porta, jadis, l'Europe à la conquête de l'Amérique et par la suite, l'Amérique à la conquête du monde s'est estompé. Le grand rêve a tourné en cauchemar. Cauchemar "climatisé" pour une couche privilégiée de sa population mais moralement insupportable pour la majorité. La guerre du Vietnam, évoquée à plusieurs endroits dans le

79. L'Élan d'Amérique, p. 239.

roman, a sans doute constitué le point tournant de cette perte de confiance, de l'émiettement progressif de cette légendaire image de liberté associée au Nouveau-monde. Avec l'impérialisme, l'oppression: au Sud, le soutien aux dictatures militaires et à la torture; au Nord, l'abrutissement des esprits par des techniques de sur-consommation et de sur-information. Après L'Élan d'Amérique, voici venu le temps de sa chute. Bruyant effondrement d'un mythe et d'un symbole d'espoir. Cette lecture du titre du roman paraît aussi plausible que la première. Les deux interprétations co-existent, croyons-nous, dans l'intitulé comme dans le récit lui-même: les jeux d'équivoque faisant partie des procédés rhétoriques du roman.

C'est sans doute au concept de distanciation que nous devons nous référer encore une fois pour saisir la dimension ironique du récit. Si au niveau de l'intitulé même du roman, une ambiguïté d'ordre sémantique est entretenue, il faut convenir que ce même procédé qui tient de l'effet de miroitement agit tout au long du texte. Le sens accordé aux souvenirs évoqués varie selon la perspective avec laquelle les personnages les revivent ou encore selon le personnage qui les évoque.

Des scènes décisives, telle l'entrée d'Antoine dans le chalet, tenant dans ses mains, la tête ensanglantée du grand "Buck" qu'il vient offrir à la jeune Franco-américaine dans un geste de désespoir et de provocation, se trouvent remémorées par les deux personnages. Ces redoublements viennent accentuer le caractère fictionnel du discours et couvrir la narration d'une atmosphère d'incertitude. De plus, certaines phrases sont reprises de façon intégrale. A chaque fois, parce qu'elles s'inscrivent dans un nouveau contexte textuel et psychologique, la charge émotive qu'elles véhiculent et la signification qu'elles prennent pour le personnage à ce moment diffèrent. A titre d'exemple, ces quatre lignes relatant la rencontre amoureuse de Claire et d'Antoine:

"Il plie les genoux mais ne lâche pas prise. Il s'enfonce vertigineusement dans cette douceur blonde, dans ces petits cris puérils qui se muent soudain en un chant implorant, avide, qu'il tente d'apaiser de tout son sang, et qui le rompt."⁸⁰

Cet extrait apparaît pour la première fois au début du récit d'Antoine et se voit repris textuellement vers la fin du roman.

Dans le cas du récit de Claire, comme dans le cas de celui d'Antoine, certains passages, certains propos reviennent avec une telle insistance qu'ils prennent au niveau du drame intérieur un aspect obsessionnel et au niveau du discours lui-même le caractère d'un véritable leitmotiv. Ainsi les propos de Rose Greenwood à sa fille alors âgée de six ans:

"You are a born spoiler."⁸¹

harcèlent la mémoire de Claire au point que celle-ci en viendra à lire son passé comme une suite ininterrompue d'échecs qu'elle doit, sans en comprendre la raison, expier jusqu'au sacrifice de sa vie. Pour Antoine, le "Pensez à votre femme, à vos enfants..."⁸² que lui avait lancé le jeune médecin de la Compagnie au terme de cet examen clinique qui allait marquer pour le héros l'arrêt obligé de son travail en forêt prend une résonnance intérieure d'une intensité comparable.

Ces redondances du texte tendent à accroître la distance du lecteur avec la trame événementielle du roman. L'intérêt comme la raison d'être du récit se trouvent alors centrés sur ce que nous pourrions appeler "la musicalité" du texte. Plus

80. L'Élan d'Amérique, p. 59 et pp. 228-229.

81. Ibid., pp. 91 et 92.

82. Ibid., pp. 73 et 111.

primordial que l'événement rapporté, que l'histoire relatée, demeure le regard particulier qui les fait advenir, comme si par là, le discours laissait entendre que l'essentiel du drame humain ne saurait être résumé, entièrement contenu dans et par une fiction aussi habile et inventive qu'elle puisse être. Que le lieu véritable de la vie se trouvera toujours hors des livres, hors de la littérature. Pourtant, et c'est bien là que résident le paradoxe et l'ironie du roman de Langevin, en dépit de ce déni structurel, la fiction s'impose et elle s'impose à travers des figures et des procédés rhétoriques qui cherchent à la fois à la promouvoir et à la discréditer.

Recours métaphorique:

Nous avons déjà souligné les traits distinctifs du récitant, nous avons indiqué le lyrisme de sa voix, nous avons montré à quel point la langue utilisée se rattachait plus aux procédés de la poésie qu'à ceux de la prose conventionnelle. Ces observations nous permettent de qualifier de métaphorique le discours de L'Élan d'Amérique et même de métonymique puisque les diverses figures qui le composent se retrouvent constamment reprises et prolongées tout au long du récit. Et nous pourrions considérer l'architecture elle-même du roman - qui nie l'allant-de-soi de la communication linéaire - comme une vaste métaphore de la substance narrative, à savoir une démonstration formelle du désordre et du désarroi qui règnent dans le monde actuel. Par là, la narration refuse le langage désarticulé et fracturé qu'impose la société technocratique et affirme le rôle éminemment libérateur et révolutionnaire de la langue et de la poésie. Comme le souligne Tzvetan Todorov:

"On voit surgir (...) une nouvelle fonction de la rhétorique: c'est de nous faire prendre conscience de l'existence du discours. Le langage qui ne sert qu'à transmettre autre chose n'existe pas car il

s'oblitére dans la communication. (...) l'emploi des figures s'élève au rang de trait distinctif de l'humanité parce qu'il équivaut à la conscience qu'a l'homme de l'existence de son discours."⁸³

Si l'écriture de L'Élan d'Amérique étonne et séduit c'est sans doute en raison même de cette priorité accordée à la qualité stylistique de la narration. Se contemplant lui-même, le texte n'échappe pas à une certaine complaisance qui se reconnaît telle et qui ironise sur l'aspect dérisoire de son entreprise. Le discours devient ainsi, selon la définition que Roland Barthes donnait à l'ironie "question posée au langage par le langage".⁸⁴

Réginald Martel ne s'est pas trompé lorsqu'il a dit:

"Le roman de Langevin est une grande réussite littéraire si grande que c'est la légitimité même de la littérature qu'il réaffirme."⁸⁵

Avec L'Élan d'Amérique, nous sommes à des lieues du roman réaliste qui mettait au premier plan l'histoire et les péripéties événementielles dans la présence d'un narrateur omniscient et objectif qui décrivait et faisait voir mais n'intervenait que rarement dans le récit. Nous sommes loin aussi du regard froid et "objectif" du Nouveau-roman et cela constitue sans doute l'un des aspects les plus troublants de l'oeuvre.

Construit à partir de techniques inspirées en large partie des recherches du Nouveau-roman, le roman de Langevin prend néanmoins ses distances en superposant à une structure de facture moderne une instance narrative dont les particularités

83. Todorov, Tzvetan. Littérature et signification, op. cit., p. 103.

84. Barthes, Roland. Critique et vérité, Seuil, coll. Tel quel, Paris, 79 p., (p. 74).

85. Martel Réginald. "Requiem pour un pays perdu", loc. cit.

lyriques viennent le rattacher à un courant littéraire qui n'est pas précisément celui de la "modernité". Cet écart est en fait une distance critique à l'égard des enseignements du Nouveau-roman.

Cet écart, trop marqué pour qu'il nous échappe, entre l'utilisation de techniques "froides" d'assemblage textuel (jeux d'alternance, télescopage séquentiel, parallélisme narratif, mises en italique, recoupements intertextuels, etc.) et le recours à une instance narrative "chaude", empreinte de subjectivité et d'émotions, révèle, croyons-nous l'un des sens premiers de l'oeuvre.

Pour les tenants du Nouveau-roman, l'utilisation de la métaphore équivaut à l'expression d'une solidarité entre l'homme et les choses. Comme l'écrivait Robbe-Grillet:

"la métaphore (...) n'est jamais une figure innocente. (...) il ne peut s'agir que d'établir un rapport constant entre l'univers et l'être qui l'habite."⁸⁶

Préférant les jeux de surface, plus désireux de montrer les choses telles qu'elles sont, du dehors, sans chercher à les pénétrer "puisque'il n'y a rien à l'intérieur, sans feindre le moindre appel, car elles ne répondraient pas"⁸⁷, le Nouveau-roman s'est refusé à l'emploi du langage métaphorique. Pour ces romanciers, dont Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou se sont faits les principaux porte-parole théoriques, il existe une séparation de fait entre l'homme et les choses⁸⁸, une distance infranchissable qu'ils

86. Robbe-Grillet, Alain. Pour un nouveau roman, Gallimard, coll. Idées, Paris, 1964, 191 p., (p. 59 et 60).

87. Ibid., p. 59.

88. "Les choses sont les choses et l'homme n'est que l'homme" écrivait Alain Robbe-Grillet dans Pour un nouveau roman, op. cit., p. 58.

désirent respecter de crainte de revenir à cette philosophie humaniste qui considérait l'homme comme principe justificateur à l'ordre du monde. Prenant pour acquis l'absence de signification de l'univers, ils refusent de simuler dans leurs écrits une quelconque communion entre l'univers physique et l'homme et préfèrent s'en tenir à une observation distante et méticuleuse des objets et des formes qui peuplent l'environnement humain. Ces considérations d'ordre métaphysique comme théorique sont loin d'être partagées par l'auteur de L'Élan d'Amérique. A ce titre, les emprunts formels qui le lient aux tenants du Nouveau-roman doivent être interprétés avec tout le poids de dérision et d'ironie qu'ils comportent.

