

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available

UMI

Premiers romans de la
génération lyrique

par

Hélène Gratton

Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres

Département de langue et de littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec

Août 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

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

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

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

0-612-43879-1

Canada

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur François Ricard, pour ses précieux conseils et, surtout, pour l'excellence de son essai sur la génération lyrique où j'ai puisé l'inspiration et le goût de la présente recherche.

ABSTRACT

According to François Ricard in *La génération lyrique : essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*, the group born in Quebec during the decade immediately following the Second World War is primarily characterized by « [...] un amour éperdu de soi-même, une confiance catégorique en ses propres désirs et ses propres actions, et le sentiment d'un pouvoir illimité sur le monde. [...] » (p. 8).

The objective of the present research was to determine more precisely whether the first novel of writers of the lyric generation reflected the spirit particular to that generation, in what way and to what extent. In other words, the present work consisted of either confirming or invalidating Ricard's hypothesis by analysing it in the light of the literary works themselves.

Twenty-three novels were chosen according to the year of their publication (1967-1975) and the age of the authors at the time of publication (between 21 and 31 years).

An analysis of the works clearly confirmed Ricard's intuition: egocentricity and introspection, revolution and reinvention of literary style and narcissism were consistently present in the novels studied. These characteristics stem from a clear dominance of the autodiegetic narration style, the control of elements of time and space by the narrator, who is often personally identifiable with the author and finally from an upheaval of scriptural standards. The thematic of the style of writing as an outlet, a pleasure or an experimentation is ever present. The narrators

themselves dominate the stage and their narcissistic personalities are evident throughout.

RÉSUMÉ

Selon François Ricard, dans *La génération lyrique : essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*, la cohorte née au Québec durant la décennie suivant immédiatement la Deuxième guerre mondiale est caractérisée principalement par « [...] un amour éperdu de soi-même, une confiance catégorique en ses propres désirs et ses propres actions, et le sentiment d'un pouvoir illimité sur le monde [...] » (p. 8).

La présente recherche avait pour objectif de déterminer précisément si la première oeuvre romanesque des écrivains de la génération lyrique reflète ou manifeste l'esprit et le génie propres à cette génération et de quelle manière. Il s'agissait, en d'autres mots, de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse de Ricard en la soumettant à l'épreuve du texte littéraire.

Un corpus de vingt-trois romans a été sélectionné en fonction de l'année de parution (1967-1975) et de l'âge des écrivains au moment de la parution (entre 21 et 31 ans).

L'analyse des oeuvres a permis de confirmer clairement les intuitions de Ricard : déification du moi, centration et introspection, révolution et réinvention de l'écriture et narcissisme sont inscrits de manière récurrente dans les oeuvres étudiées. Ces caractéristiques se reflètent formellement par la nette dominance de la narration autodiégétique, l'assujettissement du temps et de l'espace au narrateur, lequel est souvent identifiable à l'auteur, et le bouleversement des normes scripturales. La thématique de l'écriture comme exutoire, jouissance ou expérimentation est

omniprésente. Quant aux narrateurs, ils dominent la scène et leur personnalité narcissique ressort de manière évidente.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	8
La «génération lyrique» : définition	8
Hypothèse de travail	13
Le monde de l'édition, entre 1968 et 1975	17
CHAPITRE I - LE CORPUS	22
Sélection du corpus	22
Méthode d'analyse	24
CHAPITRE II - LA FORME	26
L'instance narrative	26
Le temps intérieur	39
L'espace clos	43
L'intertextualité	47
L'écriture réinventée	52
CHAPITRE III - LES THÈMES	59
Narcisse par lui-même	60
Le pays intérieur	71
Révolution et révolte	76
L'écriture : exutoire, jouissance, expérimentation... .	82
L'écriture au féminin	89
Autres thèmes	94
CONCLUSION	100
BIBLIOGRAPHIE	104
ANNEXES	109

INTRODUCTION

La «génération lyrique» : définition

Au cours des prochaines années, plus de deux millions de Québécoises et de Québécois atteindront la cinquantaine. Membres involontaires de la cohorte née entre les dernières années de la Deuxième Guerre mondiale et le début des années cinquante, ces individus ont fait l'objet de nombreuses études, tant démographiques qu'économiques ou sociologiques, et se situent encore au centre des préoccupations de la société québécoise. Remarquable tout d'abord par sa multitude, cette cohorte, baptisée *génération lyrique* par François Ricard, l'est selon lui tout autant par le contexte socio-économique ayant entouré sa naissance, par la quasi-idolâtrie dont elle a été l'objet durant son enfance, par la liberté et l'optimisme ayant guidé son adolescence et, enfin, par le sentiment de puissance et de confiance indéfectible ayant animé son entrée dans le monde adulte.

Dans *La génération lyrique, Essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*, François Ricard brosse un tableau extrêmement précis des premiers baby-boomers. Venant au monde «sous le signe de la liberté et de l'amour, et non plus d'abord sous celui du devoir ou de la nécessité»¹, ces hommes et ces femmes portent en eux tous les espoirs de leurs parents, espoirs que ceux-ci se sentent inaptes à réaliser. Enfants chéris de leurs géniteurs et de toute la société, choyés et adulés, ils vivent une jeunesse dorée où la meilleure éducation et l'instruction la plus complète leur sont offertes, ainsi qu'une liberté d'expression et de contestation quasi infinie.

Nés et élevés dans un monde encore bien ordonné, ces enfants et ces jeunes adolescents pourront en retirer ce qu'il y a de meilleur et de plus utile. Mais en même temps, ce monde n'aura pas vraiment pesé sur eux ni ne les aura opprimés. Ses contraintes seront devenues aussi souples que possible, car c'est un monde qui se sait en voie de déclin et ne demande pas mieux que de céder la place à un autre monde [...].²

Un peu plus loin, Ricard ajoute :

Appartenir à la génération lyrique, c'est donc être à la fois le dernier et le premier : le dernier de l'ancien monde, dont on a connu la stabilité sans en subir l'oppression, et le

¹ F. Ricard, *La génération lyrique, Essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*, p. 46

² Op.cit., p. 72

premier du monde à venir, dans lequel on saute avec d'autant plus d'enthousiasme qu'on a sous les pieds ce filet solide hérité du passé.³

Comme c'est à la cohorte précédant immédiatement la génération lyrique qu'il reviendra d'accomplir la Révolution tranquille, toutes les barrières seront déjà tombées ou en voie de l'être au moment où les premiers baby-boomers feront leur véritable entrée dans le monde. Cette absence d'obstacles à franchir, tant au point de vue social qu'individuel, leur donne en partage un milieu de vie idéal, sans souffrance et sans combat. Ils profitent simplement de ce que leurs aînés ont préparé pour eux avant de quitter la scène en silence pour leur en laisser toute la jouissance.

Bien d'autres explications encore meublent l'essai de Ricard quant à l'environnement dans lequel ont baigné la naissance et la jeunesse des premiers baby-boomers. Cependant, l'objet de notre étude étant l'oeuvre des écrivains issus de cette génération, notre attention se portera plutôt sur les caractères fondamentaux qui marquent cette cohorte, selon l'hypothèse avancée par Ricard, plutôt que sur ses origines.

Ainsi, l'homme et la femme de la génération lyrique se retrouvent dans un monde où tout a été bouleversé par leurs aînés et continue de changer à une vitesse folle. Leur

³ Op.cit., p. 79

conscience du monde en est une de mouvement perpétuel, de mouvance, de «légèreté du monde [...]». Placé devant un horizon parfaitement dégagé, l'être se sent investi de la liberté de faire et de devenir tout ce qu'il désire⁴. La Révolution tranquille qui les accompagne leur jeunesse leur donne aussi la notion d'une «table rase» essentielle à toute reconstruction. Rien n'est valable du passé, il faut tout détruire avant de tout reprendre à neuf. La révolte de la génération lyrique n'ayant pas de barrières au départ, elle n'aura également pas de limites.

Conséquence immédiate de cet environnement, un sentiment de puissance infinie et de mainmise sur le monde animera ces individus, convaincus de posséder pleinement toutes les clés de leur avenir et de celui de la société qui les entoure. Citons encore François Ricard :

(La génération lyrique tendra) à se voir comme le centre de l'univers social, dépositaire légitime du sens et du pouvoir, par qui tout passe et autour de qui tout s'ordonne, comme obligatoirement, de manière «évidente», et sans qu'un tel privilège ait besoin de quelque justification que ce soit.⁵

⁴ Op.cit., p. 119.

⁵ Op.cit., p. 125

À ce sentiment d'omnipotence est liée la conviction de «former au sein de cette société une élite incarnant les aspirations et les besoins de tous»⁶.

De plus, déjà confortés dans leurs sentiments narcissiques par la génération qui les précède, les membres de la génération lyrique le seront encore plus par leur propre multitude, décuplant la centration sur un soi déifié, hypertrophié et irrémédiablement voué à sa propre satisfaction : «[...] rien ne caractérise mieux cette génération que la fascination pour soi-même, l'attention portée à sa différence [...]»⁷.

Enfin, leur jeunesse ayant été portée aux nues par leurs parents, les enfants de la génération lyrique voudront demeurer jeunes éternellement, tentant par tous les moyens d'éluder les responsabilités adultes, vivant dans un tourbillon sans fin de manifestations et de revendications.

Telle est, en un résumé succinct, l'image de la génération lyrique que présente François Ricard. Elle permet d'envisager un modèle d'«écrivain lyrique» qui correspondrait à la description suivante : profondément centré sur lui-même, amoureux de ses idées et de ses actes, conscient de la puissance presque illimitée qui lui échoit et de la multitude d'avenues qui s'ouvrent devant lui. Tout

⁶ Op.cit., p. 126

⁷ Op.cit., p. 11

lui est permis, tout lui est possible; la société lui a donné ce qu'elle avait de meilleur sans rien demander en échange. La génération qui le précède s'efface alors que celle qui le suit le tire en avant et le soutient. Sa formation académique est solide sans pour autant créer d'obstacles à sa liberté de pensée et d'action.

Hypothèse de travail

L'essai de François Ricard définit l'«être social» de la génération lyrique. D'autres critiques ont étudié les écrivains cette même génération d'un point de vue purement littéraire, les reliant à une époque ou à une école littéraire, sans s'attarder à leur passé socio-culturel commun et aux influences qui en découlent. Notre étude s'attachera plus précisément à l'écrivain issu de cette génération et à sa production littéraire, en prenant pour référence les conclusions de Ricard quant aux valeurs qu'il prône et à l'image qu'il projette de lui-même.

En effet, si l'homme et la femme de cette cohorte sont tels que décrits par François Ricard, nous devons supposer que l'oeuvre des écrivains provenant de ce groupe ne pourra pas éviter, jusqu'à un certain point, de reproduire la vision du monde qui leur est propre et d'exprimer les sentiments qui les animent.

De fait, si l'on prend pour base la notion de génération lyrique, la tentation s'impose à l'esprit de critiquer la littérature produite par cette génération en fonction des critères qui la caractérisent, de supposer, en fait, qu'à la génération lyrique de l'histoire correspond une génération lyrique de l'histoire littéraire.

Ainsi, tout naturellement, les écrivains de la génération lyrique auraient produit une oeuvre romanesque mettant en évidence toute une panoplie de valeurs, tant conceptuelles que formelles, communes et identifiables dans la plupart des textes littéraires de cette cohorte.

La critique littéraire portant sur les écrivains et les oeuvres produites par les écrivains de la génération lyrique ne manque pas de mettre en lumière les composantes qui se retrouvent d'un texte à l'autre et d'un auteur à l'autre. On ne peut passer sous silence, par exemple, le texte de Claude Janelle⁸ qui lie formellement l'histoire des Éditions du Jour à celle d'écrivains de la génération lyrique, parlant en fait d'une *génération d'écrivains*. En fait, près de la moitié du corpus qui sera analysé ici a été publié aux Éditions du Jour, à l'époque même qui constituait, selon Claude Janelle, l'apogée de cette maison d'édition, soit entre 1968 et 1974. Cet aspect sera étudié plus en profondeur dans un autre chapitre.

⁸ Janelle, C., *Les Éditions du Jour : une génération d'écrivains*

Les oeuvres littéraires québécoises contemporaines ne peuvent être lues sans être soumises à une grille d'analyse idéologique, compte tenu de l'importance cruciale du nationalisme dans le tableau du Québec des années soixante et soixante-dix. Aucun romancier de ces années-là ne résiste à l'attrait, par exemple, de reconstruire le pays, de s'identifier au pays, ou même de créer un pays imaginaire et idéalisé.

Plusieurs critiques se sont penchés sur les romans parus durant cette période, dont Jacques Pelletier et Gilles Marcotte. Ainsi, Gilles Marcotte décrit comme suit la littérature parue globalement entre 1960 et 1985 :

Trois caractéristiques s'imposent [...] : enthousiasme du langage ou langage épris de soi dans son opacité; une forme de réflexivité grâce à laquelle [...] le texte se présente comme un miroir de lui-même; enfin, au temps objectif se substitue la durée subjective, temps intérieur, intériorisé, qui obéit non plus aux impératifs de la chronologie mais aux mouvements du coeur et, souvent, aux humeurs de l'esprit et du corps.⁹

Par contre, le corpus critique ayant pour objet les oeuvres romanesques publiées autour des années soixante-dix n'a pas encore tenté une analyse de ces textes en fonction précisément de leurs liens de parenté provenant des similitudes sociologiques entre leurs auteurs.

⁹ Gallays F., Simard S. et Vigneault, R. (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, p. 8

L'objectif de ce travail sera donc de rechercher dans les textes choisis la manière dont l'«écrivain lyrique» s'inscrit dans son oeuvre. Sans présumer du résultat, il est d'ores et déjà permis d'émettre des hypothèses de recherche.

Ainsi, la narration autodiégétique devrait être privilégiée, accordant au narrateur ou au personnage principal un contrôle direct et total sur les événements. De même, le temps et l'espace seront assujettis au «je» narrateur, la chronologie faisant place au temps intérieur, contrôlé par les émotions et les pensées du narrateur. Le héros romanesque «lyrique» créera un espace à sa mesure, un pays à sa ressemblance, sur des bases réelles, imaginaires ou même fantastiques. Le processus de re-création n'ayant pas de limites, l'écrivain lyrique s'attachera à rejeter toutes les formes d'écriture déjà en place pour créer une écriture qui lui ressemble, ludique, exempte de normes figées et, tout comme les personnages qu'elle met en scène, éminemment auto-réflexive et centrée sur elle-même. Enfin, les thématiques favorisées par les écrivains toucheront au nationalisme, bien sûr, mais aussi à l'auto-détermination, à la liberté de pensée et d'action sous toutes ses formes, selon un désir inextinguible de tout changer et de pouvoir tout changer.

Bref, tant la forme que le contenu des textes à l'étude seront marqués au sceau de l'optimisme, de l'espoir, de l'égoïsme et du renouveau.

Tels sont les grands traits qui, si l'hypothèse de Ricard s'avère exacte, devraient se retrouver dans les textes issus de la «génération lyrique». Notre propos sera donc de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse en la soumettant à l'épreuve du texte littéraire.

Avant de pousser plus loin, il convient ici d'avouer les limites et le côté inévitablement réducteur lié aux prémices de notre hypothèse. L'analyse du corpus, pour être plus complète, devrait tenir compte non seulement du point de vue sociologique mais aussi de l'évolution interne du monde littéraire. Ainsi, l'influence de Réjean Ducharme et celle d'Hubert Aquin ouvrent la voie à la littérature éclatée et novatrice des écrivains du corpus. De même, les oeuvres à l'étude perdraient une grande part de leur sens si elles étaient entièrement réduites à l'angle d'analyse qui est le nôtre.

Le monde de l'édition, entre 1968 et 1975

Avant d'aborder directement l'analyse du corpus littéraire, une incursion dans le monde de l'édition, à l'époque de sa production, s'avère fort révélateur de

l'environnement «lyrique» entourant les écrivains. Ainsi, une augmentation certaine du niveau de scolarité de la population élargit considérablement le champ des lecteurs potentiels, de même que l'intégration massive des oeuvres québécoises dans le programme d'études secondaires et collégiales, le tout constituant un marché amélioré tant en qualité qu'en quantité. Le dynamisme et l'enthousiasme qui animent l'État québécois quant à son rôle de propagateur de culture en font un mécène pour les littérateurs, entre autres. Les subventions se multiplient et les publications de même. Ainsi, selon le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Tome IV (1960-1969)*, «en comparaison de la décennie précédente, le nombre des romans double et même triple, certaines années» (p. XVIII); quant à la période 1970-1975 «le nombre des titres publiés double et parfois triple»¹⁰.

Les éditeurs débordent d'enthousiasme pour tous les créateurs qui frappent à leur porte. Ainsi,

Les maisons d'édition accueillent favorablement les manuscrits sans prendre nécessairement le temps de faire un tri qui éliminerait certaines oeuvres de peu de qualité. En appréciant l'immense corpus de ces années, la critique déplore ce phénomène tout en soulignant qu'une telle abondance demeure le signe d'une vitalité étonnante et d'un intérêt certain, de la

¹⁰ *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Tome V (1970-1975)*, p. XVI

part des Québécois, pour l'écriture.¹¹

Il serait aisé de remplacer ici le terme de Québécois par celui de «génération lyrique», puisqu'elle constitue la plus grande part de ces Québécois lecteurs et amateurs d'écriture. Pour les éditeurs comme pour les écrivains, l'heure est à la prise de parole, urgente et immédiate, en pleine confiance de sa valeur et de l'importance de la diffuser, de la répandre aussi loin que possible. Les qualités littéraires toutes relatives et inégales de certains textes montrent bien l'urgence de dire qui poussait tout autant les éditeurs que les écrivains. De même, les révisions sûrement hâtives et bâclées des manuscrits fournissent des produits finis dont l'orthographe et la syntaxe agacent souvent le lecteur. «L'important [...] était de publier d'abord, de créer des collections ensuite, tant l'urgence de dire des choses s'imposait avant tout.»¹² La littérature québécoise est littéralement en ébullition, selon l'expression de Gérard Bessette.¹³

La période qui s'étend de 1968 à 1974 constitue l'âge d'or de la maison (Éditions du Jour) en raison de l'abondance de la production, de la participation des auteurs à la direction littéraire de l'entreprise, de l'importance de certaines œuvres et de

11 op.cit., p. XX

12 C. Janelle, op. cit., p. 209

13 G. Bessette, *Une littérature en ébullition*,

l'émergence de nouveaux courants littéraires.¹⁴

La prolifération des textes littéraires durant cette période constitue donc à elle seule un indice évident du besoin de s'exprimer qui tenaillait les Québécois de cette époque. Le texte de Daniel Gagnon, *Surtout à cause des viandes Recettes de bonheur*, est particulièrement représentatif de cet état de fait. Le simple fait que ce texte, n'exprimant que l'immense ego de l'auteur qui écrit pour lui-même, pour satisfaire son besoin et son désir sans souci de l'autre sinon pour le provoquer, ait pu paraître (et, plus étonnant encore, au pointilleux et conservateur CLF!) montre à quel point la société et le monde littéraire sont centrés sur les baby-boomers tout comme eux le sont sur eux-mêmes. Tout vaut la peine d'être publié, puisque ça vient de NOUS! Ces écrivains sont fortement conscients de la qualité de ce qu'ils ont à dire, éminemment sûrs d'eux et de leur valeur et, surtout, avides au plus haut point de s'exprimer, de se dire, de s'épancher dans l'écriture.

Notre corpus provient, sauf de rares exceptions, à parts égales des Éditions du Jour et du Cercle du Livre de France, qui se sont partagé le marché de l'édition durant

¹⁴ C. Janelle, *Les Éditions du Jour : une génération d'écrivains*, p.41

cette période, tous deux totalisant plus de 45% de toutes les nouveautés parues entre 1968 et 1974.¹⁵

15

J. Michon, "L'édition du roman québécois, 1961-1974, Les Éditions du Jour et le Cercle du livre de France" in *Le roman québécois depuis 1960, Méthodes et analyses*, p.304

CHAPITRE I - LE CORPUS

Sélection du corpus

Une liste exhaustive¹⁶ des écrivains québécois ayant vu le jour entre 1942 et 1951 fournit 105 noms d'auteurs d'au moins un roman.

En prenant pour matériau de base cette liste, une première sélection a limité le corpus aux oeuvres parues entre 1968 et 1975, afin de réduire l'impact de certains paramètres socio-historiques. Ainsi, le contexte des romans étudiés s'avère le même. L'homogénéité dans l'âge des auteurs au moment de la parution de leur roman a également été prise en compte : nous n'avons retenu que les romans dont les auteurs avaient de 21 à 31 ans, c'est-à-dire se trouvaient dans les premières années de leur vie adulte. De plus, les romans à l'étude constituent, pour chaque écrivain, son premier roman. De ce fait, il sera possible de détecter, chez des écrivains relativement jeunes et donc encore empreints des influences ayant marqué leur enfance et leur jeunesse, les valeurs liées à la génération lyrique, dans toute leur force et leur vigueur, avec les excès et les carences formelles que cela peut supposer.

¹⁶ Selon le *Dictionnaire des auteurs de langue française de l'Amérique du Nord*

Enfin, la recherche effectuée sur les auteurs retenus révèle une similitude prévisible, sinon inévitable, entre leur bagage académique. Tous, ou presque, sont détenteurs de diplômes universitaires après avoir poursuivi des études classiques. Ils et elles ont donc profité pleinement des avantages que leur offraient leurs parents de s'ouvrir au monde de la connaissance et de la culture. La très grande majorité occupent ou occupaient, au moment de la parution de leur roman, des postes dans l'enseignement, l'édition ou quelque autre domaine lié à la littérature. Les très rares exceptions avaient plutôt opté pour les voyages et les trente-six métiers qui sont habituellement le lot des adolescents révoltés et contestataires. Ainsi, tous présentent donc à peu près le profil décrit par François Ricard, à tout le moins dans ce qu'il a de vérifiable.

Le corpus ainsi délimité se compose finalement de vingt-trois romans écrits par cinq femmes et dix-huit hommes, partage proportionnel au corpus de base ayant servi à notre sélection.

Quant au corpus résultant de cette première sélection, il nous est apparu essentiel de l'ouvrir enfin à toutes les différences afin de constituer l'éventail le plus large possible d'écrivains liés par leur appartenance à la génération lyrique. Se retrouvent donc dans ses rangs des auteurs hautement reconnus et à l'oeuvre considérable, certains n'ayant publié qu'un seul texte malgré un talent

indéniable, d'autres n'ayant jamais reçu la reconnaissance de leurs pairs, à tort ou à raison. Les genres de romans varient de même, passant du roman classique au roman policier ou fantastique à l'écriture parfois purement théorique, parfois poétique ou postmoderne. Ainsi, à la plus grande homogénéité d'origine et de contexte, le corpus joint la plus grande diversité de thèmes, de styles et de pensées, le tout dans le but évident d'assurer une certaine crédibilité aux résultats. Sans prétendre à la moindre rigueur scientifique, nous avons surtout tenté de circonscrire l'objet de notre propos d'une manière précise et raisonnée. Une courte fiche signalétique indentifiant chaque roman sélectionné est jointe en annexe (I).

Méthode d'analyse

Le matériel de base de notre travail étant circonscrit uniquement aux textes ainsi sélectionnés, leur analyse aura pour but, comme nous l'avons déjà mentionné, d'y retracer toutes les inscriptions propres à la génération lyrique. Il s'agit donc de rechercher, dans le texte et dans l'inter-texte, comment s'inscrit l'«écrivain lyrique» dans son oeuvre. L'éclectisme dans le choix des procédures s'avère donc essentiel. Tous les aspects du texte devront être examinés, tant conceptuels que formels. Ainsi, les princi-

pales thématiques abordées, les nouvelles formes d'écriture, l'instance narrative privilégiée et le niveau de langage utilisé constitueront autant de sujets d'étude. Il faut déterminer non seulement ce que dit l'écrivain mais également comment il le dit pour reconstituer le portrait de cet écrivain, dans une visée de «réflexion», de reproduction de l'«homme lyrique», tel que défini par François Ricard.

CHAPITRE II - LA FORME

Le présent chapitre propose de relever et d'analyser les diverses composantes formelles des romans du corpus pour mettre en lumière leur «lyrisme». L'analyse se limitera à cinq éléments formels principaux, soit l'instance narrative, les notions de temps et d'espace, l'inter-texte et l'écriture proprement dite.

L'instance narrative

Dans le roman, un statut tout à fait particulier est, comme on le sait, attribué au narrateur de l'histoire, avec les pouvoirs qui lui sont acquis de partialité, de fragmentation ou de «réorganisation» de l'information, de monopolisation du point de vue, de focalisation unique, pour n'en nommer que quelques-uns. Ces pouvoirs ne seront pas nécessairement utilisés par le narrateur; il suffit pour le moment de savoir qu'il les possède d'office.

L'essai de Jean Rousset sur la fonction du «je» dans le texte littéraire est intitulé *Narcisse romancier*. Ce texte, au titre déjà fort instructif, s'ouvre d'ailleurs sur une phrase de Benveniste : «Disant je, je ne puis ne pas parler de moi».¹⁷ Ainsi, l'écrivain qui dit «je»

¹⁷ Préface, p. 7

impose au lecteur la présomption qu'il raconte «son» histoire. Le pacte tacite entre le narrateur et le lecteur implique une sorte de miroir plus ou moins déformant, mais miroir quand même, entre le «je» de la narration et l'auteur tel qu'il se représente dans sa fiction. Par ailleurs, un lecteur averti saura qu'il ne faut surtout pas prendre cette présomption pour vérité. Il demeure fort risqué de confondre l'auteur réel et l'image que l'auteur présente de lui-même dans son texte, la part de lui-même qu'il livre dans son oeuvre romanesque. Par contre, cette part est incontournable, quelle que soit la forme qu'elle prenne ou le rôle qu'elle joue :

[...] sens inhérents à l'emploi du je : exploration de soi par soi, saisie du moi et de l'autre, activité de la mémoire dans le récit introspectif, rencontre du narcissisme et de l'autobiographie, etc.¹⁸

Joignons encore à cette affirmation les témoignages de deux auteurs :

[...] Robert Pinget se dit à la recherche d'un «ton» qui soit, de livre en livre, «la voix de celui qui parle, car le travail préalable consiste pour moi à choisir parmi les composantes de la mienne celle qui m'intéresse sur le moment et de l'isoler, de l'objectiver alors jusqu'à ce qu'un personnage en surgisse, le narrateur lui-même, auquel je m'identifie. Voilà pourquoi on trouve le je dans tous mes livres,

¹⁸ J. Rousset, *Narcisse romancier*, p. 8

mais il est à chaque fois différent.»¹⁹

Quant à Michel Butor, il avoue de même :

Chacun sait que le romancier construit ses personnages qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve.²⁰

Nous verrons que, dans notre corpus, des liens évidents amènent à rapprocher, sinon assimiler, l'auteur et son narrateur.

L'analyse du corpus permet de distinguer plusieurs narrateurs dont certains, suffisamment nombreux pour attirer notre attention, portent des traces évidentes de l'intrusion de l'auteur «réel» dans son texte.

Déterminons d'abord le statut des narrateurs dans les textes à l'étude. Ainsi, le narrateur/personnage de *Mise en liberté* est anonyme et raconte, à mesure que les souvenirs reviennent à sa mémoire, un épisode de sa vie amoureuse. Le narrateur de *Le Personnage*, quant à lui, est également anonyme et se confond souvent avec son personnage. C'est le roman de l'écriture du roman par un narrateur écrivain. Dans *Presqu'il*, la narration autodiégétique raconte la vie entière du personnage, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Il s'agit donc d'une autobiographie fictive. Le personnage principal d'*Adéodat I* dont la naissance est racontée avec

¹⁹ in J. Rousset, *Narcisse romancier*

²⁰ Michel Butor in *Le romancier fictif*, p. 32

force détails par le narrateur n'est rien d'autre que ce même narrateur qui s'idéalise dans un enfant Messie sauveur du monde. Or cet enfant est né le 3 mars 1942, tout comme André Brochu, son créateur romanesque et l'auteur du roman. Le texte comporte plusieurs allusions à une identification évidente de l'auteur au narrateur. La page 11 commence ainsi :

[...] deux hommes ont bien connu Adéodat : Adéodat et pis moi. Moi je suis son premier géniteur. Je l'ai conçu dans mon esprit [...] Mais de la conception à son écriture, qui est la chiure de l'âme[...]²¹

Le récit nous apprend également, entre autres, qu'une partie du texte est la retranscription d'un manuscrit antérieur, publié par Jean-Guy Pilon, être tout à fait réel, «le texte paru dans la revue Liberté, numéro de mars-avril 1963.» (p. 35). Un peu plus loin, le narrateur dit encore :

Mais il n'y aura jamais, pour moi, qu'un André Brochu : c'est moi. Et [...] appelez-moi Adéodat. [...] Donc, je suis né un matin de mars quarante-deux [...].²²

et

Quand tout petit j'étais, on m'appelait Ticusse [...]. De Ticusse à André, la distance est aussi galaxique que de Brochu à Ethier-Blais.²³

²¹ A. Brochu, *Adéodat I*

²² A. Brochu, *Adéodat I*, p. 57

²³ A. Brochu, *Adéodat I*, p. 132

Aux pages 30 et 31, Adéodat/André Brochu pleure(nt) comme un enfant. Auteur/narrateur et personnage se confondent de toute évidence ou, à tout le moins, c'est le désir évident de l'auteur que nous les confondions.

Paul Villeneuve, dans *J'ai mon voyage*, introduit encore une narration à la première personne anonyme. Incidemment, le narrateur a vingt-sept ans, alors que Villeneuve en a vingt-cinq au moment de la parution. L'histoire d'amour d'Anna-Belle, racontée toujours à la première personne, est celle d'un écrivain et de sa créature dont on ne saura jamais si elle a vraiment existé sinon dans l'imaginaire de son partenaire. La tentation est forte ici de parler de narcissisme puisque le narrateur aime éperdument sa propre créature et la contrôle entièrement. Le roman de Pierre Turgeon, tout comme ceux de Gilbert David et de Victor-Lévy Beaulieu, débute par un Je. Le narrateur de *Faire sa mort comme faire l'amour*, Pierre Quillevic, cherche dans son passé et sa généalogie un sens à sa vie et une identité propre. Le personnage est né en 1947, tout comme Pierre Turgeon dont il est fait spécifiquement mention comme étant l'auteur :

[...] elle accoucha d'un enfant mâle, qu'on nomma Pierre. Cette naissance - celle de l'auteur - pour donner de la joie à Christine [...].²⁴

²⁴ P. Turgeon, *Faire sa mort comme faire l'amour*, p. 68

Quant au narrateur/personnage de Victor-Lévy Beaulieu, il raconte toute sa vie, de la naissance à la mort (inclusive!), vie de résistance passive à une société réductrice et avilissante pour l'individu. Le récit de Pierre-Ozias Gagnon propose, racontée par lui-même, la soirée de beuverie et de désœuvrement d'un jeune homme désabusé et angoissé, encore une fois anonyme. Né en 1947, Pierre O. Gagnon met en scène un personnage de vingt ans, comme son titre l'indique²⁵, dans un roman paru en 1968 (P.O. Gagnon a alors 21 ans). Anna s'étire en un long monologue du narrateur pour tromper son ennui et son angoisse pendant l'absence de sa bien-aimée. Johnny, narrateur/personnage mis en scène par Daniel Gagnon, raconte une histoire totalement irrévérencieuse et hautement provocatrice où il est question de meurtre initiatique, de messe noire et autres horreurs. Le récit autodiégétique d'Angoisse Play, pour sa part, illustre l'éternelle remise en question de soi par le narrateur/personnage et ses réflexions sur sa vie/son texte puisqu'il s'agit, ici aussi, d'un écrivain. Le personnage écrivain se décrit comme suit : il a 23 ans, a fait des études classiques, mesure 5'7", pèse 240 livres; il est cultivé, amateur de cinéma, timide, obtient peu de succès avec les femmes, est rempli d'incertitudes. Ce personnage ne pourrait sûrement pas renier quelque lien de

25 À la mort de mes vingt ans

parenté avec l'auteur du *Champion de cinq heures moins dix*...²⁶

Nommons encore François Laplante, de *La cité dans l'oeuf*, qui raconte ses aventures fantastiques au pays de l'oeuf, Anar Vranengal, personnage principal d'*En hommage aux araignées*, narrant son initiation au monde des adultes, le professeur de linguistique Alain (Gagnon?)/Luc Astier, d'Alain Gagnon²⁷ rédigeant ses réflexions et mémoires sur ses amours impossibles et aliénantes et, enfin, les multiples pseudonymes de l'héroïne/narratrice de *Meurtres à blanc*.

Tous ces textes, sans exception, sont narrés à la première personne. Un retour sur cette liste de narrateurs met en évidence à quel point il est fréquent qu'ils racontent un épisode de leur vie personnelle. Rien de plus logique, sauf que, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, le point de vue utilisé pour raconter ces épisodes est tout particulier. En effet, les récits se consacrent à l'évolution intérieure et aux émotions ressenties plutôt qu'aux événements ou aux scènes de vie.

Mais avant de passer à une caractérisation plus poussée de ces personnages/narrateurs, jetons un coup d'oeil aux autres oeuvres qui ne se conforment pas tout à

²⁶ J.M. Poupart, *Le champion de cinq heures moins dix*, Ed. Leméac, Montréal, 1980, 302 p.

²⁷ *Ilse ou Salmacis avortée*

fait à ce modèle. En effet, deux autres romans ne cadrent pas apparemment avec cette notion de narration autodiégétique. Pourtant, certains signes permettent de les identifier également comme des récits à la première personne, tout au moins en partie.

Gilbert La Rocque, dans *Le nombril*, met en scène un narrateur omniscient mais également et surtout un héros/narrateur qui transmet directement son long monologue intérieur. Le passage de l'un à l'autre s'effectue de façon quasi imperceptible, uniquement par le changement de prénom, parfois même au cours de la même phrase, procédé qui laisse penser que narrateur omniscient et personnage sont confondus et se superposent dans l'esprit de l'auteur. Els Post-Pieterse nous donne à ce propos des commentaires fort instructifs. Selon lui, *Le Nombril*, comme d'autres créations de La Rocque, a pour «thème central la recherche du moi authentique. [...] Si l'on admet que [...] le narrateur est en même temps le héros, le je représente une identification du narrateur au héros et le il une séparation des deux»²⁸. Cette interprétation entérine la notion de narration autodiégétique, malgré l'usage du "il", et nous informe incidemment de la priorité absolue accordée à l'introspection et à la recherche de soi dans ce roman. Enfin, une connaissance plus approfondie de l'oeuvre de

28

Vers la découverte de l'identité : les trois premiers romans de Gilbert La Rocque in *Voix et Images*, Vol. III, no. 2 (automne 1977), p. 296

Gilbert La Rocque, de même que ses propres déclarations confirment la forte part d'autobiographie contenue dans ses romans, particulièrement dans *Le Nombriil* :

Pour ceux et celles qui ont connu personnellement Gilbert La Rocque, il est évident que *Le Nombriil* renferme maints aspects autobiographiques. Le milieu de Jérôme ressemble à celui de l'enfance du romancier : usine Angus où travaillait le père de La Rocque, Jérôme, comme son créateur, aime la musique classique, les peintres impressionnistes, lit Gérard de Nerval. Il est «en marge» de la société, vivant dangereusement dans le monde des cauchemars. Autre ressemblance ultime et troublante : Jérôme souffre de maux de tête, de pressions céphaliques qui le tiraillent. Une espèce d'étai lui serre le cou; une migraine reflue de sa tête, irradiant une douleur lancinante jusqu'aux yeux. Or, Gilbert La Rocque est mort d'une tumeur au cerveau. Les descriptions du mal de Jérôme décrivent en détail les souffrances réelles de l'auteur. En littérature québécoise, seuls Nelligan et Hubert Aquin ont rehaussé à un niveau aussi éloquent et tragique leurs propres souffrances physiques et morales, détruisant du même coup la barrière précaire entre fiction et réalité.²⁹

Dans *Les rebelles*, la presque totalité du récit est assumée par un narrateur omniscient qui offre une vision distanciée des gens et des événements. Mais le seul personnage important qui soit identifié par son unique nom de famille, plutôt que par un simple prénom, s'appelle Belleau. De plus, les rares parties du texte où la narration devient autodiégétique sont celles attribuées juste-

²⁹ D. Smith, *Gilbert La Rocque, l'écriture du rêve*, p. 15

ment à ce Belleau : «[...] et moi Belleau, je te contemple.»³⁰, et «Belleau, moi sans Dieu, quitté le dieu des parvis, des églises, [...]»³¹. Ici aussi, la tentation serait grande d'associer le narrateur omniscient à Belleau, le personnage, lui-même homonyme de l'auteur.