La lecture d'un texte, de trois ans postérieur à la publication de L'Élan d'Amérique, apporte à notre hypothèse un éclairage du plus grand intérêt. Dans cet article, bouleversant d'émotion et de gravité, intitulé "La littérature en question"⁸⁹, Langevin, tel "Jean-Baptiste revenant du désert" nous livre les impressions que lui inspire le spectacle du monde. Sa réflexion porte avant tout sur le sort que "la turbulence du monde d'aujourd'hui" fait à la langue et par voie de conséquence, à la littérature. Il dépeint notre temps comme "un temps tellement chargé d'informations en particules et sans liaisons entre elles, toutes livrées à jet continu et de toutes parts et dans des longueurs d'ondes qui s'annulent les unes les autres que non seulement il est impossible matériellement presque, de les décoder, mais encore, et c'est là le mal absolu, elles interdisent toute possibilité de mémoire". Quelques lignes plus loin, Langevin décrit la littérature comme "la seule mémoire authentique de l'humanité". Interdire ou tenter d'interdire toute possibilité de mémoire individuelle ou collective - comme notre société occidentale nous invite à le faire au moyen des technocraties informatisées - cela équivaut, à plus ou moins long terme, à interdire la littérature ou

89. Langevin, André. "La littérature en question", La Presse, samedi 22 novembre 1975, cahier D, p. 3 et p. 21.

à tout le moins nier ce qui en constitue pour Langevin un des caractères fondamentaux. Pour lui, l'homme contemporain "piétine dans un vide temporel"⁹⁰, profondément aliéné par un langage - objet sans épaisseur humaine, sans horizon moral, qui ne lui permet pas de s'appréhender en tant qu'"homme vécu". Le langage est perverti. Les mots sont vidés de leur poids de sens. Et Langevin, comme s'il voulait apporter un commentaire à son roman ajoute: "Pas étonnant que la quincaillerie de l'audio-visuel, ce symbole absolu du mot-objet, fasse chez nous des affaires d'or". C'est tout l'environnement culturel de Claire et de ceux de sa génération qui se trouve ici mis en accusation.⁹¹ Mise en accusation qui se retrouvait aussi en filigrane de la nouvelle Un parfum de rose bleue d'où, comme nous l'avons démontré en première partie de notre travail, est issu le personnage de Claire et d'où est peut-être venue également l'idée même du roman.

Ce regard blessé et lucide posé sur le monde moderne, ce monde qui prétend qu'"entre la matière vivante et le langage, il n'y a rien", fait dire à Langevin que nous appartenons à la première société totalement déspiritualisée. Déspiritualisation qui, selon lui, se fait jour au niveau de la littérature dite d'avant-garde:

"Il n'est pas étonnant que le roman se soit voulu expérimental, objectal et que les linguistes et autres théoriciens de la langue se perdent en des débats abscons et incompréhensibles, aussi vains et stériles que ceux des théoriciens du Moyen-âge. Il n'est pas moins étonnant non plus qu'à l'autre extrémité de la classe des écrivains on se délecte dans l'abjection et dans l'ordure."

90. L'expression renvoie à une image obsédante du roman de 1972: celle des montres arrêtées.

91. Univers où les objets sont très présents (téléviseur, table-tournante, radio, poste-émetteur, etc.) et servent souvent, comme c'est le cas dans le roman et dans la nouvelle Un parfum de rose bleue d'échappatoire à la réflexion comme à l'angoisse.

Le jugement est dur et sans appel. Comment après avoir pris connaissance de ce texte pourrions-nous encore croire, comme l'affirme Gérard Bessette⁹², que André Langevin ait voulu, avec L'Élan d'Amérique, "faire du Nouveau-roman"?

Pour conclure, nous citerons à la barre, Jean Ricardou qui affirmait dans un « Apologue à la métaphore proscrite qu'"en évitant les métaphores, c'est autant de renseignements sur son état d'esprit que le narrateur supprime"⁹³. Apparemment, ni Langevin, ni le narrateur de L'Élan d'Amérique n'ont envie de se taire, de jouer le rôle de l'observateur froid et désengagé.

Toute l'ambiguïté du roman comme l'essentiel de la dimension ironique qui la fonde provient justement de la mise en présence de deux éléments apparemment irréconciliables: la technique et l'homme. Le récit, par-delà sa dureté et le pessimisme qui s'y fait jour, affirme, proclame un immense espoir dans le devenir humain, en redonnant droit de cité au langage et à la subjectivité lyrique. En ce sens, nous pourrions reprendre à propos du roman de Langevin les propos que Gérard Genette tenait, pour d'autres raisons, à l'endroit du roman de Proust: qu'"il attente aux conventions les mieux établies de la narration romanesque en faisant éclater non seulement ses formes traditionnelles mais - ébranlement plus secret et plus décisif - la logique même de son discours".⁹⁴ Logique qui a conduit les commentateurs de L'Élan d'Amérique à le considérer comme un roman du désespoir alors que la nature même de son instance narrative vient justement renverser cette logique inscrite dans la forme

92. Bessette, Gérard. Loc. cit., p. 134. "Toutefois, au plan formel, L'Élan diffère des trois oeuvres précédentes: il s'agit d'un Nouveau-Roman (...)"

93. Ricardou, Jean. Problèmes du nouveau-roman, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 271 p., (p. 149).

94. Genette, Gérard. Figures III, Seuil, coll. Poétique, Paris, 282 p., (p. 259).

fracturée de l'oeuvre en affirmant contre tout espoir qu'il y a toujours lieu d'espérer "tant qu'est possible cette communication anonyme et sans réponse" qu'est la littérature, cette communication "qui peut changer une vie, sinon la vie et qui redonne au langage un poids, un sens, une dignité et, peut-être ... une espérance."⁹⁵

95. Langevin, André. "La littérature en question". Loc. cit.

CONCLUSION

Au terme de cette lecture partielle et forcément partielle du roman d'André Langevin, qu'ajouter de plus sinon que je demeure consciente des limites et des lacunes d'une approche qui, bien qu'inspirée des recherches contemporaines en matière de poétique, s'est délibérément voulue, tout au long de son parcours, la plus respectueuse possible de l'oeuvre.

Malgré toute la vigilance et la rigueur dont j'ai cherché à nourrir mon travail, je dois admettre l'incommensurable part de subjectivité et de projections personnelles qui le traverse et pourrait à la limite en amoindrir la portée et en atténuer la part d'observation plus objective et scientifique qu'il contient aussi.

Aux multiples voix "chorales" venues de l'espace et de l'horizon littéraires qui se mêlent à la voix "a capella" du narrateur de L'Élan d'Amérique vient s'ajouter, en surimpression, le grain d'une autre voix qui apporte, on ne peut l'ignorer et il faut peut-être s'en réjouir, une nouvelle coloration à l'oeuvre: cette troisième voix, indispensable à la réalité vivante de l'oeuvre, c'est celle du lecteur. Ce fut ici la mienne.

Au cours de ces dernières années, les sciences dites exactes ont connu une radicale remise en question de l'attitude positiviste qui postulait, dans son herméneutique, la neutralité du regard et l'immobilité passive de l'objet. L'interrogation s'est principalement portée sur la nature profondément intersubjective et intercomplémentaire qui s'établit lors de la rencontre-dialogue d'un sujet "connaissant" et d'un objet d'observation. Des ouvrages comme ceux d'Edgar Morin¹ ou d'Henri Laborit² témoi-

1. Morin, Edgar. La méthode, tome 1: La nature de la nature, Seuil, Paris, 1977, 398 p..

2. Laborit, Henri. La nouvelle grille, Robert Laffont, Paris, 1974, 357 p.

gnent éloquemment de l'urgente nécessité d'une révision de la démarche de connaissance héritée du dix-neuvième siècle. Ces nouveaux "penseurs" affirment l'inévitable et la nécessaire inter-influence, inter-pénétration qui se fait jour dans tout processus de savoir ou d'apprentissage. Le "regardant" et le "regardé" ressortent transformés de leur rencontre. En ce double mouvement qui s'installe - encore qu'on puisse, par divers moyens, le contrôler, l'assujettir et en taire une partie de sa richesse - semble maintenant résider l'essentiel du processus de création. Mais on ne saurait taire la part de risques et d'imprévisible qu'il comporte. Morin, entre autres, a parlé de ce nécessaire "état de désordre" comme une condition de vie. Les processus de création, à l'image de toute autre lutte de survivance sont horizontaux et multiples. Ils s'accommodent mal du carcan de la linéarité comme de celui de la transcendance. Ils rebutent aux règles étroites et figées de la logique binaire. De plus en plus, on se rend compte qu'il ne saurait y avoir de Savoir qui plane au-dessus des hommes. Désormais, dans l'approche scientifique comme dans le réel mouvant de la vie, la démarche même, le "processus" apparaît l'élément primordial. Les études littéraires, à l'instar de ce qui s'est produit dans les sciences humaines, ont aussi connu une profonde remise en question de leurs approches méthodologiques et épistémologiques. On ne saurait ignorer l'apport considérable fourni par la linguistique à la définition et à l'analyse de l'"être littéraire", comme on ne saurait nier l'influence grandissante de ce contre-courant qui vient remettre l'accent sur le "plaisir" du texte et sur l'implication du sujet dans l'acte participatif de la lecture. Si la "saveur" du texte, comme le disait Roland Barthes dans La Leçon³, n'a jamais totalement été mise au ban par la critique traditionnelle, elle a été souvent définie comme un indéfinissable, un mystère voilant un jeu de séduction qu'on préférerait oublier. L'attention se voyait centrer sur le "message", sur un contenu narratif à livrer ou à délivrer ou encore, à l'opposé, sur une

3. Barthes, Roland. Leçon, Seuil, coll. Tel Quel, Paris, 1978, 45 p.

rhétorique abordée comme une impressionnante et savante mécanique qu'il fallait démonter, pièce par pièce. On a ainsi tenu dans l'ombre l'aspect le plus subversif de la relation du livre au lecteur, ce pouvoir de fascination active et de changement qui ouvre les désirs et les rêves de l'homme à un possible espace d'avènement. La critique moderne - et c'est sans doute son plus grand mérite - a largement contribué à mettre en lumière l'aspect ludique et libérateur de la littérature en même temps qu'elle a contribué à la délivrer de cette auréole sacralisante qui la situait hors de portée humaine.

Si la hantise d'une Vérité unique et transcendante semble aujourd'hui de plus en plus désertée, dans l'approche scientifique comme littéraire, s'accroît la nécessité d'une interrogation incessante, d'un engagement de tout l'être, intelligence et émotions conjuguées. L'oeuvre de Langevin, en ce qu'elle évoque, elle aussi, un monde abandonné de Dieu, soumis aux lois et aux errances des hommes et en ce qu'elle en appelle à la conscience du lecteur comme participant à la remise en ordre d'un réel fracturé, à la reprise en mémoire et en mains d'une "histoire avortée", ne dit pas autre chose. Son chant d'une gravité et d'un lyrisme limites est celui d'un homme qui adresse à ses frères contemporains un appel pressant pour la suite du monde.