Le récit de *Les naissances de Larves* est partagé à parts égales et pris en charge par deux instances, à tour de rôle : un narrateur omniscient et le personnage principal, dénommé Larves, qui raconte ses multiples «naissances», de la vie intra-utérine (toujours au «je») jusqu'à l'âge de onze ans. Il s'agit en fait de la mise en mots d'une psychanalyse, avec la concentration sur soi et l'introspection que cela suppose.

Enfin, trois romans demeurent inclassables quant à l'uniformité de la narration puisqu'il s'agit de textes véritablement à l'extrême limite des cadres du genre romanesque. Nicole Brossard, dans son texte intitulé *Un livre*, met justement le livre et non plus seulement l'écriture du livre au centre de ses préoccupations, l'objet physique mis dans les mains du lecteur, le poids des mots et du papier. On y assiste à l'ébauche de l'écriture du roman, à sa naissance, ayant accès aux pensées mêmes de l'auteur dès qu'elles jaillissent de son cerveau; c'est, à tout le moins, la volonté manifeste de l'écrivain

³⁰ R. Belleau, *Les rebelles*, p. 21

³¹ R. Belleau, *Les rebelles*, p. 16

de créer cette impression. Il s'agit ici, bien sûr, de l'auteur fictif, celui qui est mis en scène dans le roman.

L'oeuvre d'André Beaudet³², elle aussi, se consacre aux multiples ébauches possibles d'une oeuvre romanesque qui se construit de façon fragmentaire et multidimensionnelle. La réflexion est toute théorique et se rapproche plus de l'essai que du roman.

Le texte de Pierre Des Ruisseaux, enfin, constitue une réflexion critique sur les carences et les déformations liées à la transmission d'informations par les médias; c'est aussi un prétexte à l'expression, par l'auteur, de son point de vue sur la politique, la presse, le nationalisme, etc... Le texte comporte de nombreuses formes d'écriture, journalistique, essayistique, critique, biographique et autre. Par ailleurs, sous cette façade distanciatrice et objectivante se dissimule un auteur dont les intrusions évidentes permettent de conclure à la présence d'un auteur/narrateur ou, plus précisément, d'un narrateur omniscient qui scrute le manuscrit de l'auteur. Il s'agit ici d'un personnage écrivain, écrivant son journal personnel, identifié nommément comme Des Ruisseaux et ce, à plusieurs reprises :

Or, à la description romanesque, succède la relation consignée dans le journal personnel de Des Ruisseaux (la date précise où fut écrite la narration manque). Le journal personnel

³² *Fréquences/En l'inscription du roman*

consiste en un vieux cahier d'écolier
[...]; (p. 39)

[...] j' (Des Ruisseaux) allais dire
[...] (p. 56)³³

En résumé, que l'on se retrouve devant un narrateur autodiégétique, un personnage principal écrivain, des intrusions fréquentes de l'auteur ou même son identification claire et nette dans le cadre du roman, toutes ces formes ont en commun l'affirmation de l'auteur dans son oeuvre, sa participation active au sein même du récit. Les auteurs prennent plus ou moins de place, selon les romans, mais leur participation se confirme suffisamment pour permettre de les relier à leur personnage principal, quant à leur évolution et à leurs caractéristiques psychologiques. L'analyse thématique des textes s'attachera à cerner les diverses facettes du caractère de ces personnages.

Une dernière remarque s'impose ici quant au peu de personnages secondaires gravitant autour des narrateurs. En effet, plusieurs romans présentent un personnage principal narrant sa propre histoire et mettant en scène un ou des interlocuteurs invisibles ou impuissants à faire valoir leur point de vue. C'est le cas principalement d'Anna³⁴, qu'on devine à peine dans le long monologue que lui adresse le narrateur. C'est le cas également d'Anna-Belle, inventée de toutes pièces et manipulée comme l'Olivia des *Contes*

³³ P. Des Ruisseaux, *Le noyau*

³⁴ op.cit.

d'Hoffmann ou modelée à l'image de son mentor comme la Lisa de *Pygmalion*. Supposément endormie dans une pièce adjacente, Ilse ³⁵ a en fait été assassinée par le narrateur et constitue une auditrice on ne peut plus soumise. Le Yaluk de *Presqu'il* n'est que le double du narrateur. Une grande partie de *Mise en liberté*, écrite à la deuxième personne et laissant donc supposer un dialogue, constitue en fait une longue apostrophe du narrateur à des interlocuteurs absents (son ex-maîtresse et leur fils) et donc dépourvus de tout droit de parole; ils n'existent que dans les limites que leur impose le héros narrateur. Les personnages secondaires des *Mémoires d'outre-tonneau* se résument à des alter ego, comme Lucio dit Fulcanelli, ami et compagnon d'infortune : «Toujours un Lucio a été là, m'a compris, m'a aimé, m'a détesté.» (p. 31) (le «un» caractérisant bien Lucio comme un personnage interchangeable, un prototype de l'alter ego) ou une maîtresse qui sera assassinée par le narrateur «[...] parce qu'elle était devenue une copie de moi-même.» (p. 54). En fait, le roman ne met en scène qu'un seul personnage, le narrateur, et ses copies plus ou moins fidèles. L'Anna de Poupert (prénom prédestiné, palindrome et donc jeu de mots qui sert également à Gauthier et à Paré) est un personnage inventé de toutes pièces, selon les dires du narrateur : «[...] même la femme que j'ai inventée je ne l'ai pas satisfaite» (p. 109). La majorité

³⁵ *Ilse ou Salmacis avortée*

des personnages des *Rebelles* sont parfaitement anonymes et désignés par des noms génériques :

A la Capitale, les révolutionnaires se
préparent [...] (p. 13)
Dans la maison, les spasmes de la
femme, les halètements du vieux
(p.21)
La fille tourne [...] l'homme debout
la voit [...] trébuche sur l'autre
homme [...] (p. 28)
Les rebelles en fuite se rejoignent
[...] (p. 82)

Ce procédé crée un éloignement, une distanciation du lecteur et limite le rôle de ces personnages secondaires à ceux de figurants de théâtre, à l'arrière-plan de l'action.

Cette carence de personnages secondaires ayant un rôle significatif renforce la prééminence et la toute-puissance des narrateurs dont le point de vue unique demeure incontesté et incontestable, faute d'opposants. Ainsi, non seulement le narrateur (auteur) possédera le pouvoir de s'exprimer, mais encore il sera le seul à l'utiliser, en éliminant d'office tout autre prétendant valable.

Le temps intérieur

Le contrôle exercé par le narrateur sur le temps du récit et des événements racontés est commun à bien des romans. Mais cette assertion prend un sens particulier dans le cas du corpus qui nous occupe, vu l'unicité de point de vue provoquée par la narration autodiégétique. En effet,

le narrateur s'approprié le contrôle du temps pour raconter sa propre histoire. Mais ce procédé va plus loin puisqu'il sert des besoins tout à fait spécifiques et se joue de la chronologie pour rendre compte des méandres de la pensée et de la mémoire des narrateurs, comme l'a si justement remarqué Gilles Marcotte, en parlant de «temps intérieur»³⁶.

La pertinence de cette observation se confirme clairement à la lecture de plusieurs textes du corpus. Par exemple, le récit du *Nombril* reproduit un long monologue intérieur où le narrateur puise dans ses souvenirs d'enfance le seul bonheur de sa vie. Le temps du récit y est soumis entièrement à l'affleurement des souvenirs à l'esprit du narrateur, selon une chronologie purement subjective. Loin d'être unique à Gilbert La Rocque, ce procédé est également utilisé par Jean-Pierre Guay, dont le narrateur évolue de divagations en multiples retours en arrière qui, sans vraiment rebuter le lecteur, lui enlèvent à tout le moins toute possibilité de remettre en ordre chronologique les événements racontés. C'est le cas aussi du personnage principal de *Presqu'il* qui entraîne le lecteur dans de nombreuses digressions temporelles, le forçant à suivre les élucubrations du narrateur sans réussir à se positionner dans le temps. Pierre Quille-

³⁶ *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, p. 8

vic³⁷, dont la quête n'a pour but que de rechercher dans son passé et celui de sa famille les germes de sa propre identité, contrôle ou plutôt est contrôlé par l'émergence, pêle-mêle, des événements marquants survenus dans la vie de ses ancêtres immédiats. La chronologie est dictée ici par la mémoire et ses obscurs détours.

Même des textes de facture apparemment plus classique, comme *La cité dans l'œuf*, mettent en scène un narrateur qui contrôle le temps en transmettant un récit fragmenté et parcellaire provoqué par ses pertes de conscience et ses périodes de sommeil, alors qu'un narrateur omniscient aurait pu prendre en charge les récits intercalaires.

Le roman de Romain Belleau, pour sa part, invite le lecteur à entrer dans un récit intemporel où l'action et la réflexion se confondent, escamotant toute possibilité de s'accrocher à une quelconque trame temporelle. Cette perte de contrôle du lecteur sur le temps du récit est renforcée par les innombrables répétitions qui parsèment le texte : le narrateur ressasse sans arrêt le récit des mêmes événements, dans les mêmes termes, éliminant tout fil conducteur, toute tentative de classer le récit selon une suite logique.

Cette subordination du temps aux pensées et aux états d'âme du narrateur s'affirme et s'impose, comme le souligne Marcotte, dans les romans publiés entre 1960 et 1985.

³⁷ *Faire sa mort comme faire l'amour*

Constituant un signe évident de l'introspection et de la réflexivité qui marquent les romans de notre corpus, cette mainmise du narrateur s'accompagne d'une autre caractéristique qui accentue l'effet de centration sur soi qui émane des textes. En effet, la lecture de ces romans impose au lecteur un constant travail de décryptage par la pénurie de signes typographiques ou autres indices permettant de faire le lien entre le récit et le monologue intérieur et de situer les événements racontés dans la mémoire du narrateur ou dans son monde réel.

Ainsi, comme on l'a déjà dit, le narrateur omniscient du roman de Belleau ressasse sans fin le récit des mêmes événements de manière si fragmentaire et elliptique que le lecteur ne peut plus retracer de suite logique aux actions décrites. Gilbert La Rocque passe de la diégèse au monologue intérieur sans aucune indication au lecteur autre que la transition du «il» au «je», souvent au cours d'une même phrase :

Ils marchent l'un derrière l'autre,
oui qu'elle marche devant, pas
moi...³⁸

La majeure partie du texte de *Presqu'il* est écrite uniquement en minuscules avec des coupures multiples, éliminant toute phrase complète et rendant évidente l'émergence de la pensée du narrateur mais d'autant plus ardue sa compréhension par le lecteur.

³⁸ *Le nombril*, p. 86

L'espace clos

Tout comme le temps des récits est subordonné aux «mouvements du coeur» de leur narrateur, l'espace évoque une sorte de voyage intérieur, voyage vers le passé pour tenter de s'en rendre maître, de s'y reconnaître, de s'épancher, toutes démarches à haute teneur d'introspection et de centration sur soi.

À cet espace immense s'oppose un environnement physique extrêmement restreint. En effet, la plupart des héros du corpus évoluent dans un monde clos. Il se limite à une seule pièce dans le cas d'Anna-Belle, alors que le narrateur s'est retiré dans une maison de campagne pour mettre en mots son histoire d'amour révolue, et dans celui d'Anna, où les jeux de mots et autres fantaisies scripturales permettent au narrateur de tuer le temps en attendant le retour de sa bien-aimée, confiné dans un petit appartement dont le plan orne la couverture du livre. Le personnage principal de *Mise en liberté*, quant à lui, règle ses comptes par écrit avec la femme aimée et leur fils, en s'enfermant dans un chalet situé au Nord de Montréal. Luc Astier (*Ilse ou Salmacis avortée*) raconte son histoire installé sur une île, autre espace restreint et clairement délimité. Le récit de la naissance et de l'enfance d'Adéodat I se passe dans un petit village québécois. Les voyages auxquels il est fait allusion dans *Mémoires d'outre-tonneau*

et dans *Presqu'Il* se situent dans un lointain passé. De fait, Satan Belhumeur, le narrateur de *Mémoires d'outre-tonneau*, vit dans un tonneau. Peut-on imaginer espace plus réduit?

Angoisse Play et *Le nombril* se passent à Montréal (les chapitres d'*Angoisse Play* portent tous une date et un nom de lieu : Montréal); même des textes aussi expérimentaux que ceux de Beaudet et de Brossard s'identifient à Montréal. Les événements relatés dans *Les naissances de Larves* se sont produits exclusivement en banlieue de la métropole, de l'autre côté du pont. Le roman de Daniel Gagnon se limite à un restaurant et à ses environs, dans un village anonyme du Québec; celui de Jocelyne Felx se situe à Grand-Mère; quant à celui de Pierre O. Gagnon, son espace se résume à l'hôtel où le personnage principal se saoulera avec un de ses amis et au restaurant situé à proximité, dans un petit village. Le seul voyage sera celui du retour à la maison ou plutôt d'une tentative avortée de retour à la maison.

La révolte des *Rebelles* est fomentée puis matée sur le bord d'un fleuve, clairement identifiable au Saint-Laurent, malgré le désir manifeste de l'auteur de ne pas insister sur la nomenclature de lieux réels. Ainsi, Belleau parle de «La Métropole, cent milles au sud de la Capitale» (p. 139), de «La Capitale» (Québec est nommée précisément à la page 75), de basse ville et de haute ville, du fleuve et

d'autres indices évidents comme «Les voitures d'eau» de l'Ile aux Coudres (p. 89).

Malgré son titre, *J'ai mon voyage* n'implique pas un véritable déplacement; en effet, le narrateur y transmet toutes les pensées qui lui viennent à l'esprit pendant le périple qu'il effectue de Montréal à Sept-Iles, mais son espace véritable se limite presque exclusivement à l'habitacle de son automobile. D'ailleurs, il s'agira d'un voyage avorté puisque le narrateur s'endort au volant avant de parvenir à destination ou, c'est du moins ce que le texte laisse supposer, meurt intoxiqué par les émanations de son système d'échappement défectueux.

L'héroïne de *Meurtres à blanc* voyage beaucoup mais elle le fait contre son gré, pour fuir un danger ou quitter les lieux d'un crime qu'elle croit avoir commis ou dont on pourrait l'accuser injustement. Ses déplacements constituent des fuites et ne sont pas librement consentis ni même préparés. C'est toujours dans la hâte et la panique qu'elle se transporte d'un endroit à l'autre ou même d'un pays à l'autre. Les déplacements physiques n'ont donc ici aucune incidence sur l'évolution personnelle de la narratrice. De fait, sa principale occupation est l'écriture d'un roman. Le départ de Marianne pour les États-Unis, dans *Fréquences/En l'inscription du roman*, est provoqué par sa crainte d'être arrêtée pour ses activités terroristes, tout comme celui de Mance Simon, dans *Le noyau*.

Les personnages d'*En hommage aux araignées* vivent sur une petite île dont le nom (Vrénalik) évoque les pays scandinaves, île qualifiée par l'héroïne de «[...] pays perdu que deux bateaux reliaient au reste du monde» (p. 12). Le voyage qu'elle effectuera dans la citadelle en sera un d'initiation et de mise à l'épreuve, une sorte de descente aux enfers pour exorciser ses peurs et émerger dans le monde adulte.

François Laplante fils³⁹ voyage à l'intérieur d'un oeuf et y découvre une cité apparemment endormie où des personnages mythiques se livreront un combat sans merci, s'arrachant sa collaboration ou tentant de le détruire. La symbolique de l'oeuf, microcosme de la vie en devenir, espoir d'une nouvelle naissance, d'un renouveau, amène ici inévitablement au thème du Québec à construire, qui sera analysé plus loin.

En résumé, l'espace extérieur est statique, clos et limité quasi exclusivement au Québec. Sans en conclure à un véritable refermement sur elle-même de la société mise en scène, on se doit tout de même de tenir compte de l'intérêt primordial accordé à son pays, à son environnement immédiat. Le goût des voyages et de la découverte du monde brille par son absence.

³⁹ *La cité dans l'oeuf*

En contrepartie de l'espace physique plutôt réduit dans lequel évolue le héros-narrateur, on trouve, comme on l'a dit, l'univers extrêmement foisonnant de la pensée. Cet univers sans limites, construit et régi par la seule volonté du narrateur, prend une place prépondérante. Tous les désirs y sont permis, l'imagination débridée y crée un monde idéal, idéalisé, à la mesure du sentiment de toute-puissance illimitée qui anime les héros. Cet univers intérieur, riche de signification et de symbolique, sera étudié dans le prochain chapitre.

L'intertextualité

Détenteurs de diplômes universitaires après avoir poursuivi des études classiques⁴⁰, les écrivains de notre corpus sont férus de culture littéraire et maîtrisent parfaitement la langue française. Leur passé académique les pousse à apprécier les grands écrivains et intellectuels européens qu'on leur a présentés avec enthousiasme durant leur jeunesse.

Le goût pour la grande littérature transparait dans plusieurs textes à l'étude. Les écrivains ont des lettres et en témoignent abondamment, citations latines à l'appui.

⁴⁰ *Le dictionnaire des écrivains de langue française en Amérique du Nord*

Les narrateurs parsèment leur monologue d'allusions plus ou moins évidentes aux auteurs, personnages littéraires, peintres, intellectuels et cinéastes de l'Europe. On se doit de noter par ailleurs une très nette prédominance de l'intertexte littéraire (romanciers, poètes, critiques, théoriciens de la littérature), suivi de près par l'intertexte politique, limité ici exclusivement à la montée du mouvement indépendantiste et aux événements d'octobre, en particulier. Les écrivains étrangers cités ou nommés le sont à titre de membres du monde littéraire sur un même pied que les écrivains québécois, sans mépris ni admiration excessive. Cette impression se confirme par l'équilibre qui existe entre l'intertexte français/européen et québécois.

De fait, ce qui singularise les textes étudiés, c'est bien plus l'invasion lente mais sûre de l'oeuvre littéraire québécoise dans l'intertexte. Les écrivains du corpus accordent une place de prédilection aux oeuvres et aux auteurs québécois. Il ne s'agit pas encore une fois d'un repli sur soi mais bien plutôt d'une reconnaissance de ses pairs et de soi à travers ses pairs. L'intertexte témoigne de la fascination que les écrivains de la génération lyrique exercent les uns sur les autres, chacun se reconnaissant justement dans les autres membres de son groupe.

Le repli sur soi, la contemplation et la jouissance de sa propre image sont

ici le fait non de l'individu mais du groupe.⁴¹

Pour les écrivains de la génération lyrique, rendre hommage à Nelligan, Roland Giguère, Desrochers, Grandbois, Ducharme ou Ouellette, c'est aussi, bien sûr, se rendre hommage. La citation de Gilbert Langevin qui ouvre le roman d'Yvon Paré ou les nombreuses allusions à Nelligan chez Paré et Brochu, entre autres, témoignent indubitablement de la place de choix accordée aux écrivains d'ici par leurs pairs.

Deux romans portent la marque de l'intertexte québécois dans leur structure même : il s'agit de *Meurtres à blanc* et *Le noyau*. Tous deux empruntent en effet à Hubert Aquin de manière notable. Marcelle Fontaine dit, dans le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* :

Semblable entreprise (*Le noyau*) rappelle un peu certains ouvrages d'Hubert Aquin, où l'on retrouve des procédés analogues. L'oscillation entre le présent et le passé, l'exil des personnages et le Québec en toile de fond constituent autant de points communs entre les deux auteurs et témoignent de l'influence de l'oeuvre d'Aquin dans la production romanesque québécoise. (p. 602)

⁴¹ F. Ricard, *La génération lyrique*, p. 150

Quant à *Meurtres à blanc*, Karen Gould le qualifie ainsi : «[...] Villemaire entreprend une parodie et une réécriture de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin.»⁴²

Certains auteurs se saluent plus clairement encore. L'un des personnages d'André Brochu s'appelle Malcom'hudd (p. 108), hommage direct à Victor-Lévy Beaulieu. Quant à celui-ci, il coiffe son roman du titre de *Mémoires d'outre-tonneau*, l'allusion à Châteaubriand étant évidente. André Brochu entame son roman sur ces mots «Jarry a écrit son Ubu, j'écris Adéodat.» (p. 11). Enfin, Michel Tremblay fait référence à une autre de ses propres oeuvres. François Laplante y dit :

«D'ailleurs quelqu'un d'autre que moi a aussi parlé de ce pays après...» avec en bas de page la référence suivante : Voir *Contes pour buveurs attardés : L'oeil de l'idole*.⁴³

André Brochu va plus loin dans le repli et la contraction sur soi. Son texte s'adresse en effet à un public très averti et bien au fait des préoccupations et des sujets de prédilection de l'institution littéraire. Il multiplie les allusions à Derrida, Foucault, Barth (sic) et autres sommités de la littérature, allusions pas toujours flatteuses. Comme le note Joseph Bonenfant dans le *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec* : «L'ennemi aux cent

⁴² K. Gould, "Féminisme, postmodernité, esthétique de lecture : Le désert mauve de Nicole Brossard" in *Le roman québécois depuis 1960 : études et analyses*, p. 203

⁴³ La cité dans l'oeuf, p. 22

visages, c'est la "connasserie française et la putasserie amerloque". Roland Barthes, Jacques Derrida, Henri Meschonnic, Herbert Marcuse, Charles de Gaulle, André Breton ne sortent pas indemnes de l'équipée [...]»⁴⁴. L'auteur revendique des honneurs : «*Parti pris [...] c'est moi l'auteur du titre et des vulgarités.*»⁴⁵ Tout le vocabulaire hautement spécialisé des théories littéraires est utilisé abondamment; il y a un véritable étalage d'érudition, ironique, sans doute, mais néanmoins insistant.

Une autre figure de l'intertexte occupe une place suffisamment imposante pour qu'on lui consacre une analyse à elle seule. Il s'agit de Dieu. Ce personnage qui a littéralement inondé la vie de leurs parents, les hommes et les femmes de la génération lyrique n'ont pas eu à en subir l'oppression. La Révolution tranquille les en a libérés durant leur prime jeunesse. Affranchis du joug puissant de la religion sans avoir eu à le combattre, les premiers nés du baby-boom en ont accaparé certains principes pour les utiliser à leur propre escient. Nous analyserons cette notion plus en détail dans le sous-chapitre intitulé *Narcisse par lui-même*.

⁴⁴ *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Tome V (1970-1975), p. 11*

⁴⁵ *Adéodat I, p. 35*

L'écriture réinventée

Le décloisonnement des genres, l'éclatement de la syntaxe, l'invention pure et simple du langage sont autant de caractéristiques qui marquent les textes étudiés. De leur lecture se dégage une forte impression de révolution, de chambardement brutal des normes. En effet, le mot révolution n'est pas trop fort pour rendre compte du désir de tout changer, de renouveler à tout prix l'écriture, au risque parfois d'y perdre une partie du sens et de la valeur esthétique du roman. Cette révolution sous-entend également l'urgence de détruire le passé, de jeter aux rebus les formes figées et de créer un nouveau langage.

Ainsi certains romans, comme ceux de Paré, de Guay, de Beudet, de Gauthier, d'Alain Gagnon et de Brossard, mélangent savamment les genres, allant de la poésie à l'essai ou de la théorie à la fiction. La création de mots, les jeux de mots sur le langage et la mise en évidence des syntagmes figés par leur déformation farfelue abondent; on peut y reconnaître un esprit de révolte contre les normes établies, mais également une sorte de jouissance de l'écriture, un plaisir de dire et de manipuler le langage qui trouve son apogée dans *Anna*, bijou de dilettantisme scriptural dont l'objectif principal semble être le plaisir de l'écrivain à jouer de la plume comme d'une baguette magique :

Au lever du rideau, j'avance à travers un fourmoisement nébraleux de plantes d'espèces les plus diverties. C'est une véritable brongle, toute enjouillée de ranches, de bracines, de souichiannes. Le schpol est sermoulu de spites qui vont dans toutes les ridedctions. Les sterbues s'entremêlent et s'enchervètent sur le ciel éscramuloré. (p. 19)

André Brochu multiplie les effets d'humour en transformant l'orthographe des mots ou en créant des expressions loufoques et porteuses de sarcasme et d'ironie :

Adéodat doit se contenter d'un plétex avant l'allaitre, d'un biberon humoristique [...] (p. 91)

- Née au 'tit Scéau-Tonne? (p. 109)

Je reste en reste, en demeure, en foyer nourricier. (p. 108)

- Où vas-tu chercher ces grands maux-là?

- Dans l'intertexte collectif, mon grâs (sic). (p. 110)

Tout comme Victor-Lévy Beaulieu :

Je songeais : «Histoire de l'homme qui vivait dans un tonneau... Is toir de l'omm qui vivait dant(sic) un tonneau... Istouer de l'Hom qui viv-è dans Hun TONNEAU... Hisse-touerdéloommkivivèdenzuntonnoh. (p. 165)

Néantdertalisez-vous» «Oui, lommm-
mmmmmmmmmm. (p. 141)

Yvon Paré invente des mots : «[...] la vie se branle-basse» (p. 39) (allusion au Nez qui voque de Ducharme) et «[...] la chaîne centenaire des confédérastres!» (p. 58)

L'usage des répétitions est largement répandu dans les oeuvres du corpus. Par exemple, chez Romain Belleau, la répétition de certains passages accentue leur importance dans le texte, attire l'attention du lecteur et joue le

rôle d'une sorte d'incantation, d'exorcisme. Le paragraphe qui ouvre le roman de Filion est répété intégralement à la fin, donnant au texte une forme d'immense parenthèse permettant à l'auteur fictif de pénétrer dans le roman et de s'y exprimer longuement sur l'écriture d'un roman : notions de temps, d'espace, de personnage, de discours, de forme, le tout avec beaucoup d'humour :

Je n'ai jamais été que le personnage d'une histoire qui a manqué de temps et d'espace pour germer. (p. 98)

[...] le fil de l'histoire m'étrangle; une très belle pendaison formaliste [...] (p. 31)

Le discours circule encore; tout ce blizzard sémantique paraît pourtant si facile. Et pourtant, faut-il craindre cette paupière étudiée, ce regard qui se regarde? (p. 32)

Gilbert David, également, utilise la répétition de certains mots comme «et j'en passe» (p. 20) et «j'approche» (pp. 33 à 38), de fait sans effet stylistique valable. Par ailleurs, ce procédé accentue l'impression de stagnation et de désœuvrement dans le roman de P.O. Gagnon, en plus de mettre en évidence les influences surréalistes dominantes :

Elle est jolie, elle est si jolie. Elle est oh! si jolie! Elle est aussi jolie que cette fleur jolie. Elle est plus jolie. Plus jolie que cette fleur jolie. Elle est jolie jolie. Si jolie jolie. (p. 109)

Je m'en fous de ce temps où nos pas s'arrêteront d'eux-mêmes. Ce temps où nos pas s'arrêteront d'eux-mêmes. Où nos pas s'arrêteront d'eux-mêmes.

S'arrêteront d'eux-mêmes. S'arrêteront. (p. 63)

De plus, tant le texte de Gauthier que celui de Brochu s'ornent de nombreux dessins très naïfs qui leur donnent l'allure de contes pour enfants.

Le mélange des genres et des niveaux de langue démontre également un désir omniprésent de chambarder les normes établies. Il témoigne à la fois du besoin de pousser la recherche à ses limites pour renouveler la littérature à tout prix et de l'importance primordiale accordée à l'écriture. Par ricochet, la problématique de l'auteur en train d'écrire est aussi mise de l'avant. Sans aller jusqu'à parler déjà de narcissisme, cette réflexivité des romans, ce regard constant de l'écrivain sur son oeuvre dénotent indéniablement une grande part de centration sur soi.

Ainsi, *Le noyau* utilise tour à tour les encadrés et la typographie par colonnes des journaux. L'usage des parenthèses pour situer le lecteur, les nombreuses obliques coupant les phrases, les caractères gras, les phrases en majuscules (ou l'absence totale de majuscules, dans le cas de *Presqu'Il* et de *Fréquences/En l'inscription du roman*), les blancs, les nomenclatures sous forme de liste classifiée en A, B, C, la mise en page éclatée, tout concourt à créer un roman qui est tout sauf un roman habituel. Il ne s'agit plus seulement de renouveler le genre romanesque mais bien de créer de toutes pièces une nouvelle forme

hybride qui ne doit son appellation de roman qu'à la présentation qu'en fait l'auteur :

Bien que certains épisodes de cette histoire soient basés sur des événements réels [...] les situations, le caractère des personnages de même que l'agencement des scènes sont entièrement imaginaires. (Avertissement signé des initiales de l'auteur, au début du roman)⁴⁶

Anna-Belle contient de nombreux poèmes, de même que l'écriture de certains passages de Turgeon et de Beaudet sont de facture très poétique et lyrique.

Le roman de Filion se consacre, comme on l'a dit, à l'écriture d'un roman, avec toutes les interrogations que cela comporte. Il s'agit donc bien plus d'une réflexion de l'auteur sur son propre cheminement et même d'une contemplation de soi en train d'écrire que d'une véritable fiction romanesque. Le «roman» d'André Beaudet n'a du roman que le titre, ou peu s'en faut, puisqu'il propose une pléiade de romans possibles à partir d'un champ théorique explicité au début du texte.

Le noyau, *Un livre*, *Fréquences/En l'inscription du roman*, autant de romans qui se situent à la frontière de la forme romanesque. La recherche théorique et formelle y prend presque toute la place. On peut ajouter à cette liste *Le personnage* et *Anna* qui, sur un mode beaucoup plus léger et humoristique, mettent également l'écriture et le langage

⁴⁶ Des Ruissaux, P., *Le noyau*, pas de numéro de page

au centre de leur propos, sans compter tous les personnages écrivains du corpus. L'écriture comme thématique sera abordée plus en profondeur dans le prochain chapitre.

Avant de clore celui-ci, il reste à parler du langage qui, tout comme l'écriture, fait voler en éclats les règles qui prévalaient jusqu'alors. Langue châtiée héritée des études classiques, joul marquant la révolte et l'identification au pays, usage de l'anglais ou de calques de l'anglais, déformation de l'orthographe, tous les niveaux de langue sont utilisés, parfois à juste titre, parfois sans aucune justification. Villeneuve, par exemple, mêle français impeccable, joul et anglais :

Ma tank est presque vide. (...) quand il a scrappé son auto (...) quand l'auto s'est mise à dérapier - j'avais freiné trop sec ou bien mes freins ont collé; (...) «les gars, si le flic demande ce qui est arrivé, on a eu une crevaison du côté droit». (p. 29)

Ce qui importe ici, ce n'est pas tant la multiplicité des langages que leur usage simultanée, dont la seule justification se trouve dans un désir manifeste d'abolir toutes les barrières, une conscience aiguë de la permissivité et de la liberté qui prévalent sur toute autre considération, même esthétique. Par exemple, l'usage de mots aussi spécialisés que «empyreumatiques», «chiroptère», «adéquacité» ou «chtoniennes» se joute d'argot comme «marmots qui braillent» (p. 47) dans *Ilse ou Salmacis avortée*, tout comme un français parfaitement correct côtoie

des mots de joual et des calques anglais dans *Mise en liberté* :

J'aurais [...] un truck, on déménagerait, on emporterait au chalet le frigidaire et le poêle. (p. 20)
Il tourne dans son sleeping [...]»
(p. 68)

Mais aussi j'avais mon voyage [...]»
(p. 83)

André Brochu n'a sûrement rien à prouver quant à ses compétences linguistiques. Pourtant, il étale son érudition sans restriction, tout en parsemant son texte de joual et d'anglais : «L'Amérindien c'est moué. Mais moué, it's you, yourself itself.» (p. 106). «Oh! j'aime, astheure, les mots de mon enfance : toaster, drabbe, câline, douceur» (p. 140).

Ces procédés auraient leur raison d'être pour rendre compte d'interlocuteurs doués de compétences linguistiques inégales, mais ils sont ici le fait d'un seul et même personnage.

En résumé, la forme des récits emprunte à tous les niveaux de langue, à tous les procédés typographiques et à tous les genres littéraires pour tenter de produire une oeuvre entièrement nouvelle dans le grand vent de liberté qui soulève les écrivains de la génération lyrique, dans cette volonté de faire neuf, mais aussi de clamer leur différence.

CHAPITRE III - LES THÈMES

Une lecture, même superficielle, des textes du corpus fait ressortir des mots-fétiches fort indicatifs des thèmes chers aux écrivains lyriques : pays, liberté, amour et, surtout, l'omniprésent «je/moi» qui domine totalement. Le narcissisme des narrateurs s'affirme à chaque page. Ce narcissisme, par ailleurs, est celui de toute la cohorte, alors que le «je» se confond avec le «nous» du groupe. Ricard le rappelle :

Le repli sur soi, la contemplation et la jouissance de sa propre image sont ici le fait non de l'individu mais du groupe.⁴⁷

Le pays à bâtir prend la forme d'un rêve, d'un monde imaginaire idéalisé, mais demeure à l'état de projet et de réflexion, toute forme d'action véritable étant exclue du champ des possibilités actantielles des narrateurs.

Par ailleurs, la thématique de l'écriture constitue une voie privilégiée de découverte des écrivains lyriques. Celle-ci assume tour à tour l'expression du ludisme, de l'introspection, de l'auto-réflexivité, de l'expérimentation, de la révolte, de la thérapie ou de l'exutoire. Signe évident de centration sur soi de la part de l'écrivain, cette primauté de la thématique de l'écriture s'avère également significative, à l'analyse, du besoin et du désir

⁴⁷ F. Ricard, *La génération lyrique*, p. 150

de chambardement et de révolution permanente qui caractérise la génération lyrique.

Un survol des personnages féminins et des écrivaines du corpus complétera l'analyse en mettant en lumière l'affirmation de soi qui les caractérise et valide leur velléité, non de prise du pouvoir social, mais bien de prise en charge de leur propre destinée.

Narcisse par lui-même

Dans notre analyse de l'instance narrative, nous avons mis en évidence la position prédominante occupée par le narrateur ainsi que la très nette majorité des narrations auto-diégétiques et la présence de nombreux narrateurs écrivains ou «écrivants» (puisque'ils n'exercent pas le métier d'écrivain et ne s'assument pas comme faisant partie de l'institution littéraire). De plus, nous avons relevé les multiples indices permettant de relier le narrateur à l'auteur (intrusions de l'auteur dans le texte, similitudes avec les événements marquants de sa vie ou de son apparence physique, etc.). Tous ces procédés formels concourent à entériner la thèse de l'auteur/narrateur/personnage principal, l'absence de personnages secondaires consistants élargissant encore l'espace déjà immense dévolu au narrateur.

Il s'agit maintenant d'analyser ce personnage envahissant pour mieux déterminer sa personnalité et la vision qu'il se fait du monde et de lui-même.

Comme nous l'avons remarqué précédemment, les écrivains de la génération lyrique n'ont pas subi le pouvoir inconditionnel et rigide de la religion catholique. Ainsi, plutôt que de fomenter une révolte contre Dieu qui serait inutile puisque sans objet, les personnages des romans à l'étude se substituent purement et simplement à la toute-puissance divine. On assiste en effet à une déification du moi des narrateurs suffisamment récurrente pour peser de tout son poids dans leur profil psychologique. Comme le rappelle Ricard :

[...] ce mot de narcissisme (décrit)
 [...] la condition de l'individu moderne, tourné vers lui-même, préoccupé de son image et de sa "croissance" personnelle, assujetti à un moi déifié, inflationnaire [...]. (p. 149)

Les narcisses de notre corpus vont encore plus loin dans la surestime de soi. En effet, on assiste non seulement à la déification du moi, c'est-à-dire à l'extrême intérêt accordé à soi-même, mais également à la présence de narrateurs qui se substituent carrément à Dieu, qui s'approprient son langage et sa toute-puissance. Les exemples de ces deux formes de déification abondent.