Je crois avoir démontré que L'Élan d'Amérique est une oeuvre fondée sur l'inadéquation entre l'"intérieurité" et l'"aventure", entre les exigences de la conscience individuelle et les refus que lui oppose l'état des choses. Récit d'un double échec, d'une souffrance à la recherche de sa dénomination, le roman vient paradoxalement à la fois dénoncer l'aliénation de l'homme par le langage et proclamer qu'en lui se situe son plus grand pouvoir de rachat. Questionnement douloureux et intransigeant sur le devenir social et la pratique de la parole, le roman s'offre comme un recours désespéré à la littérature. Par là, le long silence du romancier trouve sa signification. Si André

Langevin est revenu à l'écriture romanesque, c'est pressé par une impérieuse urgence de "parler", de "parler" en dépit et en raison même de cette interdiction de parole qui pèse de plus en plus sur le monde actuel. S'appuyant sur une trame anecdotique à la limite du sens et du non-sens, de la lucidité et du délire, L'Élan d'Amérique n'est pas sans évoquer l'aventure dérisoire et sublime d'une Menaud ou, mieux encore, d'un Don Quichotte. Perdu dans l'espace même du langage, hagard au milieu des bruits et des conversations, égaré de l'imaginaire, le narrateur du roman de Langevin, comme le héros du récit de Cervantes, témoigne d'un temps où le désordre gruge toute certitude et toute possibilité d'appel à un regard transcendant en s'engageant dans une quête fondée sur une insondable dimension de foi dans les ressources inventives de l'homme. Reprenant ce que Georges Lukacs écrivait à propos de Don Quichotte:

"cette réussite (...) ne tient pas seulement au tact génial de l'écrivain mais à l'instant historico-philosophique où fut écrit son livre. Ce n'est pas un hasard historique si Don Quichotte fut conçu comme parodie des romans de chevalerie et la relation qui l'unit à eux dépasse le plan de l'accident."⁴

Nous pourrions dire que la réussite du roman de Langevin ne tient pas seulement au "génie" de l'écrivain, à sa grande maîtrise du langage et de la forme romanesque mais aussi à la période historique - celui des Événements d'octobre, moment et symbole à la fois du désarroi national et de la décadence inscrite dans la société occidentale - dans laquelle se situent à la fois son action et sa parution. Poursuivant sur la lancée de Lukacs, nous ajoutons qu'il ne peut être question de simples coïncidences si L'Élan d'Amérique se présente comme une parodie des procédés du Nouveau roman et, par voie de conséquence, la dimension d'ironie dépasse ici le plan de l'accident pour atteindre celui du déni et de l'engagement.

4. Lukacs, Georges. La théorie du roman, loc. cit., p. 96.

La charge ironique du roman, comme nous l'avons vu, est à entrées et à sorties multiples. La "modernité" - ce que l'on conçoit aujourd'hui sous cette appellation - sociale comme littéraire se voit confrontée à son double. Nouvelle Querelle des Anciens et des Modernes? Peut-être, mais davantage choc de deux aspects du réel, l'individuel et le collectif, qui n'ont d'autre alternative que celle de tenter constamment d'instaurer entre eux un équilibre, mouvant et changeant certes, mais seul garant de survie et de création.

Sur L'Élan d'Amérique, il reste beaucoup à dire. Si j'ai pu faire sentir une part de la richesse et de la beauté formelles qu'il contient, tant mieux. Mais demeure tout un large espace en friche qui s'offre encore à la réflexion...⁵

5. J'indiquerais, à titres d'exemples, quelques pistes dont celle d'une étude portant sur les diverses ruptures spatio-temporelles en oeuvre dans le roman. Il pourrait aussi s'avérer intéressant de sonder l'importance accordée au thème de la névrose - que Georges Bataille définissait comme "un désir (...) sur fond d'impossible" - dans la quête d'identité individuelle comme sociale des personnages. Le rôle des femmes dans le roman pourrait également donner lieu à un passionnant essai.

BIBLIOGRAPHIE

I. Oeuvres d'André Langevin

Romans:

LANGEVIN, André. (1951). Évadé de la nuit, Montréal, Le Cercle du livre de France, 245 pages.

LANGEVIN, André. (1953). Poussière sur la ville, Montréal, Le Cercle du livre de France, 213 pages. - 2ième éd. Paris, Robert Laffont, 1955, 212 pages. - 3ième éd. Ottawa, ERPI, 1969, 187 pages. - Dust Over the City, translated by John Harose and Robert Gottfried, Toronto, MacClelland and Steward Ltd, 1955, 218 pages.

LANGEVIN, André. (1956). Le temps des hommes, Montréal, Le Cercle du livre de France, 233 pages. - 2ième éd. Paris, Robert Laffont, 1958, 233 pages.

LANGEVIN, André. (1972). L'Élan d'Amérique, Montréal, Le Cercle du livre de France, 239 pages.

LANGEVIN, André. (1974). Une chaîne dans le parc, Montréal, Le Cercle du livre de France, 316 pages.

Contes et nouvelles:

LANGEVIN, André. (1954). "L'homme qui ne savait plus jouer", dans Les écrits du Canada français, vol. I, pp. 83 à 89.

LANGEVIN, André. (1961). "Noces", dans Châtelaine, vol. II, no 3, mars, pp. 28, 54, 61.

LANGEVIN, André. (1969). "Un parfum de rose bleue", dans Liberté, no 62, mars-avril, pp. 61 à 75.

Oeuvres dramatiques:

LANGEVIN, André. (1954). Une nuit d'amour, pièce jouée au Gesu par le Théâtre du Nouveau monde, non publiée.

LANGEVIN, André. (1957). L'Oeil du peuple, Montréal, Le Cercle du livre de France, 88 pages.

LANGEVIN, André. (19 octobre 1968). La neige en octobre, texte dramatique inédit présenté par Radio-Canada dans le cadre des Beaux Dimanches.

LANGEVIN, André. (5 novembre 1972). Les semelles de vent, texte dramatique inédit présenté par Radio-Canada dans le cadre des Beaux Dimanches.

Principaux articles:

- LANGÉVIN, André. (mars-avril 1964). "Une langue humiliée", dans Liberté, nos 31-32, pp. 119 à 123.
- LANGÉVIN, André. (6 janvier 1973). "Les samedis de Victor Diafoirus", dans Le Devoir, page 4.
- LANGÉVIN, André. (23 octobre 1974). "Les Goncourts, les Casques bleus et nous", dans Le Devoir, page 4.
- LANGÉVIN, André. (22 novembre 1975). "La littérature en question", dans La Presse, cahier D, pages 3 et 21.
- LANGÉVIN, André. (13 novembre 1976). "Réflexions à l'intention de nos amis anglophones", dans Le Devoir, page 5.
- LANGÉVIN, André. (16 avril 1977). "Hubert Aquin ou le cœur clandestin", dans La Presse, cahier D, page 1.

II. Ouvrages de référence

Livres:

- BESSETTE, Gérard. (1973). "L'Élan d'Amérique dans l'œuvre d'André Langevin", dans Trois romanciers québécois, Montréal, Éditions du Jour, 240 pages, (pp. 133 à 181).
- BOUCHER, Jean-Pierre. (1977). "En voiture: Poussière sur la ville d'André Langevin", dans Instantanés de la condition québécoise, Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, coll. Littérature, 198 pages, (pp. 91 à 105).
- GRANDPRÉ, Pierre de. (1966). "La pureté au fond de l'abjection. André Langevin. Le temps des hommes" dans Dix ans de vie littéraire au Canada français, Montréal, Beauchemin, 293 pages, (pp. 108 à 111).
- GRANDPRÉ, Pierre de. (1969). Histoire de la littérature française du Québec, Montréal, Beauchemin, tome IV, 428 pages, pp. 58 à 66.
- MAJOR, Jean-Louis. (1964). "André Langevin", dans Le roman canadien-français, Ottawa, Fides, coll. Archives des lettres canadiennes, tome III, 458 pages, (pp. 207 à 229).
- MARCOTTE, Gilles. (1968). "L'œuvre romanesque d'André Langevin", dans Une littérature qui se fait, Montréal, HMH, 307 pages, (pp. 51 à 61).
- PASCAL, Gabrielle. (1976). La quête de l'identité chez André Langevin, Montréal, Éditions Aquila, coll. Figures du Québec, 96 pages.

ROBIDOUX, Réjean et RENAUD, André. (1966). "Poussière sur la ville", dans Le roman canadien-français du vingtième siècle, Ottawa, éditions de l'Université d'Ottawa, 221 pages, (pp. 126 à 137).

ROYER, Jean. (1976). "Pour un modèle culturel viable" dans Pays intimes (entretiens 1966-1976), Montréal, Leméac, 163 pages, (entretien avec André Langevin, pp. 149 à 155).

Articles et études:

ANONYME. (13 juillet 1968). "Nouvelles inédites", dans Ici Radio-Canada, vol. 2, no 29, p. 21.

ANONYME. (mai 1973). "Prix littéraire à André Langevin", dans Le Québec en bref, vol. 7, no 5, p. 21.

ANONYME. (1973). "L'Élan d'Amérique", dans Le Livre canadien, vol. 4, no 15.

BEAULIEU, Ivanohé. (24 mars 1973). "Le dernier roman d'André Langevin", dans Le Devoir, p. 15.

BEAULIEU, Victor-Lévy. (26 novembre 1972). "L'ange vint... ben magané!", dans Le Nouveau samedi, p. 5.

BEAVER, John. (août 1973). "La métamorphose théâtrale dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin", dans Études littéraires, vol. 6, no 2, pp. 169 à 197.

BEDNARSKI, Betty. (août 1973). "Espace et fatalité dans Poussière sur la ville", dans Études littéraires, vol. 6, no 2, pp. 215 à 239.

BÉRUBÉ, Rénald. (mai 1966). "L'hiver dans Le temps des hommes d'André Langevin", dans Cahiers de Sainte-Marie, no 1, pp. 9 à 15.

BESSETTE, Gérard. (été 1962). "French Canadian Society as Seen by Contemporary Novelists", dans Queen's Quarterly, vol. 69, no 2, pp. 177 à 197, (surtout pp. 193 à 196).

BESSETTE, Gérard et EDWARDS, Mary Jane. (1962). "Le thème de la solitude dans les romans de Langevin", dans RUO, vol. 32, no 3, pp. 268 à 279.

BROUSSEAU, Jean-Paul. (4 novembre 1972). "André Langevin pour donner un sens aux mots", dans La Presse, cahier D, page 13, (entrevue).

CHARLAND, Jean-Paul. (mai 1973). "L'Élan d'Amérique", dans Le médecin du Québec, vol. 8, no 5, pp. 73, 81.

COLLIN, W.E. (winter 1959). "André Langevin and the Problem of Suffering", dans Tamarak Review, no 10, pp. 77 à 92.

COTÉ, Fernand. (4 novembre 1972). "Les semelles de vent d'André Langevin", dans Ici Radio-Canada, vol. 6, no 45, p. 7.

- ETHIER-BLAIS, Jean. (4 novembre 1972). "Un livre qui pleure sur notre destin", dans Le Devoir, p. 14.
- ETHIER-BLAIS, Jean. (12 octobre 1974). "La profonde humanité de Monsieur André Langevin", dans Le Devoir, p. 17.
- GALLAYS, François. (avril 1976). "Le temps des hommes d'André Langevin", dans Voix et images, vol. I, no 3, pp. 406 à 416.
- GAULIN, André. (octobre 1973). "André Langevin dans l'Octobre éclaté", dans Québec français, no 12, p. 8.
- GAULIN, André. (1973). "André Langevin, essayiste (1946-69)", dans Voix et images du pays, VII, Presses de l'Université du Québec, pp. 151 à 165.
- GAULIN, André. (1973). "La vision du monde d'André Langevin", dans Études littéraires, vol. 6, no 2, pp. 153 à 167.
- GAULIN, André. (mai 1974). "La lutte longue et totale pour un Québec français", dans Maintenant, no 136, pp. 21-22.
- GAULIN, André. (mai 1976). "Le romancier et l'essayiste d'un peuple orphelin", dans Québec français, pp. 24 à 28.
- GODBOUT, Jacques. (décembre 1974). "Les livres - la revanche d'André Langevin", dans Le Maclean, vol. 14, no 12, p. 6.
- HOULE, René. (16 août 1969). "Lecture de quelques contes de trois auteurs canadiens", dans Ici Radio-Canada, vol. 3, no 34, p. 10.
- HOULE, René. (9 décembre 1972). "André Langevin et "Une voix à l'aube"", dans Ici Radio-Canada, no 31, pp. 19-20.
- JASMIN, Claude. (janvier 1973). "L'Élan d'Amérique", dans Actualité, vol. 13, no 1, p. 14.
- JASMIN, Claude. (novembre 1974). "Une chaîne dans le parc", dans Actualité, vol. 14, no 2, p. 36.
- LACELIN, Phillippe. (mars 1964). "La femme dans les romans d'André Langevin", dans Lettres et écritures, vol. I, no 3, pp. 20 à 24.
- LONGTIN, Pierre. (avril 1965). "Poussière sur la ville: l'emprise de l'eau", dans Lettres et écritures, vol. II, no 4, pp. 22 à 26.
- MARTEL, Réginald. (4 novembre 1972). "Requiem pour un pays perdu", dans La Presse, cahier D, p. 14.
- MARTEL, Réginald. (22 novembre 1975). "André Langevin: la littérature en question", dans La Presse, cahier D, p. 3, (entrevue).
- PINSONNEAULT, Jean-Paul. (décembre 1951). "Évadé de la nuit", dans Lectures, pp. 173 à 176.

- PONTAUT, Alain et DÉSILETS, Antoine. (19 octobre 1974). "André Langevin: Une chaîne dans le parc au bill...²³ en passant par l'enfance, la Révolution tranquille, la consommation, l'Éducation et le joual des faux monnayeurs", dans Le Jour, p. 13, (entrevue).
- POULIN, Gabrielle. (mai 1973). "Un cercle enchanté: L'Élan d'Amérique d'André Langevin", dans Relations, no 382, pp. 153-154.
- RICARD, François. (21 septembre 1974). "Une chaîne dans le parc d'André Langevin. Désillusions et liberté". dans Le Jour, p. 12.
- SAINT-JACQUES, Denis. (août 1973). "L'Élan d'Amérique", dans Études littéraires, vol. 6, no 2, pp. 257 à 268.
- SAINT-JACQUES, Denis. (août 1973). "André Langevin aux prises avec le temps", dans Études littéraires, vol. 6, no 2, pp. 241 à 255.
- SAINT-ONGE, Paule. (février 1973). "L'Élan d'Amérique", dans Châtelaine, vol. 14, no 2, p. 16.
- SCULLY, Robert Guy. (2 décembre 1971). "Un texte de Langevin à la télévision d'État", dans Le Devoir, p. 20.
- TARDIF, Jean-Claude. (août 1973). "Les relations humaines dans Poussière sur la ville", dans Études littéraires, vol. 6, no 3, pp. 241 à 255.
- THÉRIAULT, Jacques. (17 octobre 1974). "André Langevin: un maillon de la chaîne reliée au Goncourt", dans Le Devoir, p. 17.
- THÉRIAULT, Jacques. (23 octobre 1974). "De nouveau en lice. André Langevin se déchaîne contre l'Académie Goncourt", dans Le Devoir, p. 12.
- VIGNEAULT, Robert. (mai 1974). "Du semblable à l'autre", dans Études françaises, vol. 10, no 2, pp. 173 à 182.
- VOISINE, Simone. (août 1973). "L'expression de l'espace dans la trilogie romanesque d'André Langevin", dans Études littéraires, vol. 6, no 2, pp. 199 à 213.
- VOISINE, Simone. (mai 1976). "André Langevin", dans Québec français, no 22, pp. 21 à 23.
- WARWICK, John. (novembre 1973). "Un retour aux mythes de la terre", dans Études françaises, vol. IX, no 4, pp. 279 à 301.

Mémoires et thèses:

- BERGERON-JUNEAU, Monique. (1975). La souffrance dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 135 p.
- BERRY, Julia. (1968). Le thème de l'étranger dans l'oeuvre de Thériault, Bessette et de Langevin, mémoire de maîtrise, Université du Manitoba.

- BOUCHER, Yolaine C.. (1970). André Langevin, l'expression thématique dans la trilogie romanesque, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 202 p.
- COLLET, Paulette. (1961). Les sensations chez Langevin, mémoire de maîtrise Université Laval, 98 p.
- DOUSSAN, Annick. (1965). L'Univers romanesque de Langevin, D.E.S., Université Laval.
- GARNEAU, Maurice. (1968). Introduction à l'étude du roman d'André Langevin: "Le temps des hommes", mémoire de licence, Université Laval, 48 p.
- GAULIN, André. (1971). Le thème de l'échec dans l'univers romanesque d'André Langevin, D.E.S., Université Laval, 111 p.
- GODBOUT, Cyprien Roger. (1965). André Langevin: les personnages dans l'oeuvre romanesque, mémoire de maîtrise, Université Laval, 163 p.
- GUÉRIN, Yvon. (1968). "Poussière sur la ville" ou le récit d'une réflexion intérieure, mémoire de licence, Université Laval, 31 p.
- HÉBERT, Pierre. (1974). Étude structurale de "Poussière sur la ville" d'André Langevin, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke.
- LUNNEY, Don Richard. (1957). The Legacy of Guilt in the Novels of Roger Lemelin and André Langevin, Master of Arts, University of Western, 63 p.
- MELOUL, Félix. (1970). Les principaux thèmes de l'oeuvre d'André Langevin jusqu'en 1968, mémoire de maîtrise, Université McGill.
- PAYEMENT, Mariette (Soeur M.-Lucie-de-la-trinité). (1963). Sartre et Langevin, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 129 p.
- PLANTE-CHARRON, Cécile. (1967). Le thème des passions dans les romans d'André Langevin, mémoire de maîtrise, Université McGill, 99 p.
- POITRAS, Yvon (Frère Yvon Maurice). (1958). André Langevin, romancier de l'inquiétude humaine, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 118 p.
- ROLLET, Marie. (1963). Les sensations dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin, mémoire de maîtrise, Université Laval, 99 p.
- ROY, Fernand. (1973). La trilogie romanesque d'André Langevin et l'idéologie de contestation, mémoire de maîtrise, Université Laval.
- TOURANGEAU, Rémi. (1968). Le prêtre dans "Le temps des hommes" d'André Langevin et dans les romans de Georges Bernanos, mémoire de licence, Université Laval, 70 p.
- VOISINE, Simone. (1972). L'expression de l'espace dans l'oeuvre romanesque d'André Langevin, mémoire de maîtrise, Université Laval, 150 p.

III Ouvrages théoriques

- BAKHTINE, Mikhaïl. (1977). Le marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique, Paris, Ed. de Minuit, coll. Le sens commun, 233 p.
- BARTHES, Roland. (1953). Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, coll. "Pierres vives", 127 p.
- BARTHES, Roland. (1964). Essais critiques, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 275 p.
- BARTHES, Roland. (1966). S/Z, Paris, Seuil, coll. Points, 277 p.
- BARTHES, Roland. (1973). Le plaisir du texte, Paris, Seuil, coll. "Tel Quel", 105 p.
- BARTHES, Roland. (1975). Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. "Écrivains de toujours", 191 p.
- BARTHES, Roland. (1978). Leçon, Paris, Seuil, 45 p.
- BARTHES, Roland, KAYSER, W., BOOTH, W.C., HAMON, Ph.. (1977). Poétique du récit, Paris, Seuil, coll. Points, 180 p.
- BLANCHOT, Maurice. (1955). L'espace littéraire, Paris, Gallimard, coll. Idées, 382 p.
- BREMOND, Claude. (1966). "La logique des possibles narratifs", dans Communications, no. 8, Paris, Seuil, 171 p., (pp. 60 à 76).
- BREMOND, Claude. (1964). "Le message narratif", dans Communications, no. 4, Paris, Seuil, 143 p., (pp. 4 à 31).
- BREMOND, Claude. (1973). Logique du récit, Paris, Seuil, coll. Poétique, 351 p.
- FONTANIER, Pierre. (1968). Les figures du discours, Paris, Flammarion, 504 p.
- FRYE, Northrop. (1968). Anatomie de la critique, traduit de l'anglais par Guy Durand, Paris, Gallimard, 454 p.
- FRYE, Northrop. (1971). "Littérature et mythe", dans Poétique, no 8, pp. 489 à 503.
- GENETTE, Gérard. (1966). Figures, Paris, Seuil, 277 p.
- GENETTE, Gérard. (1969). Figures II, Paris, Seuil, 293 p.
- GENETTE, Gérard. (1972). Figures III, Paris, Seuil, 287 p.
- "Intertextualités" (1976). Revue Poétique, no. 27, Paris, Seuil, pp. 257 à 384.
- JAEGLE, Pierre. (1976). Essai sur l'espace et le temps ou propos sur la dialectique de la nature, Paris, Éditions Sociales, 125 p.
- JOLLES, André. (1972). Formes simples, Paris, Seuil, coll. Poétique, 219 p.
- KRISTEVA, Julia. (1969). Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, coll. Poétique, 379 p.

- LAFLECHE, Guy. (1977). Histoire des formes du roman québécois (prolégomènes à une), Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 173 p.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. (1971). Structure du discours de la poésie et du récit, Suisse, Éditions de la Baconnière, coll. Langages, 202 p.
- Les écrivains engagés. (1977). Anthologie réalisée par Jean Buisnières, Paris, Larousse, coll. Idéologies et sociétés, 191 p.
- LOTMAN, Jouri. (1973). La structure du texte artistique, traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreize, Eve Malleret et Joëlle Yong sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 415 p.
- LUKACS, Georges. (1963). La théorie du roman, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris, Gonthier, coll. "Médiations", 196 p.
- MOUNIN, Georges. (1969). La communication poétique précédé de Avez-vous lu Char?, Paris, Gallimard, coll. "Les essais", 296 p.
- PRINCE, Géraud. (1973). "Introduction à l'étude du narrataire", dans Poétique, no 14, Paris, pp. 178 à 196.
- RICARDOU, Jean. (1973). Le Nouveau roman, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 189 p.
- RICARDOU, Jean. (1967). Problèmes du Nouveau roman, Paris, Seuil, 208 p.
- ROUSSET, Jean. (1962). Forme et signification: essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, Paris, Librairie José Corti, 200 p.
- ROUSSET, Jean. (1968). "Les réalités formelles de l'oeuvre", dans Les chemins actuels de la critique, ensemble dirigé par Georges Poulet, Paris, Union générale d'éditions, coll. 10/18, 309 p. (pp. 59 à 70).
- SARTRE, Jean-Paul. (1943). Qu'est-ce que la littérature?, Paris, Gallimard, coll. Idées, 374 p.
- TODOROV, Tzvetan. (1966). "Les catégories du récit littéraire", dans Communications, no 8, Paris, Seuil, 171 p. (pp. 125 à 151).
- TODOROV, Tzvetan. (1967). Littérature et signification, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 118 p.
- TODOROV, Tzvetan. (1968). Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique, Paris, Seuil, coll. Points, 111 p.
- TODOROV, Tzvetan. (1971). Poétique de la prose, Paris, Seuil, 235 p.
- TUCHMAIER, Henri S. (1958). Évolution de la technique du roman canadien-français, thèse de doctorat, Université Laval, 369 p.
- USPENSKI, Boris. (1972). "L'alternance des points de vue interne et externe en tant que marque du "cadre" dans une oeuvre littéraire", dans Poétique, no 9, Paris, pp. 189 à 195.