Ainsi, le narrateur de *Mise en liberté* reporte tous les torts de la rupture sur sa partenaire absente. Le roman débute par ces mots : «Tu n'as pas compris [...]» (p. 10);

plus loin, il réitère : «Et me laisser parler [...], tu n'as pas compris comme c'était important.» (p. 11); «[...] tu n'as pas compris.» (p. 12); «Tu vois bien [...] que j'ai raison [...].» (p. 14), pour ne citer que quelques exemples. De même, il exprime clairement son désir primordial :

Je ne veux pas mourir pour une cause,
je ne veux pas vivre pour une cause
non plus. Je veux me mourir, je veux
me vivre. (p. 103)

Le narrateur d'Anna-Belle est tout aussi clair dans son propos. Il crée de toutes pièces un personnage de femme, personnage dont on ne saura jamais vraiment s'il a existé ailleurs que dans son imagination délirante : «[...] à même ma chair [...].» (p. 33). L'analogie avec la création d'Ève s'impose ici, confirmée par «Je te veux à mon image et à ma ressemblance.» (p. 34). Il dit encore : «Je suis Dieu [...].» (p. 34), «Tu ne peux être sans moi, Anna-Belle... [...] Je peux, je peux tout, Anna-Belle!» (p. 35) et «Je suis la VÉRITÉ et la VIE.» (p. 77). Plus loin, il ajoute : «Ils viennent [...] lécher mes mains, mes yeux, mes plaies de pieds, mon flanc perforé.» (p. 89) Qu'il s'agisse ici de délire n'annule en rien le sens à accorder à ces phrases. La centration sur un moi inflationnaire domine : «[...] je me veux! Je veux ce que je suis [...].» (p. 85); «Le monde c'est moi, c'est vous! Je suis MOI, je suis VOUS!» (p. 91); «[...] mais moi, moi je suis moi.» (p. 100). S'arrogant le contrôle et la domination de cette

compagne, le narrateur lui accorde magnaniment la liberté à la fin du roman, dans un ultime geste de pouvoir :

Va vers d'autres Amériques [...]. Va mon amour vers l'amour [...]. Va, que le vent te fasse du vent! Bientôt je ne serai plus que du charbon froid, qu'un paquet de vie aux os secs. Va! (pp. 116-117)

Le personnage de Jean-Pierre Guay proclame aussi, à la toute fin du roman, la mise en liberté de sa compagne : «J'ai fini. Je finis de vous vivre, ta mère et toi, comme un impossible retour de nos faits et gestes. Tu es libre.» (p. 134) Mais ce dénouement clôt en fait une longue quête de sa propre libération, de son acceptation de la liberté de l'autre. Le titre de *Mise en liberté* ici parle bien de la libération du narrateur et non, comme celui-ci le laisse entendre, de la libération de sa compagne et de leur fils.

Blaise Augustin, dans *Angoisse Play*, déclare : «je viens de relire *Angoisse I*, je me suis bien aimé [...].» (p. 69). Cette entrée en matière est suivie d'un long monologue où l'auteur raconte ses états d'âme et son questionnement d'écrivain. Il doute constamment de ses compétences, tant comme amant que comme écrivain. Son nombrilisme est évident malgré le ton ironique : «j'aimerais bien voir l'air que j'affiche parmi la foule [...].» (p. 98); plus loin, il dit encore : «[...] je suis un génie [...].» (p. 101) et «[...] je suis rempli de moi.» (pp. 101-102)

Luc/Alain, le narrateur d'*Ilse ou Salmacis avortée*, est tellement obsédé par la puissance de son amour et

l'exclusivité totale qui lui est refusée par sa compagne qu'il en arrive à la tuer, pour se l'approprier définitivement, et ensuite s'enfoncer inéluctablement dans la folie.

Le roman de Gilbert David, seul roman écrit par cet homme de théâtre, met en scène un personnage qui raconte sa vie, de la naissance à la mort (tout comme celui de Victor-Lévy Beaulieu); certains indices peuvent laisser supposer qu'il s'agit d'une autobiographie romancée, dont le fait que ce personnage est un jeune adulte au moment des événements d'octobre et que les faits racontés pourraient très bien s'être produits réellement. La mégalomanie et le rêve de puissance qui l'animent sont extrêmes : «on m'offrira ensuite de sauver le peuple en gouvernant tout le pays.» (p. 87). Suit une longue description des actes de domination qui seront posés sous sa gouverne (p. 88). Il nommera alors les choses (stations de métro, poubelles, etc...) (p. 86), nommer impliquant une appropriation implicite. Asservissant d'abord totalement son peuple, il choisira ensuite de l'exterminer sous prétexte d'une trop grande servilité. C'est donc dire qu'aucune attitude n'est la bonne. Il faut tout détruire et recommencer à zéro : «nous avons besoin d'une catastrophe» (p. 81). Le narrateur se prend pour Néron :

et je leur ordonnerai. [...] BRULEZ LA
VILLE. et je monterai sur le plus
haut taudis de ma ville pendant que
l'incandescence civile me lancera ses

pétarades mitrailleuses et ses braises
décadentes. (p. 90)

Plus loin, il dit encore : «je suis unique. voilà ma
puissance. un temps. je suis. cela devrait suffire»
(p. 122).

Le narrateur anonyme d'*À la mort de mes vingt ans* fait
preuve également d'un égocentrisme évident. Dès la première
page du roman, il affirme :

Il n'y a plus de bière, quelqu'un l'a
bue. C'est moi. Je crois. D'ailleurs
ça n'a pas d'importance. Rien n'a
d'importance. Si, moi. (p. 9)

Il répète plus loin : «Rien n'a d'importance. Si,
moi.» (p. 59)

D'autres héros multiplient les signes d'identification
à Dieu ou à Satan, autre face de la toute-puissance. Ainsi,
le personnage principal des *Mémoires d'outre-tonneau* se
nomme Satan Belhumeur et son père se prénomme Moïse.
Satan Belhumeur imite Dieu en s'appropriant de nombreuses
citations de la Bible :

Tremblez mortels : tremblez femmes qui
êtes grosses. Tremblez enfants qui
vous vous (sic) allaitez à la tétine
de caoutchouc. La fin des jours et
des nuits est proche. En vérité en
vérité je vous le dis. (p. 21)

En vérité, en vérité je vous le dis
(p. 58) En vérité en vérité je vous
l'affirme (p. 139) ... il fallait que
cela s'accomplisse. (p. 173)

Comme le Christ, il passe trois jours et trois nuits
à jeûner (p. 34) mais en sort déçu de lui-même : «je ne

serais jamais qu'un esclave...» (p.35). Durant son adolescence, un sentiment de puissance l'habite : «(les femmes) je les avais dans ma poche ... Comme les hommes, elles m'obéissaient au doigt et à l'oeil» (p. 66); «...je serai le Prince des Profondeurs et je serai le Prince de la lumière» (p. 93).

Adéodat accomplit des prodiges, dès sa naissance, et se révolte de plus en plus à mesure qu'il grandit; lui aussi fait siennes les paroles de la Bible «(...) en vérité je vous le dis [...]» (p. 31). Il s'agit d'un enfant tout à fait extraordinaire, une sorte de messie dont la mission semble être de bouleverser le Québec.

Le héros de Michel Tremblay, François Laplante, porte un nom des plus communs mais vit des aventures tout à fait hors du commun. Ainsi, même l'homme ordinaire de la génération lyrique est appelé à vivre l'extraordinaire. Le narrateur se retrouve dans un monde hostile mais, malgré tous les dangers qui le guettent et l'assaillent, il survit sans grand dommage et beaucoup de sang-froid. Tous les personnages, en conflit les uns avec les autres, s'approprient le narrateur comme leur sauveur, celui qui va régler les comptes et permettre de faire revivre la cité détruite. C'est donc François Laplante qui domine, celui de qui l'on attend toutes les réalisations, celui qui se retrouve, malgré les difficultés, en position de pouvoir. L'aventure de l'oeuf, microcosme de la vie en devenir, peut symboliser

également la création d'un tout nouveau pays pour la génération lyrique. Le manuscrit trouvé n'est pas vraiment un journal mais bien le récit d'événements passés. Il y a donc interprétation. L'intercalaire (pp. 151-152) exprime clairement les rêves de pouvoir et de domination qui habitent François Laplante. Il s'imagine grand initié et sauveur de la Cité :

Le monde c'était moi [...] (p. 52);
 Ils m'attendent mais ils ont peur!
 Parce que moi aussi je vais les détruire!
 (p. 61); [...] parce que j'ai besoin de toi (Ghō) (p. 98); [...] tu m'emmèneras avec toi dans ton monde et nous serons très puissants (p. 99); [...] personne ne peut sortir de l'oeuf [...] sans le consentement d'un humain [...] (pp. 99-100); [...] elle avait besoin de moi (Lounia) (p. 128); J'étais le sauveur du monde! (p.164)

Ce rôle messianique est également dévolu à l'héroïne d'*En hommage aux araignées*, Anar Vranengal, qui sera préférée à un homme pour remplacer le sorcier du village et renverser le processus de déclin et de désintégration de son peuple voué à la ruine.

L'un des rares textes où un personnage secondaire est admis à s'exprimer, c'est celui du *Nombril* où Nathalie, amie du narrateur Jérôme, parle ainsi : «Tu m'aimes pas, tu pourrais jamais en aimer d'autres que toi-même...» (p. 159). Cette assertion est d'ailleurs confirmée par Jérôme lui-même :

[...] faudrait qu'elle soit aveugle pour ne pas comprendre que je ne pensais qu'à moi, que j'aurai toujours

peur de sortir de mon petit moi, [...] solitaire, replié sur mon nombril sur ma vie sur ma mort [...] (p. 91)

Encore une fois, ce n'est pas seulement l'expression de la toute-puissance et du moi hypertrophié et autoglorifié des narrateurs qui valide la pertinence de notre hypothèse mais bien sa récurrence, sa redondance, aussi bien dans chacun des romans que dans l'ensemble du corpus.

Le thème de la paternité, lorsqu'il est abordé, suscite chez les narrateurs trois réactions qui toutes se relient à l'égoïsme et au nombrilisme. Certains, comme Pierre Quillevic⁴⁸, refusent carrément toute responsabilité paternelle, leur propre personne prenant déjà toute la place dans leurs préoccupations :

Jamais je ne débordrai, comme un fleuve en crue, sur la campagne, pour y emplir tous les fossés et tous les chemins. (p. 86)

On ne me sucera pas de descendants, moi. Les bourreaux à vivisections et les génies à inventions sublimes pululeront ailleurs que dans ma semence. Je me débranche : que le courant d'humanité passe par un autre fil conducteur. (pp. 173-174)

C'est le cas également du héros d'Alain Gagnon qui refuse l'avenir conformiste lié à la paternité :

[...] entre deux produits anticonceptionnels, les marmots qui braillent... [...] nous bourrant nous-mêmes de tranquillisants pour pouvoir les endurer. (p. 47)

⁴⁸ P. Turgeon, *Faire sa mort comme faire l'amour*

Plus loin, il ajoute, en colère : «[...] je lui déclarai (à l'aubergiste) que la "famillite" n'était pas un mal contagieux» (p. 61). Ainsi, ces personnages vivent selon les préceptes que leur attribue Ricard :

Ayant vu nos parents s'effacer devant nous, nous avons choisi, nous, de ne pas nous effacer devant ceux qui nous suivent. De ne pas nous effacer, c'est-à-dire de ne pas devenir parents à notre tour. (p. 270)

D'autres envisageraient de devenir pères mais dans le seul but de reproduire dans leur progéniture les précieuses valeurs qu'ils prônent et leur vision du monde. Ainsi, le narrateur d'*À la mort de mes vingt ans* commente les paroles de l'automobiliste qui l'a pris en auto-stop :

Il veut faire des enfants. [...] Des enfants faits par lui. Des autres lui. [...] Ainsi, quand il sera mort, il ne mourra jamais. Il ne mourra jamais à cause des enfants qu'il fera. [...]

Moi non plus, je ne veux pas mourir. Il faudra que je fasse des enfants, moi aussi. [...] Vite! Il faut que je me dépêche. Que je me dépêche à faire des enfants. Que je me dépêche à ne pas mourir. (p. 87)

Je veux des enfants. Des milliers d'enfants. Des enfants par milliers.[...] Je veux des milliers d'autres moi. (p. 88)

Le héros des *Mémoires d'outre-tonneau*, quant à lui, subit une paternité pour le moins involontaire : «J'ai eu [...] une fille. C'est arrivé le soir où j'oubliai mon tube de caoutchouc made in U.S.A. J'en titube encore d'incrédulité.» (p. 81)

Enfin, dans *Mise en liberté*, le narrateur éprouve la présence de son fils comme une entrave et une menace à sa relation amoureuse; la jalousie le mine et son imagination lui fait entrevoir une relation incestueuse entre sa compagne et leur fils. C'est dire à quel point la paternité lui pèse. Sa frustration touche également le domaine littéraire : «Il aura quinze ans, il publiera un livre bien avant que j'aie déniché un éditeur pour mes plaquettes de mal-poèmes [...]» (p. 62). Incidemment, ce fils deviendra père malgré lui : «À l'époque toutes les femmes prenaient la pilule, tu n'en as jamais douté» (p. 129).

Par ailleurs, les quelques représentations de la figure paternelle qui nous sont offertes décrivent soit un père inexistant (le père de Jérôme⁴⁹ est décédé alors que celui-ci avait quinze ans), soit extrêmement effacé et de faible personnalité (Édouard⁵⁰, par exemple, dont le seul acte de "courage" est sa désertion de l'armée, ou le père de Larves⁵¹, parfaitement inutile lors des événements majeurs et incapable de prendre des décisions), fort représentatifs, en ce sens, de l'image que donne Ricard des parents de la génération lyrique, s'effaçant devant leur progéniture adorée après lui avoir ouvert toutes les portes :

⁴⁹ G. La Rocque, *Le nombril*

⁵⁰ P. Turgeon, *Faire sa mort comme faire l'amour*

⁵¹ R. Larche, *Les naissances de Larves*

C'est bel et bien de vénération, d'une sorte d'approbation fascinée qu'il s'agit : sachant leurs fils et leurs filles à la fois mieux préparés et plus forts qu'eux, les parents ne peuvent que bénir et collaborer. (p. 92)

Il fallait, pour que ces hommes et ces femmes décident d'accorder dans leur vie tant de place aux enfants, que leur sentiment de délivrance et leur foi en l'avenir soient singulièrement puissants.

Mais il fallait aussi, paradoxalement, que les inspire une sorte de désespoir, ou du moins un pessimisme à l'égard de ce qu'ils avaient été et de ce qu'ils avaient vécu [...] (p. 23)

et

[...] ils se sentent d'une certaine manière indignes du monde qui commence [...] (p. 22)

Le pays intérieur

Ce titre demande quelques explications. Le mot «pays» prendra en effet deux sens qu'il importe de préciser. Il correspond d'abord à l'entité géographique qui tient lieu d'habitat aux personnages des romans à l'étude, le Québec. Ce pays est également un monde intérieur puisqu'il se modèle sur l'image idéale ou idéalisée qu'en a de lui le héros-narrateur. Le pays intérieur, c'est aussi l'univers psychologique complexe des pensées du héros, sa vision du monde, son cheminement et son évolution.

On a déjà noté que l'espace dans lequel évoluent les personnages est à toutes fins pratiques limité au Québec et, plus précisément, à un tout petit espace physique, sans guère de déplacement. Cette fermeture spatiale sur le Québec constitue déjà un indice de l'introspection et de la contemplation de soi, en tant que groupe, qui dominent les préoccupations des écrivains à l'étude. À cet espace extérieur clos s'oppose la place importante accordée au «pays intérieur», c'est-à-dire à la construction imaginaire d'un pays idéal ou, à tout le moins, idéalisé par le héros principal.

Au cours des années soixante et soixante-dix, l'histoire politique du Québec passe obligatoirement par les activités terroristes du Front de libération du Québec et les événements d'octobre. Le Québec de cette époque baigne littéralement dans l'instabilité politique et dans une atmosphère de révolution appréhendée. On retrouve donc inévitablement des allusions plus ou moins voilées aux événements d'octobre dans plusieurs romans étudiés. Les personnages principaux semblent se rallier à la thèse révolutionnaire de l'indépendance. Plusieurs décrivent l'oppression exercée par les Anglais, de même que la brutalité utilisée par les gouvernements dans la répression du mouvement terroriste, et prônent l'urgence, pour le peuple québécois, d'acquérir sa liberté.

Le roman d'Esther Rochon, par exemple, exhorte de manière allégorique un recours à l'action : le peuple Asven va mourir, uniquement parce qu'il se croise les bras et se contente d'attendre la fin plutôt que d'agir en vue de son avenir; ce ne sont pas les capacités qui lui manquent mais le courage et la confiance en ses moyens. L'analogie avec le Québec des années soixante-dix est ici plausible, sinon évidente, pour les partisans de l'indépendance.

Le texte de *Mise en liberté* est basé essentiellement sur un parallèle entre le pays à libérer et l'éclatement d'un couple. La liberté ici est autant celle du peuple que celle du narrateur :

Non, tu n'as pas compris qu'il y avait
tout le pays dans ma mémoire (p. 9);
Il y a tout le pays dans ma mémoire.
et [...] le pays dans ma mémoire,
c'était mon sang, ma vie. (p. 10)

Ce leitmotiv du «pays dans la mémoire» enveloppe le texte. On remarque cependant qu'il s'agit d'un pays intérieur, d'une vision personnelle du pays.

Porté par une conscience aiguë de la suprématie de sa vision du pays, le héros d'Anna-Belle se voit comme le représentant de la volonté de tout le peuple. Il est le pays.

[...] je vis dans un pays où les bombes sont feux d'artifices [...] pays insoutenable, je vis dans la crasse française. je suis un pays prophétique et sans problème. je suis un pays de l'assimilation [...] je rêve. je rêve. moi. ma force éclabousse. (p. 80)

Ainsi, le narrateur s'assimile au pays. Il sent, il sait que sa vision du Québec est partagée par la multitude de ses pairs.

Par ailleurs, tous ces héros brillent par leur inaction, voire leur inertie face à cette poussée révolutionnaire. En pensée, ils détruisent le monde actuel, le reconstruisent intégralement à l'image de leurs idéaux, ils re-crésent la société, mais en pensée et en rêve seulement. La seule révolte sociale véritable est celle des *Rebelles* qui sera durement matée dans un bain de sang.

L'inaction ne caractérise pas les personnages uniquement à titre de membres d'un groupe social, mais aussi comme individus. Rien ne bouge dans la vie personnelle de ces héros. Ils «se» vivent, s'analysent, se gargarisent parfois de mots, mais n'agissent pas. Leur évolution, souvent erratique, est tout intérieure et se construit peu à peu, sous forme de spirale. Les rares mouvements physiques qui surviennent sont assimilables à des fuites, comme celles de *J'ai mon voyage*, de *Presqu'il* ou de *Meurtres à blanc*, alors que l'héroïne doit constamment voyager pour s'éloigner du lieu de ses crimes présumés, ou à des mises à pied provoquées plus ou moins consciemment par les personnages :

Ce soir, je n'ai rien dit à mon patron
(p. 11)
[...] hier, j'ignorais que je parti-
rais; un vrai voyage surprise
(p. 41)⁵²

52 P. Villeneuve, *J'ai mon voyage*

Par ailleurs, ce «voyage surprise» se terminera abruptement dans le silence et la mort supposée du narrateur. De même, le Jérôme du *Nombriil* n'agit absolument pas, en dehors du geste de violence qu'il pose contre son patron et qui provoque son licenciement (geste qu'il regrettera par la suite), sinon pour refuser toute forme d'action, de décision. Il laisse Nathalie l'abandonner plutôt que de lui dire lui-même que c'est fini; il refuse le voyage avec elle, mais implicitement; il laisse aller les choses à la dérive. Son seul acte volontaire, c'est celui de jouer à manier la gâchette de son fusil de manière à se rendre au point ultime avant la détonation. Le suicide non plus ne se produira pas. Le seul bonheur possible réside dans le repliement sur son monde intérieur et l'expression de soi dans l'écriture.

La longue soirée de désœuvrement du narrateur d'*À la mort de mes vingt ans* se déroule au ralenti, alors que chaque geste posé présuppose des efforts surhumains de la part des deux amis :

[...] il faut que je décide mon ami à finir sa bière. Puis après, il faut que je le décide à se lever. Ce ne sera pas chose facile. Ni pour moi, ni pour lui. (p. 15)

et

[...] je vais être obligé de traîner mon ami par la crinière; de lui arracher presque les cheveux. (p. 36)

De plus, l'utilisation abondante des répétitions intensifie cet effet de lenteur, d'inertie et de stagnation :

Et quand le temps est beaucoup trop court, la vie devient beaucoup trop courte; puis, quand la vie devient beaucoup trop courte, la mort paraît longue. Beaucoup trop longue; bien trop; beaucoup trop. Si longuement beaucoup trop. Si longuement beaucoup trop longue. Si longuement. (p. 41)

Ainsi, on se retrouve devant des personnages qui parlent, parlent et parlent encore d'action, de révolte et derévolution, mais ne bougent pas. Faut-il s'en étonner si l'on tient compte de l'absence de toute barrière qui a présidé à l'entrée dans le monde de la génération lyrique :

Ici, le héros (les jeunes de la génération lyrique) triomphe. Il part à la conquête du monde, et le monde, d'emblée, lui appartient. Il fonce tête baissée sur la réalité, et la réalité obéit à son désir.⁵³

Révolution et révolte

Fascinée par le radicalisme, elle a (et aura) toutes les peines du monde à concevoir une action modérée et partielle [...]. Tout ce qui n'est pas rupture et recommencement, elle le voit comme de l'immobilisme, et comme

⁵³ *La génération lyrique*, p. 168

«réaction» tout ce qui n'est pas la révolution.⁵⁴

Malgré la pénurie d'action véritable, il ne faut pas conclure à l'absence de toute velléité d'évolution ou même de révolution de la part des héros lyriques. Au contraire, plusieurs bouillonnent du désir de transformer intégralement le monde, et les méthodes prônées pour ce faire se situent à l'opposé de tout étapisme. On a déjà mentionné le rêve de domination qui occupe les pensées du héros de *Presqu'il*, rêve où la destruction totale est le prélude à la reconstruction : «nous avons besoin d'une catastrophe» (p. 8); «on m'offrira ensuite de sauver le peuple en gouvernant tout le pays» (p. 87). Dans *Anna-Belle*, également, le narrateur rêve d'anarchie et de destruction : «Il suffit de se laisser prendre par l'anarchie et la destruction. Je vais tout raser, tout, même la crainte. Tabula rasa!» (p. 83)

Le thème de la révolte et de la destruction totale prend toute la place dans *Les rebelles*. L'auteur nous présente ainsi son texte :

Ce livre est le récit d'une rébellion : celle de jeunes dans un pays "colonisé" cherchant à tout mettre à bas. Leur rébellion est politique, sociale, religieuse, sexuelle.

Ici seulement, on assiste à une véritable rébellion, dans les faits :

⁵⁴ op.cit., p. 140

Il y a de plus en plus de gens avec nous, [...] il reste une seule foi, la Révolution [...]. À la capitale, les révolutionnaires se préparent à renverser le gouvernement (p. 13)

Et l'amour venant là-dessus se fondre à cet univers branlant, le jeter à bas, l'anéantir, reconstruire, le mener à [...] (pp. 16-17).

Mais la plus grande rébellion des *Rebelles*, comme dans plusieurs textes à l'étude, est celle de l'écriture. Encore une fois, c'est Romain Belleau qui prévient le lecteur potentiel :

Mais ce livre est aussi en quelque sorte la rébellion du récit. Par son ampleur, par ses descriptions; par ses personnages changeants, désignés par un surnom, parfois sans nom; par le travail qui y est fait sur la syntaxe, la phrase, l'enchaînement des paragraphes, des parties; par certaines allusions au livre lui-même, ce livre paraît rebelle à une simple lecture, celle, par exemple, qui ne serait attentive qu'à l'"histoire", qu'à son degré de réalisme ou de vérité, ou qui y chercherait la reproduction de faits "réels", d'événements "vécus".

En effet, le texte de Belleau bouleverse toutes les règles classiques de l'écriture pour créer une fresque envoûtante par sa singularité et sa puissance d'évocation. L'écriture n'y a pas pour seul but de balayer, de détruire l'ancien pour "faire nouveau à tout prix" mais, bien plus, sert à la compréhension du récit.

Le résultat formel est, dans le cas des *Rebelles*, fort intéressant. Mais ce n'est pas le cas d'autres romans, où le désir manifeste de «changer pour changer» pousse les

auteurs sur la voie de chambardements syntaxiques, typographiques et autres, parfois sans raison ni résultat autre que de rebuter le lecteur ou de le confondre.

Ainsi, Gilbert David démontre une volonté ferme de transformer du tout au tout le texte littéraire en détruisant d'abord les anciennes formes, au prix de la clarté et de la compréhension du lecteur. La majeure partie du roman est écrite uniquement en minuscules, avec des coupures multiples, et en éliminant les phrases complètes qui sont la norme de la syntaxe classique. Une autre partie hachure le texte en utilisant les obliques à profusion. La seule portion du texte qui soit écrite selon les normes fait allusion aux événements d'octobre. C'est la partie «réaliste», celle des opposants, des représentants du pouvoir à combattre.

De fait, Jacques Pelletier critique l'absence de motivation de ces fantaisies formelles : «Ces modalités discursives semblent toutefois répondre à une volonté d'innover pour innover [...]. On sent là quelque chose de gratuit [...]»⁵⁵. En effet, ces innovations faciles n'apportent rien de valable au récit.

Le roman d'Yvon Paré, par ailleurs, emprunte à la poésie et à la correspondance. Il y a création de vocabulaire, forme d'appropriation de la langue par l'auteur, prise de possession de l'outil-écriture pour l'expression

⁵⁵ *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, Tome V, p. 728*

de sa vision du monde. *Le noyau* utilise de multiples formes de typographie, à l'opposé de toute linéarité, tant dans l'écriture que dans le récit des événements : phrases hachées, absence de ponctuation, etc...⁵⁶ Les indications de changement de narrateur sont rares et insuffisantes, provoquant la confusion du lecteur. Le texte est l'expression d'une révolte sociale où l'expérimentation formelle prend le pas sur l'accessibilité du lecteur et ruine la cohérence minimale requise pour maintenir son intérêt.

Les bouleversements du mode d'écriture romanesque ne naissent pas avec la génération lyrique, bien au contraire.

Les années soixante [...] sont pour la littérature québécoise une période exceptionnelle [...]. Les formes et les contenus se modernisent, les vieux interdits volent en éclats, l'ancien provincialisme un peu frileux le cède partout à l'audace, à l'innovation, à la rupture.

mais

Ce qui frappe cependant, quand on analyse [...] le déroulement de cette "renaissance", c'est qu'elle n'est pas due [...] à la génération d'après-guerre, mais bien plutôt à [...] celle des aînés venus au monde aux environs de la crise [...]⁵⁷

En conséquence, le désir irrépessible des écrivains lyriques de «ruer dans les brancards» se trouve tué dans l'oeuf, si l'on peut dire, par l'absence de «brancards». En

⁵⁶ Voir extrait du texte en annexe (pp. 18-19 et 68-69)

⁵⁷ F. Ricard, *La génération lyrique*, pp. 100-101

effet, comme l'affirme Ricard, la génération lyrique entre dans le monde «comme dans un moulin»⁵⁸. L'étude des textes nous incite à expliquer la multiplication des innovations gratuites et faciles par le besoin de certains auteurs de «faire encore plus neuf», de se maintenir dans une position de «révolution permanente» à tout prix, quitte à «défoncer des portes ouvertes».

La dernière forme d'expression de l'esprit de révolte dont nous ferons mention n'est cependant pas la moindre. Il s'agit du rejet généralisé des tabous, surtout sexuels, rejet déjà entamé par la cohorte précédente mais dont l'ampleur et, encore une fois, la normalisation feront ici toute la différence. Qu'il s'agisse de l'homosexualité dans *Les rebelles* (où elle constitue un thème en soi) et *Les vierges folles*, des actes sadomasochistes copieusement décrits dans *Surtout à cause des viandes Recettes de bonheur*, des descriptions fort explicites des ébats sexuels du narrateur de *Presqu'il* (pp. 28-30) ou encore du langage cru de *Satan Belhumeur*, dont nous citons quelques exemples,

[...] une lanterne dans une main et mon pénis dans l'autre et je me suis onanisé [...] J'ai crié quand le sperme a giclé de ma verge [...] (pp.12-13)

[...] son perceur d'utérus, son lèche-seins et son lèche-cul [...] (p. 15)

⁵⁸ *La génération lyrique*, p. 90

Des hommes bandent dans leur pantalon.
Des hommes bourgeonnent entre les deux
cuisses. (p. 95)

Leur feront-ils avaler des pénis à
pleine gueule? (p. 97)

la libération poussée des moeurs sexuelles et de leur expression est prônée par tous. De fait, on sent même dans cet étalage une volonté de provoquer, de choquer le lecteur, particulièrement dans le cas de Surtout à cause.... Encore une fois, la soif de révolution pousse les écrivains lyriques à tenter de dépasser des frontières déjà fort élargies par leurs prédécesseurs.

L'écriture : exutoire, jouissance, expérimentation...

L'écriture n'exprime pas seulement l'esprit de révolte et de révolution qui anime les auteurs lyriques. Elle constitue de fait un thème incontournable. Maintes fois déjà, l'analyse a mis en évidence l'importance accordée au processus d'écriture, à l'acte d'écrire. Cette thématique, inhérente à tous les romans du corpus sans exception, joue par ailleurs de nombreux rôles. L'écriture est exutoire du mal de vivre de certains narrateurs, propos central de narrateurs écrivains «se regardant écrire», objet d'analyse, de déconstruction ou de mise en révolution ou encore médium privilégié d'exploration joyeuse du langage.

Au risque de nous répéter, rappelons que toutes ces utilisations de l'écriture sont d'emblée l'expression de l'introspection et de la centration sur soi qui dominent les préoccupations des narrateurs/auteurs. L'interprétation en ce sens de la présence de nombreux narrateurs écrivains et de narrateurs «écrivains» va de soi. Qu'il s'agisse de se consacrer à l'écriture d'un roman à l'intérieur du roman ou de se défouler et s'analyser dans une oeuvre à saveur cathartique, l'effet demeure le même. Tant chez Brochu que chez Filion ou Poupart, le besoin de s'exprimer, de se pencher sur son oeuvre et donc sur sa créature prime toute autre considération :

Deux hommes ont bien connu Adéodat : Adéodat et pis moi. Moi, je suis son premier géniteur. Je l'ai conçu dans mon esprit [...] Mais de la conception à son écriture [...] (p. 17)

et

Je le rêve déjà, doré sur tranche (mais lu), et papier bible (mais épais). (p. 22)⁵⁹

Ainsi, Brochu pare son roman de toutes les beautés, à l'instar de son personnage. Son livre est aussi son enfant.

Poupart remet éternellement en question son oeuvre, la contemple, la critique, l'analyse sans relâche. Il «est» son oeuvre. Fait plus remarquable par son aspect révolutionnaire, Poupart déconstruit le roman intégralement, faisant voler en éclats toutes les normes et les procédés

⁵⁹ A. Brochu, *Adéodat I*

consacrés, au mépris du lecteur, bien sûr, mais aussi de l'institution littéraire.

Filion fait de même, sur un mode plus léger, moins provocateur. Chez lui, l'angoisse existentielle prévalant dans *Angoisse Play* le cède au ludisme, à l'ingénuité et à la pure jouissance de l'écriture, dans un souci constant de se faire plaisir, de se jouer des mots comme du lecteur qu'il apostrophe parfois avec humour :

[...] nous marchons, je crois, sur une rue assez large, longue, les rues de roman sont toujours très longues.
(p. 45)

Vous auriez aimé me voir dans le rôle du héros problématique et autres?
(p. 61)

Mais vous faites un excellent lecteur.
[...] Je vous enverrais des fleurs, mais votre adresse me manque. (p. 21)

Cette écriture ludique et réinventée dans la liberté et l'enthousiasme trouve son apogée dans *Anna* où l'invention formelle et langagière éclipse toute velléité de questionnement ou d'angoisse. Le plaisir d'écrire prime tout.

L'expérimentation formelle se trouve également au centre d'oeuvres beaucoup plus théoriques, aux limites des cadres romanesques. C'est le cas de *Fréquences/En l'inscription du roman*, *Un livre* et *Le noyau*. Ces romans rendent compte d'une intrigue quasi inexistante ou sans importance qui constitue un prétexte à l'introspection, à l'analyse du processus de l'écriture et du rôle de l'oeuvre écrite. Ils

évoquent un retour sur soi éternellement recommencé, une évolution en spirale plutôt qu'en ligne droite, signe d'une révolution de l'écriture comme d'un besoin pressant de parler de soi et de «se regarder écrire» plutôt que de «raconter» une histoire quelconque, avec des résultats fort poétiques et d'une grande beauté formelle, par ailleurs. Jocelyne Felix se consacre à la même problématique du renouveau scriptural dans un texte où cette volonté de renouvellement exacerbée s'avère parfois cause de confusion pour le lecteur. Rappelons enfin, dans la même optique, la rébellion de l'écriture mise en mots par Romain Belleau, dont il a déjà été fait mention.

D'autres narrateurs, pour leur part, utilisent l'écriture comme déversoir, comme exutoire de leurs angoisses et de leurs doutes existentiels. Ils s'épanchent dans le récit de leur vie, tentant par ce moyen de résoudre leurs conflits intérieurs.

Satan Belhumeur, notamment, parle longuement de la difficulté qu'il éprouve à mettre en mots ses émotions, supposant que l'écriture le guérira de tous ses maux.

J'écrivais aussi, c'est-à-dire que j'essayais. [...] Tout est brouillon en moi. Tout est mutilation. (p. 133)

Je suis un homme malade. Comment l'écrire? Comment l'écrire pour que je guérisse de cette maladie [...]? le pouvoir de la phrase qui tue, qui tranquillise, qui change, qui porte à l'espérance et au salut? (p. 36)

Les mots prennent tellement de place dans la vie de Satan Belhumeur que sa vie, comparée à un roman, se limite à son écriture et que la perte des mots est synonyme de mort :

J'en suis rendu à rechercher mes mots. Qu'ils se tarissent enfin et que je meure. Après les mots, que pourrait-il bien y avoir? [...] Je les vois pourrir (les mots), et c'est moi-même qui pourris, c'est moi-même qui me défais dans l'absence de mon existence. (p. 168)

Le conseil de votre village [...] m'a présenté une issue inespérée pour la fin du roman de ma vie [...] (p. 173)

Tant P.O. Gagnon et Yvon Paré que Pierre Turgeon, Alain Gagnon et Jean-Pierre Guay présentent des textes d'auto-analyse où le personnage principal se confesse, s'épanche, se magnifie ou s'interroge sur lui-même : qui suis-je? où vais-je? et autres questions du même ordre. Leur monde se referme autour de ces questions.

Je m'en irai comme je suis venu. Sans savoir pourquoi (p. 10)

Bien. Je suis bien. Parfois. [...] Je ne suis pas bien toujours, seulement parfois. (p. 112)⁶⁰

Les dernières pages du roman de Gilbert David sont constituées des diverses notes prises par le narrateur en prévision de l'écriture d'un roman. Il s'agit en fait de quelques ébauches d'un roman possible. Le narrateur d'Anna-Belle dit : «J'écris pour écrire, pour user le temps [...]»

⁶⁰ P.O. Gagnon, *À la mort de mes vingt ans*

(p. 109). Pourtant, il dit aussi : «[...] le mal d'écrire qui ne lâche pas [...]» (p. 93)

Le texte de Pierre Turgeon et la quête de son narrateur homonyme s'attache à retrouver et à reconnaître dans l'histoire de ses ancêtres immédiats les signes de son identité propre. L'espoir le porte de se trouver lui-même dans cette recherche, espoir mitigé de défaitisme. L'écriture constitue pour lui une thérapie.