ZERAFFA, Michel. (1969). Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950, Paris, Éditions Klincksieck, coll. Esthétique, 494 p.

IV Autres ouvrages consultés

Anthologie du cinéma. (1974). Tome VIII, Paris, Éditions de l'Avant-Scène, 278 p., (Humphrey Bogart dans La comtesse aux pieds nus, pp. 206-207).

BOUSSINOT, Roger. (1967). L'Encyclopédie du cinéma, tome 1, Paris, Éditions Bordas, 1549 p., (Mankiewicz, Joseph L., pp. 1005-1007).

COURSODON, Jean-Pierre et TAVERNIER, Bertrand. (1970). Trente ans de cinéma américain, Paris, Éditions C.I.B., 674 p., (Mankiewicz, Joseph L., pp. 243 à 246).

Encyclopédie Alpha du cinéma. (1974). Tome 7, Le cinéma musical et érotique, Lausanne, Éditions Grammont, 278 p., ("Quand une vamp veut devenir comédienne", Ava Gardner dans La comtesse aux pieds nus, p. 170). Tome 10, Les grands réalisateurs, 280 p., (Mankiewicz, Joseph L., p. 194).

ANNEXES

ANNEXE A

CORRESPONDANCE

Lettre de l'auteur du mémoire

25 juillet 1982

Cher André Langevin,

Vous me permettrez, je l'espère, de tenter de franchir ce mur impénétrable que toujours vous avez voulu fraser entre la critique et vous, obstacle qui à la lumière de nombreuses études qui ont été consacrées à votre oeuvre, et surtout à votre "trilogie" des années '50, me paraît, ô combien compréhensible et justifié. Qu'opposer, sinon le silence, à des publications soit-disant éclairées, sérieuses et objectives (comme celle qu'a réalisée Madame Gabrielle Pascal) qui, prenant prétexte d'un examen attentif de

votre oeuvre romanesque, s'adonne en toute impudeur à une mise en procès psychologique de l'auteur. Ce n'est là qu'une illustration, sans doute la plus exemplairement odieuse, d'une attitude, que, personnellement, je juge à la fois biaisée et méprisante et qui s'est souvent plu à trouver dans votre production littéraire matière à exercice diffamatoire; attitude qui, je le répète, est loin d'avoir mon consentement et ma faveur mais qui m'amène, par ailleurs, à comprendre et à respecter votre éloignement et votre désir de solitude. La lecture et la critique me paraissent devoir être autres.

J'en viens aux faits. Je suis à terminer une analyse de votre si remarquable roman L'Élan d'Amérique. Quel titre, et quelle charge lyrique et ironique, pour un constat d'échec si radical! Ce travail s'inscrit dans les exigences d'une scolarité de Maîtrise en Études littéraires que j'ai entreprise, il y a un peu plus d'un an, à l'Université du Québec à Trois-Rivières, sous la direction de Monsieur Jean-Paul Lamy.

Si j'ai choisi L'Élan d'Amérique comme objet à une recherche imposée, c'est, je l'avoue, par défi personnel (mon premier choix ayant été d'étudier le thème du regard dans l'ensemble de votre oeuvre. Le roman de 1972 m'apparaissant le plus "difficile" et le plus "étrange", j'ai décidé de consacrer mes efforts et mes énergies à sa seule lecture) et par aussi, ce qu'il faut bien appeler par son nom, affinités personnelles. Les personnages de Claire et d'Antoine me remettaient en face de moi-même, en face de mes propres "démons" comme en présence de mes propres interrogations, sur ce que j'appellerais avec vous, l'état fracturé du monde, et les accents bouleversants de cette voix anonyme mais combien présente du narrateur me rejoignaient à un point tel que les mots pour le dire me manquent. J'ai choisi d'analyser L'Élan d'Amérique, par nécessité intérieure et par plaisir, cherchant, par le biais de l'analyse, à dire justement cet "indicible" qui à la lecture et à la re-lecture de votre roman s'imposait si fortement à moi. J'ai choisi L'Élan d'Amérique et je me suis abandonnée à ses remous

et à sa fragmentation, à sa syncope aurait pu dire Aquin, comme on s'abandonne à l'amour et à tout ce qu'on cherche avec fièvre et passion sans, on le sait, jamais pouvoir l'atteindre.

Mon étude s'est centrée sur deux ordres de préoccupations. J'ai d'abord cherché à identifier les voix extérieures qui traversent le roman. "Voix" thématiques traditionnelles personnifiées par Hercule, le paysan, et Antoine, le coureur des bois; figures héroïques et mythiques qui ne sont pas sans évoquer - et invoquer - celles de ces "héros" qui, depuis l'origine du roman québécois, de La terre paternelle de Lacombe et Forestiers et voyageurs de Taché, ont toujours hanté l'imaginaire des écrivains d'ici. J'étudie aussi les voix, toujours extérieures mais plus contemporaines, - voix qui se sont faites entendre pendant votre "silence" comme romancier, et qui me semblent présentes en filigrane dans L'Élan d'Amérique, celles d'Aquin et de Miron. Les préoccupations nationales et socio-culturelles intimement liées chez ces deux auteurs à des exigences esthétiques d'une rare hauteur m'ont semblé trouver, dans votre propre démarche, leur écho et leur prolongement.

J'ai aussi "travaillé" la question de l'utilisation du film de Joseph L. Mankiewicz, La comtesse aux pieds nus (The Barefoot Contessa), - me serais-je trompée? - qui me semble être à l'origine de ces extraits mis en italique qui viennent rompre et ouvrir à la fois le récit de Claire. Et j'ai d'autre part pour terminer cette première partie d'une analyse qui, dans la critique formaliste moderne est désignée sous l'appellation, un peu jargonneuse j'en conviens, (mais à la valeur heuristique, à mon avis, certaine et très grande), d'intertextualité, cherché, dans votre oeuvre antérieure, les croisements qui pouvaient relier celle-ci au roman de 1972. J'ai ainsi été amenée à "découvrir" (j'espère que ce n'est pas à "inventer") une parenté thématique, sinon formelle, entre une nouvelle, publiée dans Liberté en 1969 et L'Élan d'Amérique. Une étude comparative du vocabulaire ainsi que des thèmes semble

indiquer que sous certains égards, nombreux et troublants, L'Élan d'Amérique poursuit, reprend et corrige le questionnement - entre autres, sur la technocratisation de notre société et sur l'aliénation individuelle qui en résulte - amorcé dans Un parfum de rose bleue. Mon analyse souligne aussi, mais cela est plus évident, la parenté qui relie L'Élan à Le temps des hommes. L'utilisation d'un même territoire, des mêmes indices topographiques, de la même saison, du même type d'hommes, témoigne d'une fidélité qui, malgré les ruptures apparentes et réelles dont fait aussi preuve votre roman, paraît indiquer que le grand représentant de "l'inquiétude spirituelle" demeure, malgré l'évident élargissement d'une problématique individuelle à une problématique nationale et continentale, toujours aussi vivant.

Dans cet élargissement de problématique, comment ne pas reconnaître le visage engagé du chroniqueur de Maclean et de l'essayiste de Liberté? Cette fidélité à vous-même, à des préoccupations humaines qui sont les vôtres depuis Évadé de la nuit, traverse L'Élan et cette quête de l'histoire (mémoire collective) et du passé (mémoire individuelle) à laquelle se livrent les deux protagonistes du roman me semble être aussi la vôtre et j'oserais ajouter la mienne. En cela, L'Élan d'Amérique me concerne et m'atteint comme rarement une oeuvre de fiction m'a atteinte.

En seconde partie à mon travail, j'ai tenté de mettre au jour le grain si particulier de la voix de votre narrateur. Ce "il" qui semble, à première lecture, disparaître derrière deux "monologues intérieurs" qui s'interrompent et se prolongent, et qu'il a pour mission de faire parvenir jusqu'au lecteur, constitue, à mon avis, la grande réussite, le grand enjeu en même temps que la grande difficulté de votre oeuvre.

Le langage éminemment métaphorique du narrateur n'appartient qu'à lui et ne "traduit" pas réellement le langage parlé des personnages. Entre Claire, Antoine et le

narrateur, entre leur conscience et cette conscience particulière qui les observe, s'étonne et s'attriste, il y a une distance, celle-là même qui sépare la poésie de la langue d'usage. Et en cela, comme l'avait bien vu Réginald Martel, dans un article à l'intitulé qui me laisse songeuse malgré sa beauté "Requiem pour un pays perdu", où il saluait la parution de L'Élan, votre beau roman vient réaffirmer le pouvoir, à la fois essentiel et dérisoire, de la littérature dans le monde. Quant tout espoir semble interdit, quand toute vie semble condamnée à une mort lente, la littérature, toujours à la frontière du poème et du non poème (Miron, Aquin, et chez les théoriciens que j'aime Lukacs et Barthes), vient, de par la nature libératoire de sa pratique et de son être, et en ce qu'encore "un homme parle à un autre homme" ainsi que vous l'avez vous-même écrit, ériger des conditions à l'espérance.

J'ai la ferme intention de vous faire parvenir un exemplaire de mon mémoire au moment de son dépôt à l'Université, non pour ses grandes qualités d'écriture où de pénétration - bien modestes j'en ai peur - mais pour vous convaincre (quelle prétention!) que la critique - mais ai-je réellement fait oeuvre de critique? - peut adopter à l'égard de votre oeuvre une approche respectueuse.

En terminant, je vous demande, sans détour, si jamais mes propos ou encore l'essentiel de ma démarche de lecture ne vous ont pas trop ennuyé ou parus incongrus, de bien vouloir me confirmer par lettre dans mes "intuitions", en particulier celles concernant La comtesse aux pieds nus et Un parfum de rose bleue. Votre "voix" que je souhaiterais joindre à la mienne, en annexe à mon mémoire, me serait, vous le devinez, d'un apport et d'un secours sans nom.

Je vous prie de me pardonner la longueur excessive de cette lettre ainsi que la fouguese démarche qui la porte et qui tout au long de mes inlassables relectures de

L'Élan d'Amérique n'a cessé d'être miennes. Ni les règles de bienséance, de savoir-vivre et ni même une élémentaire et quelques fois bien nécessaire pudeur n'ont pu venir à bout de cette passion qui se fait jour dans mon travail de recherche, et je le crains, dans cette lettre audacieuse que je vous adresse aujourd'hui.

Veillez croire, cher monsieur Langevin, à tout mon respect, à toute mon admiration comme lectrice, ainsi, j'ose l'écrire malgré l'univocité et l'anonymat d'une rencontre épistolaire, qu'à toute mon affection comme femme.

Andrée Beaudet

Lettre-réponse d'André Langevin

Frelighsburg, 20 septembre (1982)¹

Pauvre lectrice,

Il y a longtemps que votre lettre me tiraille la conscience et m'inquiète vaguement comme une "mauvaise action" que j'aurais pu commettre. Coupable du livre, certes, mais pas du pensum!

1. Cette indication n'apparaît pas dans l'original.

Je vous demanderais pardon de tous ces jours sans réponse si je m'étais déjà permis de consentir à de semblables lettres. Mais, et ce n'est ni coquetterie ni le trait d'un esprit féroce, je n'ai jamais accepté d'ajouter une seule ligne à cet objet "fini" que tout livre est par définition. Que la critique y pénètre avec toute l'obscénité qu'elle voudra, et à loisir, relève du risque de l'entreprise et non pas de mon opinion. Que répondre à la lecture d'un lecteur, sinon qu'il en est l'auteur? En ce sens, "l'univocité et l'anonymat" de votre lettre dépassent la figure de style. Il y a déjà deux voix ici: la mienne que vous me réclamez quand vous la possédez, et la vôtre qui ne vise qu'à abolir justement cet anonymat. Pour employer votre langage, vous imposez d'entrée de jeu votre "intertextualité". Ouf! D'où, chez moi, cette impression kafkaïenne d'une culpabilité toujours possible... qui m'oblige à plaider. Il n'en sera rien, rassurez-vous.

Vous mobilisez toute votre artillerie, et quelque chose en plus, un certain frémissement, une certaine chaleur de partage, et un respect si fougueux de la "solitude" qu'il ne peut que la rompre. Et vous trichez un peu, parce que vous êtes femme et n'entendez pas le dissimuler. Comment demeurer silencieux quand on est pressé de la sorte. Plus simplement, bonjour ô lectrice, ma soeur, et ne le répétez à personne.

La raison véritable qui me fait vous répondre se cache ailleurs, et vous ne la connaîtrez pas. "L'Élan" habite un temps si lointain, je veux dire dans ma mémoire qui le refuse, et ce que j'écris maintenant réagit si violemment, par nécessité vitale, contre ce qu'il en demeure d'illusions, que je n'en connais guère l'auteur et comprends à peine son propos que je voudrais oublier. Pour le film, vous savez que vous savez. Mais je n'avais lu qu'un résumé. Quand je l'ai vu, beaucoup plus tard, je m'y suis trouvé totalement étranger, incapable de le faire cohabiter avec ma "vision". Voilà la mesure de ma modestie! "Un parfum..." et le lien que vous voulez nouer: peut-être. Cela

appartient à ce que vous appelez "l'indicible" et au temps qui ne cesse de tomber sur ce qui n'a peut-être pas été, le temps qui, comme chacun sait, n'a pas de passé, mais seulement un présent qui se souvient et ne conserve rien. Demain peut-être... d'où la littérature et les petits enfants.

Ces réponses arrivent bien tard et vous apportent peu, mais je vous écrirais dix pages que vous n'en apprendriez pas plus que vous n'en saviez: d'une certaine manière, vous connaissez ce texte mieux que moi.

Vous l'avouerais-je, la littérature me devient de plus en plus irréelle, et j'admire qu'on plonge là-dedans avec un tel sérieux et un tel enthousiasme. En cette époque qui nous mitraille tous les jours des images les plus absurdes et les plus atroces sur pellicule aseptisée, qui permet à chacun d'assassiner entre la soupe et la volaille, qui rend le scandale impossible tellement elle le "banalise", qui fait de nous des "étrangers" aux sens émoussés par une continuelle représentation du meurtre de l'innocence et de l'enfance, quel est, je ne dis pas le pouvoir, mais la possibilité d'évocation de la littérature? Pas étonnant que le formalisme prolifère. Où trouver le sens?

Je vais vous confier un énorme secret, et votre audace sera ainsi récompensée: je crois que l'auteur que vous honorez, qui a si peu fréquenté l'école, n'aurait jamais écrit s'il avait étudié. Voilà où conduit l'ignorance.

De ma datcha solitaire, j'aurais préféré vous parler de mille autres choses, de la chute des feuilles et de madame Bovary, des oies qui passeront bientôt -- paix à Félix - Antoine et à son mythe suicidaire -- ou du regard perdu des jeunes "hivérisés" ou de

nos "démons", mais vous avez imposé le sujet, et le genre épistolaire ne permet pas la liberté de la voix vive. Nous sommes si loin, et je ne vais jamais dans le monde. Vivement que vous passiez à autre chose.

Amicalement,

André Langevin

P.S. Je vous ai répondu un peu à cause de votre silence sur "Une chaîne...".

Voilà de la pudeur!

ANNEXE B

TEXTE D'UNE ENTREVUE ACCORDÉE PAR LE ROMANCIER À JEAN ROYER

Dans cette entrevue, l'une des rares et des plus "franches" que l'auteur de L'Élan d'Amérique ait accordées, André Langevin expose au journaliste - poète Jean Royer ses convictions sur l'état et sur l'avenir culturel du Québec. Ces convictions empreintes de critiques parfois féroces envers notre apathie et notre aphasie nationales mais aussi d'espérances fondent, à notre avis, toute la démarche romanesque de l'écrivain et se retrouvent plus manifestement explicites dans le roman de 1972.

"Pour un modèle culturel viable"¹

LE REGARD inquiet, la parole déliée, la mémoire aussi fidèle qu'ironique, André Langevin me ferait penser à Marcel Dubé. Le visage marqué d'une certaine solitude (celle de l'enfance et celle de la noirceur duplessiste), André Langevin a l'allure de ces hommes qui, solitaires d'habitude, communiquent aux autres l'intensité de leur émotion et l'intelligence de leur réflexion en tentant de les mesurer et de les contenir.

Chez Langevin, l'humour masque souvent l'amitié et le sarcasme débusque la solitude. On l'a vu la semaine dernière dans la façon de l'écrivain de remercier ceux qui lui ont décerné le grand prix littéraire de La Presse pour l'ensemble de son oeuvre.

J'ai reconnu aussi cette présence intense de l'homme dans l'entrevue qu'il m'accordait après la fête. André Langevin a toujours refusé (sauf une fois ou deux) de donner des entrevues, renvoyant tout le monde à son oeuvre. La semaine dernière, après la fête en son honneur, il s'est décidé à me parler longuement: surtout du projet collectif québécois, en danger depuis "l'échec" de la Révolution tranquille.

Une fois terminées les agapes littéraires et mondaines, ce n'est pas un toast au Québec que propose André Langevin, c'est une "peur bleue": sa peur que le Québec ne réussisse pas à se définir à temps un modèle culturel propre, et viable. Car, pour Langevin, rien ne sert de vouloir l'indépendance si on ne lui trouve pas un contenu, une identité.

L'éloge de la liberté

En vingt-cinq ans, André Langevin a publié cinq romans dont les deux premiers ont été couronnés par son éditeur, le Cercle du Livre de France: Évadé de la nuit (1951) et Poussière sur la ville (1953). Suivait Le temps des hommes (1956). Puis, après un silence prolongé, L'Élan d'Amérique (1972), Grand Prix littéraire de la ville de Montréal, et Une chaîne dans le parc, en lice pour le Prix Goncourt 1974.

Ces deux derniers romans, qui nous proposent les thématiques d'un pays perdu et d'une enfance retrouvée, prolongent une oeuvre témoignant déjà, à travers ses personnages, de la solitude de l'homme (québécois) et d'un entêtement à ne pas mourir. Les personnages de Langevin sont des "dominés" qui refusent toujours de céder, qui veulent s'emparer de leur destin, entre l'enfance et la mort. "Rien n'est jamais perdu

au niveau de l'individu. Il peut toujours signer son destin, me dit Langevin. Pour les collectivités, c'est autre chose. Surtout, si elles sont aussi fragiles que la nôtre. Des erreurs qui ne seraient pas coûteuses chez d'autres peuples peuvent nous être fatales".

Langevin, romancier, fait l'éloge de la liberté. Langevin, dramaturge, a fait jouer L'Oeil du peuple (1958). Langevin, journaliste (Le Devoir, Le MacLean, Le Nouveau Journal), s'est aussi assigné comme un témoin de la liberté au Québec, de la noirceur du duplessisme à l'espoir de la Révolution tranquille.

C'est de cela qu'il sera ici question. C'est en faisant ce bilan que Langevin a choisi de témoigner comme écrivain. J'ai dû garder pour moi les questions que j'avais préparées au sujet de son oeuvre. Langevin m'a parlé du Québec tel qu'il l'a vécu et tel qu'il s'en inquiète aujourd'hui.

La grande noirceur

Né en 1927, André Langevin a été orphelin à l'âge de sept ans: "tout le début de mon existence s'est passé en institution, qui était une prison pire que les prisons d'aujourd'hui. La vie m'ayant condamné à la solitude, elle m'a quasiment forcé à me refaire une vie à moi tout seul, dans les livres. Et j'ai commencé d'écrire à seize ans, à l'âge de Rimbaud, sauf que je faisais les chiens écrasés au Devoir".

Cette solitude dans l'apprentissage s'est continuée en pleine noirceur duplessiste. A seize ans, Langevin était aux prises avec une société dont la structure ne lui donnait aucune issue. Ni du côté religieux: "on m'avait écoeuré et scandalisé bien assez tôt, j'étais déjà agnostique". Ni du point de vue intellectuel: "je n'avais personne avec qui communiquer. Nos élites clérico-bourgeoises ne lisaient pas, étaient incultes ou d'une culture catholique définie d'avance. Et le milieu du journalisme était composé de gens médiocres dont l'hypocrisie me scandalisait.

"Pour vous montrer à quel point j'étais seul, ajoute Langevin, j'ai découvert deux auteurs comme Voltaire et Anatole France dans des poubelles!"

La Révolution tranquille

On comprend que la génération d'André Langevin, ayant appris la vie au plus noir de la "Grande noirceur", ait crié au miracle quand est arrivée la Révolution tranquille en 1960. La transformation sociale et culturelle du Québec a enthousiasmé Langevin, il y a pris une part active comme journaliste. "Tout était possible d'un coup. Tout s'est mis à remuer en même temps. C'était une espèce de Mai '68 prolongé, qui a duré quatre ou cinq ans. D'instinct, sans réfléchir, nous avons fait pour que les miracles soient possibles. Rien d'autre ne comptait, surtout pas la littérature. Mais ça s'est terminé comme vous savez!"