[...] espoir de trouver à la fin de ce livre autre chose que des pages noircies. L'art [...] aurait le pouvoir de faire surgir [...] ce moi qui n'a jamais (sic) existé. [...] Si l'on admet que l'on ne coïncide (sic) jamais à soi dans l'écriture [...] mon ambition est aussi ridicule que celle de découvrir la pierre philosophale.
(p. 122)

Le roman de Yolande Villemaire, pour sa part, s'ouvre sur ces mots : «J'écris. Point.» On présume donc dès le départ de la valeur primordiale liée à l'écriture, valeur thérapeutique et calmante. Cette impression se confirme à plusieurs reprises dans le corps du texte.

Mais j'écris, point. En espérant réussir à exorciser cette paranoïa débilite qui m'assaille depuis ce matin. (p. 38)

J'écris. Point. J'écris en attendant.
(p. 42)

La machine à écrire constitue pour Marie, la narratrice, une compagne de tous les instants et une priorité absolue. Écrire est un acte vital, une nécessité, une drogue :

Heureusement qu'il y avait une dactylo portative dans l'immense valise [...] car j'ai dû abandonner ma Smith-Corona [...] (p. 33)

J'ai fait une telle crise de nerfs qu'on a fini par me donner tout ce que je réclamais : ma machine à écrire [...] (p. 66)

Je ne peux plus penser, je ne peux plus cesser d'écrire, je suis rivée à ce clavier. (p. 42)

Ici aussi, il y a écriture d'un texte à l'intérieur du texte. Mais, dans le cas de Villemaire, l'héroïne tente de fuir le réel en se réfugiant dans l'imaginaire qui, au contraire, la rejoint et se confond avec la réalité. L'écriture prend ici figure de thérapie par l'oubli du réel, la fuite dans le rêve et, bien sûr, le contrôle des événements fictifs.

La valeur thérapeutique attribuée à l'écriture atteint son apogée dans *Les naissances de Larves* où l'on assiste aux multiples renaissances et transformations de Larves par le biais d'une psychanalyse. Chaque chapitre équivaut à une période d'un an dans la vie de Larves (prénom prédestiné), le premier étant constitué du récit de sa vie intra-utérine et de sa naissance physique.

Ainsi, par son omniprésence et la variété des rôles qu'elle joue dans les textes, l'écriture comme préoccupation majeure des narrateurs nous reporte à l'auto-réflexivité des romans et à la centration sur soi des auteurs/narrateurs. L'importance accordée à l'acte d'écrire, à la

création du livre, aux interrogations et à l'angoisse liées à l'écriture dénotent le transfert de la production écrite (le roman) à son origine, l'auteur, indice évident de centration sur soi. Ce n'est pas tant, encore une fois, la présence de cette caractéristique qui éclaire notre propos que sa surabondance, sa «normalité» et l'intérêt primordial qui lui est accordé.

L'écriture au féminin

Les personnages et auteurs féminins ne sont pas étudiés ici pour souligner la différence de leur apport. Au contraire, la variété des écritures féminines correspond ici à celle des auteurs masculins, si l'on songe par exemple à l'écriture théorique d'*Un livre*, à la fable allégorique d'*En hommage aux araignées*, au roman policier que constitue *Meurtres à blanc*. Les femmes ne se démarquent pas ici par une écriture féministe ou, à tout le moins, revendicatrice de pouvoir féministe. Par ailleurs, on remarque que tant les auteures que les personnages féminins, incluant ceux des romans écrits par des hommes, s'imposent par leur force de caractère et par la place sociale qui est, tout naturellement, la leur.

De fait, les hommes et les femmes de la génération lyrique se retrouvent dans un groupe compact où les

différences sexuelles n'existent guère quand il s'agit de prendre le pouvoir et de vivre pleinement ses rêves et ses aspirations. Le féminisme pur et dur n'a pas vraiment sa place, la voie ayant déjà été largement déblayée par la cohorte précédente.

Ainsi, les interrogations de Danielle Bègue, dans *Les vierges folles*, sont-elles bien plus l'expression de la recherche de sa propre identité en tant qu'être humain que celles d'une femme dans un monde dominé par les hommes. Ses hésitations sont intrinsèques à sa nature personnelle et non à son statut de femme et l'attrait qu'elle éprouve pour les femmes n'est pas lié à un rejet de l'homme.

Anar Vranengal, dans *En hommage aux araignées*, est investie d'un pouvoir et d'une responsabilité extrêmes. Ayant été préférée à un homme pour remplacer le sorcier du village après sa mort, elle jouit également du privilège extraordinaire de descendre dans les caves de la Citadelle avec Jouskilliant Green. Par ailleurs, Anar Vranengal devra s'attaquer à la tâche immense de sauver le peuple Asven de son extinction imminente, après avoir acquis les aptitudes pour ce faire.

L'autre personnage féminin du texte, Oumral, remplit également un rôle important dont elle s'acquitte avec beaucoup de courage. Là où les hommes abandonnent, les femmes prennent la relève : «[...] Oumral qui l'avait longtemps assisté [...] le remplaça de plus en plus à la

tête de Vrénalik» (pp. 35-36). C'est Oumral qui se chargera d'assassiner Candanad, le chef, lorsqu'il sera devenu fou et dangereux pour la population du village.

La comtesse de Larves⁶¹ apprend, par le biais d'une psychanalyse, l'étendue de sa force intérieure et découvre la puissance de sa volonté et de son pouvoir sur le monde. La suite de ses multiples "naissances" sera provoquée par un premier apprentissage érotique, révélé par une femme. Sa mère Maigrine dirige la famille de main de maître. Sa personnalité forte domine celle de son mari, timoré, indécis et effacé. D'ailleurs, il est le seul personnage anonyme du roman, désigné sous le vocable de "Monsieur son Père" :

Monsieur son Père [...] Fin visage d'aristocrate au front ridé, il montre [...] les écorchures profondes et nombreuses de sa misère de vivre. [...] être débonnaire. [...] ses désirs d'épanchements amoureux jamais ne prirent formes solides. Seules des larmes graves, imprévisibles, [...] tombaient [...] de ses yeux silencieux de chien blessé, lorsque la situation devenait intolérable et que, pris au piège, il ne pouvait l'éviter. (p. 11)

[...] Monsieur son Père, la tristesse jaune et humide de ses yeux, sa faiblesse limpide, choquaient [...] Larves. [...] Dame Maigrine seule possédait [...] ce pouvoir inversé d'endurcir l'indépendance, de crever la solitude. (pp. 38-39)

⁶¹ R. Larche, *Les naissances de Larves*

Dame Maigrine approuvera par ailleurs sans réserve la fugue de son fils de quinze ans, tout en blâmant la dépendance de sa fille Esta.

La plupart des personnages féminins du corpus ressortent, en fait, par la force de leur personnalité et par le contrôle qu'ils exercent sur leur destinée. C'est le cas, par exemple, des aïeules maternelle (Madeleine) et paternelle (Suzanne) de Pierre Quillevic, qui dirigent leur propre vie et agissent sur leur destinée aux côtés d'hommes faibles et facilement dominés par la vie. Le chapitre qui introduit le grand-père maternel, Guillaume Séchaud, est intitulé *Un homme de paille* (p. 39). La mère du narrateur, Christine, pleine d'audace et de détermination, réussit à épouser Edouard malgré les réticences de son père. Guillaume Séchaud juge ainsi son futur gendre : «puisque'il devait marier sa fille, pourquoi ne pas l'unir à cet incapable qui, sans métier ni pécule, dépendrait toujours de son beau-père et lui assujettirait du même coup Christine» (p. 60). Les relations entre les deux époux sont déséquilibrées par la force de caractère de Christine :

- [...] Je préfère dépérir à quêter de l'argent à mon père. Si tu es mal trempé, je te raidirai.

A la plage, mon père eut ce trait de folie: courir comme un dératé chez un fleuriste pour en rapporter une brassée d'orchidées [...]. Christine piétina le bouquet. Edouard fondit en larmes [...].

Elle comprit bientôt combien il était veule. (p. 61)

Le personnage féminin du texte de Beaudet⁶² se prénomme parfois Marianne, tout comme l'Égérie guidant le peuple français vers la liberté durant la Révolution, tantôt Ariane, le personnage mythologique guidant les visiteurs dans les méandres du labyrinthe grâce à son fil. C'est elle qui doit fuir vers les États-Unis, pourchassée par les autorités policières pour ses activités subversives. Mance Simon, également, est au centre du roman de Pierre DesRuisseaux comme membre actif d'un groupuscule de poseurs de bombes. Même dans *Surtout à cause des viandes* *Recettes de bonheur*, la femme est revêtue d'une aura de pouvoir surnaturel et apparaît comme un ange descendu du ciel.

Les auteures du corpus, par ailleurs, ne laissent que peu transparaître leur statut de femme dans leur écriture, à l'exception de Jocelyne Felx dont le personnage se pose quelques questions existentielles, dont celle de son orientation sexuelle, tout comme le font les narrateurs masculins des autres romans introspectifs. Nicole Brossard, nonobstant l'orientation future de son implication dans le monde littéraire, demeure tout à fait neutre à ce propos dans *Un livre*, au profit d'une centration sur l'écriture elle-même. De même, le texte de Yolande Villemaire ne comporte aucune connotation franchement féministe, tout comme celui d'Esther Rochon.

⁶² *Fréquences/En l'inscription du roman*

Ainsi, l'affirmation de soi et la prise de pouvoir sont le fait ici de l'individu et du groupe, sans égard pour le sexe. Hommes et femmes demeurent indifférenciés, tous porteurs du même sentiment de puissance et de mainmise sur le monde.

Autres thèmes

Avant de clore notre analyse, il importe de rendre compte d'aspects jusqu'ici négligés et qui, quoique de moindre importance, viennent compléter nos propos sur les écrivains de la génération lyrique.

Le plus évident concerne la forte impression de sensualité qui se dégage des textes étudiés, indicatrice de la primauté accordée à la jouissance, au plaisir, aux sensations. Le narrateur du roman de P. Turgeon décrit ainsi le regard d'Edouard sur sa ville, après sa désertion de l'armée :

La ville enneigée ressemblait à un gâteau à la crème, avec des rues en chocolat et un soleil nordique que son déclin enrobait de sucre candi. [...] Edouard dévorait des yeux les maisons de caramel et de pistache, et il reconnut la demeure familiale à son pain d'épice baignant dans une lumière onctueuse et sucrée. (p. 18)

La mièvrerie des images ne change rien ici à l'aspect sensuel mis en évidence. Le monde décrit par Larves, dans

Les naissances de Larves, est d'abord un monde de sons, d'odeurs et de parfums :

[...] on n'oublie pas, ni le sel sur la peau, ni l'étrange moiteur de la première main qui nous oppresse, ni le contact blessant, joyeux, avec les linges [...] (p. 22)

Je suis un être d'odeurs. [...] Je ne suis que chair gonflée de sensations. (p. 69)

Leurs parfums envahissants et sucrés, leurs mouvements fades, leur voix de crème me poussent à des violences étouffées. (p. 75)

Je suis faite pour toucher. (p. 116)

La prose de Nicole Brossard est fortement teintée de sensualité : «Le soleil. La couleur des choses et des corps. L'odeur de la crème solaire» (fragment 58). De même, le roman de Jocelyne Felix baigne dans les sons, les odeurs et les images : «L'embrasement de l'après-midi lustre la peau des maisons par plaques crémeuses et bleutées, un liquide qui se déverse. Des effluves de gingembre reviennent [...]» (pp. 17-18).

La cité dans l'oeuf regorge d'allusions aux odeurs, aux couleurs, aux sons et aux textures :

[...] son merveilleux regard vert fixé sur moi [...] Lounia chantait (p. 125)

Un son plus pur, plus cristallin que celui que faisait ma voix et d'une beauté incomparable parvint alors jusqu'à moi [...] dessinant dans l'atmosphère rouge des arabesques délirantes, un chant parfait [...] Un étrange bonheur s'empara de moi, un

bonheur inconnu, total, frisant la folie [...] (p. 124)

[...] sa voix chaude avait pénétré dans ma tête comme un baume à toutes les souffrances [...] Une grande paix m'avait envahi [...] (p. 160)

De cette fleur émanait un parfum délicieux qui ne m'était pas inconnu et qui semblait décupler mes forces [...] (p. 139)

Tous ces textes constituent non seulement un hymne à l'écriture mais bien aussi un hymne aux plaisirs des sens.

Les odeurs et les textures prennent également beaucoup de place dans *Le Nombril*, mais elles sont porteuses cette fois non pas de plaisir et de connaissance, mais bien de mort, de putréfaction et de dégoût.

[...] l'apothéose de l'horreur, abomination de relents tièdes qui graissent le dedans des narines, toutes les pires odeurs des pires fromages du monde, fermentation de vieilles boîtes de sardines jamais mangées [...] ⁶³

De même, l'usage récurrent de l'autobiographie fictive est porteur de signification. Plusieurs narrateurs racontent leur propre naissance et, fait encore plus remarquable, leur propre mort. Certains romans s'achèvent avec les derniers mots ou, pourrait-on dire, les derniers soupirs des narrateurs. Ainsi, le texte de Victor-Lévy Beaulieu se clôt sur ces mots de Satan Belhumeur :

[...] je perds conscience dans le sang de mon tonneau, j'entends ces derniers

⁶³ G. La Rocque, *Le Nombril*, p. 92

mots : "Tonneau qui roule n'amasse pas
moine", et c'est enfin la :
FIN (p. 191)

accordant ainsi au narrateur une ultime mainmise sur sa vie et son texte. C'est le cas également du roman de Gilbert David : «maintenant. ne peux plus rien. à vous de jouer. à.» (p.135) Le désir de tout contrôler, de tout mettre en mots, jusqu'à la dernière seconde, est notable.

Dans *J'ai mon voyage*, le narrateur sombre dans un sommeil dont on peut supposer qu'il n'émergera jamais, empoisonné par les émanations de son système d'échappement : «[...] mais je m'endors, je m'endors, m'endormirai sur le bord de la route et voir Manic et dormir» (p. 156); le roman prend fin sur cette ponctuation absente.

Ilse ou Salmacis avortée se termine avec l'écriture de ses mémoires par un narrateur enfermé à l'asile d'aliénés et donc pratiquement mort au monde.

D'autres narrateurs s'attardent longuement sur leur naissance ou sur celle de leur héros. Toute la première partie du texte de Pierre Turgeon, intitulée "L'incubation", évoque la vie des proches ancêtres de l'auteur/narrateur et fait état de sa naissance et de sa jeunesse.

Brochu consacre tout son roman au récit de la naissance et de la jeunesse de son héros, le messie Adéodat, plus beau et plus grand que nature, symbole du Québec à créer et à naître, tel que voulu par son géniteur littérai-

re. On a déjà traité, enfin, des multiples naissances psychologiques de Larves, l'héroïne de Renée Larche.

Tous ces récits de naissance, de jeunesse et de mort rendent compte, bien sûr, de la centration sur soi dominant le corpus mais aussi d'une tentative d'identification des héros et/ou des auteurs au réveil nationaliste du Québec, à l'émergence d'un "nouveau" pays, jeune et libre, un pays encore à naître.

Enfin, la présence et même l'omniprésence, dans certains cas, des fautes d'orthographe et de typographie vient confirmer encore, si besoin était, l'urgence de publier, de dire et de "se" dire qui règle les mouvements du monde de l'édition à cette époque. Nous ne citerons qu'un extrait des *Vierges folles*, à titre d'exemple : «On en n'est pas certain» (p. 9); «Le bord effranfé de la manche» (p. 13); «Un petit landeau» et «Balottement» (p. 20); «on en peut plus de reniffler» (p. 31).

Avant de conclure, il faut noter une certaine dissidence révélée par l'analyse entre les propos de François Ricard et les textes étudiés. En effet, certains romans permettent de mettre en doute l'optimisme et l'enthousiasme délirant qui devraient caractériser les «écrivains lyriques» selon Ricard. Quelques textes, au contraire, portent en eux un vent de désabusement, de déception et de pessimisme, si on s'en tient à l'image que projettent leurs personnages principaux. On peut nommer, par exemple, le

Jérôme du *Nombril*, toujours au bord du suicide, dégoûté de tout et de lui-même, tout comme Pierre Quillevic⁶⁴, l'inertie et l'absence totale de volonté du héros de *À la mort de mes vingt ans* ou encore l'aliénation, au sens propre, du personnage d'Alain Gagnon ou les angoisses existentielles du héros d'*Angoisse Play*.

L'absence de toute barrière, de tout obstacle à franchir, de toute interdiction contre laquelle s'insurger pourrait sans doute fournir une explication à l'état de ces personnages blasés, pleins d'eux-mêmes mais sans espoir, désabusés avant d'avoir véritablement vécu. Par ailleurs, l'innovation de l'écriture romanesque mettant en scène ces personnages ne laisse pas de suggérer l'optimisme et la vitalité des auteurs.

⁶⁴ P. Turgeon, *Faire sa mort comme faire l'amour*

CONCLUSION

Au terme de notre analyse, le moment est venu de répondre à la question posée en prémisse : les intuitions de Ricard quant à la génération lyrique se confirment-elles dans les romans produits par les écrivains de cette cohorte? De toute évidence, cette réponse est affirmative. Tant la forme des textes que les thématiques dominantes mettent en lumière de façon éclatante le renouveau, l'égocentrisme, l'introspection, le sentiment d'omnipotence caractérisant la génération lyrique, selon Ricard.

Par ailleurs, il faut tenir compte de nombreux autres facteurs ayant influé sur les oeuvres littéraires de la période à l'étude, soit de 1967 à 1975. Comme Gilles Marcotte le souligne⁶⁵, «langage épris de soi» et «temps intériorisé» dominant le corpus romanesque entre 1960 et 1985. La crise identitaire qui secoue le Québec des années soixante-dix provoque inévitablement la centration sur soi, la révolte et la reconnaissance de soi en tant que peuple, avec le désir de «se» raconter et de «se» vivre qui en découle.