Déception devant la Révolution tranquille. Aujourd'hui, André Langevin reprendrait mot pour mot son éditorial du premier numéro du Nouveau Journal où il faisait le bilan de cette Révolution tranquille: "elle n'avait contribué qu'à créer une petite bourgeoisie, classe qui nous manquait ici, à élargir considérablement la classe bourgeoise, c'est-à-dire de notables et d'affairistes, par ses premières mesures sociales.

"Une fois que les gens se sont servis de la Révolution tranquille - plus qu'elle n'a servi - il s'est immédiatement produit une démobilisation générale: intellectuels, syndicats et politiciens ont lâché."

Ce sentiment d'échec, Langevin l'a personnellement ressenti au niveau de la réforme de l'enseignement. Il s'est battu pour l'abolition du vieux système élitiste des collèges classiques. Quand on a créé les cégeps, on avait de l'argent pour faire les structures, pour acheter de la brique, mais on n'a pas formé une nouvelle classe

d'enseignants, comme Langevin et d'autres l'ont réclamé si fort. En même temps, les collèges classiques, restés institutions privées, financés à 90% par l'État avec une plus grande liberté d'action que celle du secteur public, pouvaient engager de meilleurs professeurs en les payant mieux.

"Le système élitiste dans sa structure s'est recréé, s'est reproduit lui-même. On se retrouve dans la même situation qu'avant 1960. Sauf qu'une plus grande couche de la population a reçu assez d'instruction pour avoir un meilleur sens critique: elle est la grande inconnue du Québec d'aujourd'hui. Ces gens doivent être frustrés de ne pas pouvoir donner ce qu'on avait espéré de la Révolution tranquille: un projet de vie collective avec des valeurs partagées par tout le monde et qui auraient donné à chacun des raisons de vivre en français. Et des raisons autres que de vivre dans un français de plus en plus incertain, dans un mode de vie de consommation, dans un modèle culturel tout à fait américain.

"Je ne vois pas pourquoi, conclut Langevin, on paierait plus cher que n'importe lequel autre citoyen de l'Amérique du Nord pour vivre le même modèle culturel, en un français qu'on s'applique d'ailleurs à dévaluer."

Redonner son contenu au langage

Cette "déévaluation du langage", Langevin la définit comme le résultat du "terrorisme que toute une génération d'écrivains ou d'écrivains a exercé pendant des années et qui a complètement perverti une génération entière d'enfants et d'enseignants. Ce terrorisme a été repris par la télévision, les spectacles, le cinéma: il s'est créé une espèce de conformisme du mal-parler qui fait que les gens parlent un langage qui n'était pas le leur et qui est né du "joual", épiphénomène exclusivement mont-réalais imposé au Québec tout entier".

"Aujourd'hui, remarque André Langevin, l'État essaye de prendre des mesures politiques, contestées d'ailleurs par tout le monde, pour sauver ce qui n'est plus qu'un "contenant"."

"Une génération d'écrivains s'est donnée comme capital (dont elle a été la seule à profiter) de dévaluer la seule chose qui nous différenciait: le langage."

"Je me demande s'il est possible, d'ici quelques années, de redonner au langage sa possibilité de communication avec le monde extérieur et de le refaire porteur de valeurs en soi."

Il faut redonner son contenu au langage, dit Langevin. Il serait absurde de défendre un langage, en Amérique du Nord, qui ne porte pas de valeurs. La situation est tragique. Langevin ne voit aucune autre valeur, à l'exception de la langue, qui soit capable de mobiliser la majorité des Québécois. Or, la langue n'est même plus une valeur, parce qu'on s'efforce de la dévaluer au maximum.

"Quand un peuple accepte, sans trop s'en rendre compte, de dévaluer son langage, c'est suicidaire. Ce n'est sûrement pas en se dévaluant qu'on se fait une identité. Cela m'apparaît, au contraire, une fuite éperdue hors de l'identité."

Se définir un modèle de vie

Pessimiste, André Langevin ne veut pas jouer au guide ni au prophète. Mais il a peur. La démobilisation du langage entraîne tout le reste. On a constamment sous les yeux ce qu'il appelle paradoxalement "le musée de notre avenir": la Nouvelle-Angleterre, les provinces de l'Ouest. Là, des individus dont le langage a été dévalué ne se possèdent plus eux-mêmes. C'est ce qui nous attend, peut-être.

"Quand je vois ce qui se passe ici et que je vois ce musée de l'avenir, qui est si près de nous depuis toujours, j'ai une peur bleue. Je trouve qu'on gaspille un temps et des ressources énormes quand les délais nous sont comptés. La faillite ou l'échec de la Révolution tranquille a de fortes chances d'avoir été le dernier sursaut d'une mobilisation possible du Québec. Parce que les autres combats à venir se situeront fatalement à une autre échelle, hors frontières au sein de l'humanité tout entière: la distribution et l'épuisement des ressources sont des problèmes qui vont nous dépasser et nous faire oublier celui de la langue du Québec. Je ne suis ni indépendantiste, ni fédéraliste, pour l'instant, mais je suis d'accord avec René Lévesque quand il proclame l'urgence de l'indépendance."

Mais l'indépendance pour quoi faire? se demande enfin André Langevin: "l'indépendance pour l'indépendance, moi, ça ne me dit strictement rien".

"On a les ressources matérielles suffisantes pour vivre le modèle américain, comme tous les anglophones. Mais a-t-on les ressources humaines suffisantes pour vivre un modèle québécois qui, à ma connaissance, reste à définir?"

"L'indépendance, ce n'est pas un modèle de vie: c'est une structure. J'attends qu'on me définisse un modèle de vie acceptable par tous, qui puisse mobiliser tout le monde, conclut André Langevin. Et c'est à ceux qui militent pour l'indépendance de le définir. C'est à eux de donner un contenu à leur projet d'indépendance."

Novembre 1975

1. Royer, Jean. (1976). "Pour un modèle culturel viable"; Pays intimes (entretiens 1966-1976), Leméac, Montréal, 163 p., (pp. 149 à 155).

ANNEXE C

CRITIQUE DE VICTOR-LÉVY BEAULIEU SUR L'ÉLAN D'AMÉRIQUE

"L'ange vint ... ben maqané!"¹

C'est avec pompes et fanfares que la critique bourgeoise a accueilli L'Élan d'Amérique, roman que vient de faire paraître André Langevin aux Éditions du Cercle du livre de France. La chose est intéressante en soi et mérite qu'on y accorde quelque attention, étant donné que le Monsieur écrivain s'était tu depuis quinze ans et que dans une entrevue récente il fustigeait les "tenants du langage québécois"... Et si, pour s'amuser un peu, on portait le débat sur le terrain même choisi par Monsieur Langevin, c'est-à-dire la langue?

On connaît les deux tendances actuelles de notre littérature. Il y a d'un côté un certain nombre d'écrivains qui, un jour, ont décidé d'exprimer la réalité d'ici avec les mots d'ici, simplement, sans prétention et sans plus vouloir jouer les précieuses ridicules. De l'autre bord, les féroces défenseurs de la langue française dite internationale, ceux qui rêvent d'écrire "convenablement" en français et pour qui le québécois est une restriction, une poltronerie et Dieu sait quoi encore. Autrement dit,

il y a l'école Michel Tremblay et l'école des dinosaures de notre littérature: les Ethier-Blais sous les jupes desquels s'égosillent encore quelques vieilles guénilles qui ont depuis un bon petit bout de temps déjà perdu la voix.

André Langevin est de ce sombre lot. C'est un écrivain qui a connu le succès en son temps et dont l'inspiration sortait tout droit des livres de Camus et de Sartre. On l'a bien rapidement juché sur un piedestal, ce Monsieur Langevin. Publié à Paris, traduit au Canada anglais, il a longtemps été considéré comme l'un "des plus beaux diamants de notre couronne littéraire" pour abuser d'un cliché éthier-blaisien. Et puis, ce fut le silence. Les uns et les autres ont essayé de l'expliquer comme ils l'ont pu. Monsieur Langevin, qui a eu la chance "d'ouvrir" Radio-Canada, est de la génération de la bonne planque: à Radio-Canada, il a vite remisé son stylo. Et voilà que tirillé par la quarantaine, il a écrit L'Élan d'Amérique.

Moi, je "débarque" quand les mots utilisés sont niaisés. La critique bourgeoise a dit de Monsieur Langevin qu'il écrivait somptueusement et que la densité de son écriture n'avait d'égale que sa profondeur. Moi, je dis qu'il faut enfermer ces fous dangereux qui ont pour tâche de lire mais ne le peuvent. Voici des preuves. Si c'est cela qu'on appelle écrire en français, eh bien! je débarque... Voici ces preuves donc.

"Les mains pleines de lambeaux de nuit illisibles", écrit Monsieur Langevin avant d'ajouter, quelques lignes plus loin: "A la buée de son regard, au voile de son sourire". Une page plus loin, il en remet encore en écrivant que les yeux de sa Belle sont "noyés dans la blancheur laiteuse de son moi évanescent". Mais il y a mieux; il y a "l'extase pétrifiée", "les fleurs à l'agonie", "la voix sans timbre", "la robe bleue sombre, frangée d'écume scintillante de la mer", "une soif sans objet précis" et, pourquoi pas, "la démence qui haletait si près de son dos".

Ces citations sont extraites des vingt-cinq premières pages du livre. Réginald Martel, dans une critique publiée dans La Presse, trouvait que les soixante premières pages surtout constituaient, au plan de l'écriture, un pur chef-d'oeuvre. Pour m'en convaincre, j'ai donc continué ma lecture. Je suis bien vite tombé sur cet ensemble de perles qui aurait fait jouir Jarry. Lisez cela sans rire s'il vous plaît:

Niaiserie littéraire

"Il aurait miraculeusement enseveli les pieds nus sous du sable doré, si l'homme qui vibrat encore en elle, bouillonnait ainsi qu'une houle qui va se rompre, martelait son sein nu de son coeur éperdu, n'avait ouvert la porte, statue de sel brûlée d'une flamme pourpre, dressée un instant au-dessus d'une poulpe échouée au glacier depuis des milliers d'années, avant de basculer sur le divan, terrassé par son hurlement de vivante."

Vraiment, tout y est. Monsieur Langevin ne nous fait grâce de rien. C'est d'une totale cracerie d'écriture, digne de figurer dans toute anthologie de la niaiserie littéraire... aboutir à ça, à cette superkétainerie! Se pourrait-il que je me trompe? Monsieur Langevin écrit comme un écolier, on sent la sueur, le tâcheron, l'application, le citron pressé et les débris d'une culture trop longtemps tenue dans le formol. C'est à pleurer, c'est à devenir épileptique, c'est à devenir complètement gaga. De plus, ce livre de Monsieur Langevin remet en cause la critique québécoise qui semble prendre un malin plaisir à lire les yeux bandés, en mettant entre le livre et elle "comme une poussière de limbes". Faut-il s'étonner si après cela elle ne sait plus rien discerner, l'affreux et le mongolisme et toutes ces phrases boiteuses dont Monsieur Langevin (sans doute un premier de classe en composition française) bourre son oeuvre comme s'il s'agissait d'une farce? Je n'en veux pour preuve que ces quelques autres citations glanées au hasard:

"Son dernier regard l'a brûlé jusqu'au vif de l'âme"; "la conscience lui était revenue par ondes indistinctes, indéchiffrables"; ou "la danseuse qui rend l'âme par tous ses pores béants" (faut le faire!); "les mâchoires de l'étau"; "l'improbable chaleur aux effluves fruités"; et "le vaisseau de haut bord de ses hanches tangué somptueusement"; "elle attend en vain une réponse de l'azur inexpressif qui l'a figée au pied du lit".

Je ne sais pas si on commence à comprendre ce que je veux dire. L'an dernier, la critique bourgeoise a éteint cette pauvre Lise Parent, auteur des Iles flottantes. Elle a même recommandé que ce roman devienne manuel scolaire et montre à l'écolier tout ce qu'il ne faut pas faire pour mal écrire. Je suis bien obligé de dire que le livre de Monsieur Langevin répondrait encore beaucoup mieux à un tel visage. En vérité, je vous le dis: je n'ai jamais rien lu d'aussi ridicule. Monsieur Langevin aurait dû intituler son roman: "Traité des clichés éculés pour l'édification des jeunes générations sur les pisse-froid d'une époque romanesque qui n'était que pasticharde". Je suis même étonné qu'il n'ait pas dédié son roman à "ma tante Claire" qui loge au Ministère des Affaires culturelles, mélange savant de garnottes culturelles et de fossiles à bédaine.

L'Élan d'Amérique, ce n'est finalement que "des images à peine agitées par le mouvant enlisement" d'un auteur qui a trop longtemps laissé refroidir la braise des mots dans son ventre. Pourquoi en dire plus?

1. BEAULIEU, Victor-Lévy. "L'ange vint ... ben magané!", dans Le Nouveau Samedi, 26 novembre 1972, p. 5.

ANNEXE D

ARTICLE D'ANDRÉ LANGEVIN

"Une langue humiliée"¹

L'aliénation de notre langage est peut-être notre réalité la plus tragique, non seulement parce qu'elle fait de nous des êtres diminués, prisonniers d'un silence que les jurons les plus brutaux rompent à peine, à la manière des grognements d'un sourd-muet, mais encore parce qu'elle entraîne un réflexe d'hostilité qui rend suspecte toute communication difficilement amorcée et nous porte à fuir. Certaine utilisation du mot de Cambronne, adapté à notre parlure, comme argument final à toute discussion qui se prolonge un peu, est l'illustration la plus constante et la plus lyrique de ce phénomène. Incapables de communiquer, nous nous vengeons sur les mots eux-mêmes en nous efforçant de les avilir. Notre langage devient dès lors plus que la livrée de notre infériorité culturelle et sociale, il devient l'une des motivations profondes et fondamentales de notre comportement individuel et collectif, comme la couleur de la peau chez le Noir. Cela est si vrai qu'une récente enquête d'une équipe de psychologues de l'Université McGill a démontré que le Canadien français, d'instinct, voyait derrière une voix s'exprimant en anglais un homme de forte taille, possédant des

qualités de chef, instruit et riche. La même voix s'exprimant en français évoquait l'image anonyme de l'employé du premier. Or, je dois convenir que cette aliénation essentielle, qui offre une explication très riche de notre comportement et de nos tensions intérieures, plus riche à mon sens que l'explication religieuse, n'est pas exprimé par notre roman. On peut certes la pressentir, sous-jacente aux mille démarches avortées des personnages, à la sacralisation de la mère, source du langage et interprète privilégié, à l'indigence de l'échange amoureux, mais elle n'est jamais l'étoffe même de l'oeuvre, comme l'est la négritude dans la littérature des Noirs.

J'avoue ne pouvoir aborder ce thème sans quelque gêne. Il se trouve au coeur de la contradiction fondamentale à laquelle se heurte tout romancier d'ici. En ce sens, c'est un problème intime que chacun doit résoudre seul. Il y a là comme un échec personnel qui s'ajoute à l'échec collectif. Comment parvenir à exprimer, par le langage, des personnages dont l'incapacité de s'exprimer est une caractéristique fondamentale? Quel écho littéraire, car nous parlons de littérature, peut transposer, sans le trahir, un langage dont le dynamisme s'exprime surtout dans le sens d'un avilissement?

Qu'on n'aille pas voir ici un jugement de valeur. Je ne prétends certes pas que la matière humaine offerte à nos écrivains n'est pas assez précieuse pour accéder à la littérature, bien au contraire je veux dire que nous échouons, qu'à la fois personnages et témoins d'une tragédie, nous ne parvenons pas à lui donner une voix. Nous sommes, nous aussi, victimes d'une aliénation. Le poète peut toujours tonner qu'il nommera les choses. Je ne doute pas qu'il y parvienne, mais ce seront des mots à lui, des mots de poète. Le romancier, lui, à moins de faire dans l'épopée, doit plus de respect à la vie qu'aux mots, et, à moins de choisir de s'enrichir de l'indigence en la flattant, ne peut que chercher à récupérer l'homme sous le travesti des mots qui le défigurent. Ceci

dit, je n'oublie pas qu'en certaines régions, l'homme et le langage coïncident encore, grâce au prolongement anachronique d'un mode de vie que l'isolement favorisait. Ces quelques îlots, témoins d'un ancien équilibre, ne nous font que mieux mesurer la violence de la rupture qui nous a été imposée.

C'est le drame d'une déperdition culturelle, d'un langage devenu trop exsangue pour pouvoir assimiler et maîtriser, en le nommant, un réel modifié par des forces étrangères. Un réel plus riche dans sa diversité accentue encore l'écart entre les choses et les mots, accélère l'aliénation et rend plus irrémédiable l'incapacité d'exprimer. Comment faire vivre un garagiste dans un roman sans le faire parler anglais? Et, le faisant parler anglais, sous le prétexte de le représenter avec plus de vérité, nous contribuons à sa dépossession, à une sorte de monstrueuse hybridation intelligible aux seuls initiés. Le cercle infernal se boucle: l'écrivain lui-même se condamne à l'abâtardissement. On peut imaginer qu'il recouvre sa liberté par la dénonciation violente et qu'au lieu de se mettre en quête d'une identité perdue ou évanescence il caricature le processus de dégénérescence lui-même pour le rendre plus douloureux, donc plus insupportable, mais une telle oeuvre n'aurait que la valeur du cri; elle serait en quelque sorte stérile et stérilisante. Il reste aussi la tentation de l'art baroque, qui fut celui des civilisations en formation, en brassement de peuple et de techniques, et qui consiste à tout nommer et à faire voir tout dans un flot ininterrompu, le meilleur et le pire, le beau, le laid, le monstrueux, l'informe, le vulgaire; une hybridation à jet continu, dans une liberté totale, une sorte de concurrence à la vie, à son enchevêtrement perpétuel, à son inlassable accumulation. A ne rien décanter on oppose rien à rien et il y a chance de prendre dans son filet, sans le reconnaître il est vrai, "le diamant des foules impures". Cette littérature de l'espace que Malraux nous prophétisait, ce serait notre art baroque. Mais cet espace, hélas, est bien désert et il n'est pas aisé de s'y noyer dans le débordement vital de foules

bigarrées comme, par exemple, en Amérique du Sud. Je crains que l'interrogation individuelle ne reste longtemps notre lot. Et, au bout du compte, le problème de l'expression demeure entier.

Il nous est loisible évidemment de nous vouer au français universel, comme on dit, ainsi qu'aux thèmes, aux conflits et aux personnages chers à la bourgeoisie, universelle elle aussi et unique client national et international des lettres. Le livre coûte plus cher que la télévision et exige des loisirs d'une certaine qualité. "L'Opéra de quat'sous" et "La Mère Courage" ont fait rigoler plus de bourgeois qu'ils n'ont donné du coeur au ventre aux travailleurs. A cet égard, nous sommes bien nantis. Songeons qu'en maints pays d'Amérique latine il n'y a ni éditeurs ni revues, et cinquante ou cent lecteurs possibles.

Bref, nous sommes devant un problème d'options personnelles. Cette langue humiliée fait partie de nous, elle est part essentielle de notre condition et de notre identité. Les difficultés qu'elle entraîne dans l'ordre strict de l'écriture sont à la charge à l'auteur exclusivement. En un sens, la société n'a pas à s'en préoccuper car elle n'a nullement le devoir de répondre à la vision de l'auteur. Et, dans la même optique, celui-ci n'a pas à porter jugement. C'est spontanément qu'il se fait interprète; une telle démarche suppose, au préalable, une profonde solidarité.

Est-il besoin d'ajouter que l'écrivain, tributaire plus que d'autres des mots et de leur contenu, c'est-à-dire de la part de vie qui s'y libère ou s'y étouffe, fait son pain quotidien de l'insécurité de notre langage, y habite en permanence, et, s'il est lucide, ne peut que constater que la mauvaise lèpre qui le ronge menace de paralyser jusqu'à l'instinct de sa vie.

Nous ne pouvons ici continuer de penser par catégories. Le langage d'un peuple n'étant pas, comme chacun sait, le pur produit d'une culture de laboratoire, mais en quelque sorte le visage que l'histoire lui a façonné, la mesure de sa liberté et de sa puissance de création, force nous est de reconnaître que le nôtre témoigne d'une longue impuissance. L'histoire a confié à l'économie un lent assassinat, un génocide culturel larvé qui opère sous le couvert d'une implacable tolérance et d'un culte glacé de la compétence. Si l'état de choses présent persiste, si rien ne freine les forces d'abâtardissement, si l'on s'abandonne au fatalisme historique - que pouvez-vous contre 200 millions d'anglophones? - cela deviendra demain une tare honteuse de parler français, un handicap tel qu'il sera déraisonnable de l'imposer à nos enfants. La question n'est plus de savoir si nous voulons vivre avec l'autre, mais si nous voulons vivre simplement. Les professeurs de réalisme auront beau prêché que la seule compétence suffira à revaloriser le français, rien, si ce n'est une solution politique, n'arrêtera l'effritement culturel qui est en voie de faire de la masse des Canadiens français des prolétaires de l'esprit. Et la solution politique la moins radicale qui puisse avoir quelque efficacité consisterait à imposer l'unilinguisme français au Québec. Une telle mesure ne refoulerait certes pas la langue anglaise dans quelques foyers de Westmount, mais elle redonnerait à la langue française le minimum de dignité que nous sacrifions tous les jours par un aberrant esprit de tolérance. Si c'est cela faire montre de racisme, tous les peuples en sont coupables qui exigent qu'on parle chez eux leur propre langue. Et les neuf autres provinces nous ont indiqué la voie il y a longtemps. Je vois mal qu'on puisse considérer comme du fanatisme le refus de se suicider.

André Langevin

1. **LANGEVIN, André.** (1964). "Une langue humiliée", dans Liberté, nos 31-32, mars-avril, pp. 119 à 123.