De même, la recherche formelle qui prévaut dans notre corpus ne lui est pas unique. Tant en Europe qu'en Amérique, la tendance à explorer de nouvelles avenues d'écritu-

⁶⁵ Gallays F., Simard S. et Vigneault, R. (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Archives des lettres canadiennes t. 8, p. 8

re, à renouveler le genre et dépasser les frontières est partout présente.

Ce que cette cohorte apporte de nouveau qui n'appartient qu'à elle, ce n'est pas tant la présence de ces thèmes et de ces recherches formelles que leur surabondance, leur redondance. Ce qui n'était jusqu'ici que percée sporadique, marginalité et expérimentation entre en force, se multiplie et se «normalise». L'excès même s'avère tout à coup ordinaire et point de départ d'excès plus grands encore. Comme on l'a noté maintes fois, le désir de briser les tabous n'a plus de limites, au mépris de la cohérence, parfois même au mépris du lecteur.

Dont-on en conclure que les écrivains de la génération lyrique ont produit de tels textes poussés par le mouvement qui brassait la société de cette époque ou, au contraire, ont-ils provoqué et décrit ce mouvement?

Pour répondre à cette question, il nous faudrait pousser plus loin l'analyse de leur oeuvre et y chercher les traces d'une persistance de leur vision du monde dans leurs textes subséquents. Plusieurs des auteurs à l'étude ont disparu complètement du monde littéraire, faute de goût ou de talent pour l'écriture (autre indication de l'urgence d'écrire qui prévalait spécifiquement à cette époque), mais un coup d'oeil sur les ouvrages plus récents de Michel Tremblay, par exemple, confirmerait la tendance au narcissisme. Il cède avec tant d'empressement à la tentation

autobiographique que toute son oeuvre romanesque, particulièrement les plus récentes parutions, tient de moins en moins du roman et de plus en plus des mémoires romancés. Les derniers romans d'André Brochu ne s'éloignent que peu à peu de l'autobiographie, dans un processus que l'auteur décrit comme lent et difficile⁶⁶. La thématique de l'assouvissement du désir sexuel, même dans la perversion, est présente dans *Les Épervières* tout comme dans *Fièvres blanches*.

Toute l'oeuvre littéraire de Jean-Pierre Guay, depuis *Mise en liberté*, est constituée des huit énormes volumes de son *Journal*, fait pour le moins étrange quand on prend en considération l'âge de l'auteur (51 ans) et le peu d'intérêt que sa vie pourrait susciter chez le public lecteur, à l'exception des gens du milieu littéraire qui s'y reconnaissent. On ne peut nier la forte dose de centration sur soi et d'introspection qu'une telle oeuvre pourrait comporter.

Enfin, le thème de l'écriture, du personnage romancier, de l'auto-réflexivité du roman persistent dans nombre d'oeuvres plus récentes des auteurs étudiés.

L'étude d'autres formes d'expression écrite ou orale liée à la génération lyrique constitue également une avenue de recherche. Micheline Cambron a ouvert cette voie

⁶⁶ Entrevue dans la revue *Voir*, vol. 10, no. 50, 12 au 18 déc. 1996

intéressante dans *Une société, un récit*. Parlant des chansons de Beau Dompage, elle note :

Le premier facteur de complicité est le «pacte autobiographique» par lequel le narrateur semble se confondre avec le personnage principal. (p. 56)

Des monologues d'Yvon Deschamps, elle fait ressortir que :

Les personnages [...] définissent le temps et l'espace d'une manière absolue, comme si leur point de vue était le seul possible. [...] Sans vergogne aucune, c'est à lui-même que le personnage ramène tout, dans un égocentrisme inconscient qui laisse partout des traces. (p.115)

Ces commentaires sur l'oeuvre de quelques autres membres influents de la génération lyrique éclairent encore notre propos et nous permettent de conférer aux hypothèses de Ricard, sinon la force de la vérité pure, à tout le moins une grande vraisemblance et des fondements sûrs.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

- Beaudet, André, *Fréquences / En l'inscription du roman*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 115 p.
- Beaulieu, Victor-Lévy, *Les mémoires d'outre-tonneau*, Montréal, Éditions Estérel, 1968, 190 p.
- Belleau, Romain, *Les rebelles*, Montréal, Éditions du Jour, 1975, 206 p.
- Brochu, André, *Adéodat I*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, 142 p.
- Brossard, Nicole, *Un livre*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 99 p.
- David, Gilbert, *Presqu'Il*, Montréal, Éditions HMH, 1971, 135 p.
- DesRuisseaux, Pierre, *Le noyau*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 109 p.
- Filion, Pierre, *Le personnage*, Montréal, Leméac, 1972, 104 p.
- Felx, Jocelyne, *Les vierges folles*, Montréal, Éditions du Jour, 1975, 77 p.
- Gagnon, Alain, *Ilse ou Salmacis avortée*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1972, 119 p.
- Gagnon, Daniel, *Surtout à cause des viandes Recettes de bonheur*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1972, 111 p.
- Gagnon, Pierre O., *A la mort de mes vingt ans*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 134 p.
- Gauthier, Louis, *Anna*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1967, 170 p.
- Guay, Jean-Pierre, *Mise en liberté*, Montréal, le Cercle du livre de France, 1974, 134 p.
- Larche, Renée, *Les naissances de larves*, Montréal, Éditions de La Presse, 1975, 136 p.
- La Rocque, Gilbert, *Le nombril*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 209 p.
- Paré, Yvon, *Anna-Belle*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, 125 p.

- Poupart, Jean-Marie, *Angoisse Play*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 110 p.
- Rochon, Esther, *En hommage aux araignées*, Montréal, l'Actuelle, 1974, 127 p.
- Tremblay, Michel, *La cité dans l'oeuf*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 181 p.
- Turgeon, Pierre, *Faire sa mort comme faire l'amour*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 182 p.
- Villemaire, Yolande, *Meurtres à blanc*, Montréal, le Cadavre exquis, 1974, 164 p.
- Villeneuve, Paul, *J'ai mon voyage*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, 156 p.

Sources secondaires

Bibliographies et références

- Cantin, Pierre, *Bibliographie de la critique de la littérature québécoise dans les revues des XIXe et XXe siècles*, Ottawa, Centre de recherche en civilisation canadienne française, 1979, 1254 p.
- Falardeau, Guy, "Bibliographie commentée sur les générations et le changement social", *Bulletin de l'Association québécoise d'histoire politique*, Montréal, Département d'histoire (UQAM), Vol. II, numéros 1-2, automne 1993
- Fortin, Marcel, Lamonde, Yvan et Ricard, François, *Guide de la littérature québécoise*, Montréal, Ed. Boréal, 1988, 156 p.
- Hamel, Réginald, Hare, John et Wyczynski, Paul, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989, 1364 p.
- Légaré, Yves (dir.) *Dictionnaire des écrivains québécois contemporains*, Union des écrivains québécois, Montréal, Ed. Québec/A-mérique, 1983, 399 p.
- Lemire, Maurice (dir.) *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec Tome IV 1960-1969*, Montréal, Fides, 1123 p.
- Lemire, Maurice (dir.) *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec Tome V 1970-1975*, Montréal, Fides, 1113 p.

Théorie et critique

- Allard, Jacques, "L'idéologie du pays dans le roman québécois contemporain : il n'y a pas de pays sans grand-père et l'intertexte national", *Voix et images*, Vol. V, No. 1, (printemps 1979), pp.117-132
- Amossy, Ruth et al, *La politique du texte : enjeux sociocritiques, textes réunis et présentés par Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars*, Presses universitaires de Lille, 1992, 277 p.
- Attias-Donfut, Claudine, *Sociologie des générations, l'empreinte du temps*, Paris, PUF, 1988, 249 p.
- Barberis, Robert, *La fin du mépris : écrits politiques et littéraires (1966-1976)*, Montréal, Ed. Parti pris, 1978, 254 p.
- Belleau, André, *Le romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.
- Bessette, Gérard, *Trois romanciers québécois*, Montréal, Ed. du Jour, 1973, 240 p.
- Bonenfant, Joseph, "Nicole Brossard, hauteur d'un texte", *Voix et images du pays*, Vol. IX, 1975, pp. 223-235
- Brochu, André, *La visée critique : essais autobiographiques et littéraires*, Montréal, Ed. Boréal, 1988, 249 p.
- Cambron, Micheline, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Ed. Hexagone, 1989, 201 p.
- Falardeau, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature : préf. par Gilles Marcotte*, LaSalle, Ed. Hurtubise HMH, 1974, 152 p.
- Gagnon, Alain-Gustave et Montcalm, Mary Beth., *Québec : au-delà de la Révolution tranquille*, texte traduit de l'anglais par Pierre DesRuisseaux et Mary Beth Montcalm et rév. par les auteurs, Montréal, Ed. VLB, 1992, 333 p.
- Gallays, François, Simard, Sylvain et Vigneault, Robert (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985) (Archives des lettres canadiennes, t. 8)*, Montréal, Ed. Fidès, 1992, 548 p.
- Gauvin, Lise, *Ecrivains contemporains du Québec depuis 1950*, Paris, Ed. Seghers, 1989, 579 p.
- Janelle, Claude, *Les Editions du Jour : une génération d'écrivains*, Montréal, Ed. Hurtubise HMH, 1983, 338 p.

- Kwaterko, Jozef; *Le roman québécois de 1960 à 1975; idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, "L'Univers des Discours", 1989, 268 p.
- Lafortune, Monique, *Le roman québécois : reflet d'une société*, Laval, Ed. Mondia, 1985, 333 p.
- Linteau, Paul-André, Durocher, René, Robert, Jean-Claude et Ricard François, *Histoire du Québec contemporain, t. 2 Le Québec depuis 1930*, nouvelle édition refondue et mise à jour, Montréal, Boréal, "Boréal/Compact", 1989, 739 p.
- Linvelt, Jaap et Milot, Louise, *Le roman québécois depuis 1960; Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1992, 318 p.
- Marcotte, Gilles, *Littérature et circonstances : essais*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1989, 350 p.
- Marcotte, Gilles, *Le roman à l'imparfait; Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Les Éditions de La Presse, Collection Échanges, 1976, 194 p.
- Milot, Louise, "Margaret Attwood et Nicole Brossard : la question de la représentation", *Voix et images*, Vol. XI, No. 1, (printemps 1985), pp. 56-62
- Milot, Pierre, "La "camera obscura" du post-modernisme", *Voix et images*, Vol. XII, No. 1, (printemps 1986), pp. 118-123
- Moisan, Clément (dir.), *L'Histoire littéraire : théories, méthodes pratiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989, 284 p.
- Pelletier, Jacques (dir.), *Le social et le littéraire : anthologie*, Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 1984, 367 p.
- Pelletier, Jacques, *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, UQAM, Coll. Cahiers d'études littéraires, 1985, iii-151 p.
- Pelletier, Jacques, *Littérature et société : anthologie*, avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert, Montréal, VLB, 1994, 446 p.
- Pelletier, Jacques, *Les habits neufs de la droite culturelle : les néo-conservateurs et la nostalgie de la culture d'ancien régime*, Montréal, VLB, 1994, Coll. Partis pris actuels, 126 p.
- Pelletier, Jacques, "Une exploration de l'enfer québécois", *Voix et images*, Vol. III, No. 2, (automne 1977), pp. 201-229

- Pelletier, Jacques, "Renaissance du roman social?", *Voix et images*, Vol. VIII, No. 2, (automne 1983), pp. 371-377
- Peyre, Henri, *Les générations littéraires*, Paris, Boivin et Cie, 1948, 266 p.
- Post-Pieterse, Els, "Vers la découverte de l'identité : les trois premiers romans de Gilbert La Rocque", *Voix et images*, Vol. III, No. 2, (automne 1977), pp. 277-301
- Ricard, François, *La génération lyrique; essai sur la vie et l'oeuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, 282 p.
- Rioux, Marcel, "Critique sociale et création culturelle", *Sociologie et sociétés*, Vol. 11, no. 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1979, 165 p.
- Rousset, Jean, *Narcisse romancier essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Ed. José Corti, 1972, 159 p.
- Smith, Donald, *Gilbert La Rocque : l'écriture du rêve*, avec la collaboration de Gilles Dorion, Réjean Robidoux et André Vanasse, Montréal, Ed. Québec/Amérique, 1985, 142 p.
- Smith, Donald, "Entrevue avec Gilbert La Rocque", *Lettres québécoises*, No. 8, (novembre 1977), pp. 42-48
- Whitfield, Agnès, *Le je(u) illocutoire : forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1987, 342 p.

ANNEXE I

BEAUDET André (24 ans en 1975)
Fréquences / En l'inscription du roman
 Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 115 p.

Ne peut véritablement être qualifié de roman. Étude des diverses possibilités d'écriture d'un roman, alors que le texte même du roman écrit parsème sporadiquement le récit. Narrateur/auteur, narrateur/personnage, femme mythique ou réelle comme deuxième personnage, appels au lecteur comme membre actif de l'acte d'écrire, événements d'octobre comme fond historique. La recherche esthétique et formelle est poussée à son extrême limite.

BEAULIEU Victor-Lévy (23 ans en 1968)
Les mémoires d'outre-tonneau
 Montréal, Éditions Estérel, 1968, 190 p.

Satan Belhumeur, vivant dans un tonneau, aux abords d'un village «cherche un homme» en se masturbant méthodiquement. Une partie du texte nous fait part de ses aventures passées en Europe, de son enfance et de sa vie à l'asile. Le récit se termine avec la mort du héros.

BELLEAU Romain (29 ans en 1975)
Les rebelles
 Montréal, Éditions du Jour, 1975, 206 p.

Histoire d'une rébellion avortée dans un pays «colonisé» (Québec). Allusion évidente aux événements d'octobre. Cette révolte politique constitue aussi le fondement de nombreuses autres révoltes : sexuelle, sociale, etc... Les personnages veulent tout détruire derrière eux pour ensuite reconstruire un monde nouveau. Renouveau fort intéressant de la langue. Le titre met en évidence la visée principale de l'auteur.

BROCHU André (31 ans en 1973)
Adéodat I
 Montréal, Éditions du Jour, 1973, 142 p.

Cet Adéodat est un enfant tout à fait extraordinaire, une sorte de messie dont la mission semble être de bouleverser le Québec. L'écriture de cette vie d'Adéodat constitue le prétexte pour l'auteur à une série de réflexions sur l'écriture, sur le Québec, sur la société, sur le langage... En fait, il s'agit aussi d'un délire verbal contrôlé.

BROSSARD Nicole (27 ans en 1970)
Un livre
 Montréal, Éditions du Jour, 1970, 99 p.

Nouveau roman. Peut-on encore parler de roman? Ici, ce n'est plus seulement l'écriture qui est au centre de la préoccupation de l'auteur mais bien le livre lui-même, en tant qu'objet physique à remettre entre les mains du lecteur, la valeur des mots et du papier, etc... On assiste à l'ébauche de l'écriture du roman, ayant l'impression d'avoir accès aux pensées mêmes de l'auteur dès qu'elles jaillissent dans son cerveau. Recherche théorique extrême.

DAVID Gilbert (25 ans en 1971)
Presqu'Il
 Montréal, Éditions HMH, 1971, 135 p.

Seul roman de Gilbert David (homme de théâtre). Récit autobiographique du narrateur qui débute avec son enfance (depuis le moment de sa naissance qui est raconté par lui-même) jusqu'à sa mort (qu'il raconte également lui-même). Ainsi, sa vie est un roman et s'achève avec lui. Histoire d'amour doublée d'une histoire policière que l'on peut supposer celle des événements d'octobre, puisque le roman paraît en 1971.

DESRUISSEUX Pierre (30 ans en 1975)
Le noyau
 Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 109 p.

Dissection d'un fait divers du point de vue de sa médiatisation. Le texte est prétexte à l'expression, par l'auteur, de son point de vue sur la politique, la presse, le nationalisme. Expression d'une révolte sociale où l'expérimentation formelle prend le pas sur l'accessibilité du lecteur au texte.

FELX Jocelyne (26 ans en 1975)
Les vierges folles
 Montréal, Éditions du Jour, 1975, 77 p.

Récit des interrogations de la narratrice provoquées, entres autres, par le suicide d'une de ses anciennes compagnes de classe. Par de constants retours sur le passé, celle-ci tente de déterminer son choix entre l'homosexualité et l'hétérosexualité, mais surtout entre son auto-détermination en tant que femme (forte et puissante) et une abdication devant les critères de la société quant à la place dévolue aux femmes. La narratrice n'est pas écrivaine mais elle écrit un journal personnel. Le texte se termine sur deux lettres qui parlent de littérature, donnant un sens au rôle joué par le texte dans le cheminement de la narratrice.

FILION Pierre (21 ans en 1972)
Le personnage
 Montréal, Leméac, 1972, 104 p.

Tout le roman est une parenthèse, c'est-à-dire une suite de réflexions plus ou moins loufoques sur l'écriture, la mise en place d'un personnage, les notions de temps et d'espace, en bref l'expression écrite des pensées possibles d'un auteur en train d'écrire un roman. Le but principal de l'écrivain semble de s'amuser. Aucune angoisse, aucun approfondissement, tout est ludisme, ingénuité et jouissance.

GAGNON Alain (29 ans en 1972)
Ilse ou Salmacis avortée
 Montréal, le Cercle du livre de France, 1972, 119 p.

Histoire d'amour passionnée et impossible entre un prof de linguistique et son étudiante. Le professeur/narrateur en vient à perdre complètement la raison et tuer sa maîtresse. À la fin du roman, le narrateur rédige ses réflexions et mémoires à l'asile d'aliénés. Tout au long du texte, le narrateur s'adresse à Ilse qui, supposément, dort dans la pièce d'à côté; en fait, elle est morte.

GAGNON Daniel (26 ans en 1972)
Surtout à cause des viandes Recettes de bonheur
 Montréal, le Cercle du livre de France, 1972, 111 p.

Histoire complètement farfelue et totalement irrévérencieuse et provocante où l'on assiste à la mort initiatique et rituelle d'une femme par multiples coups de couteau administrés par un boucher psychotique devant deux amis (le narrateur et sa soeur). La deuxième partie raconte la naissance d'un enfant à deux faces, qui sera lui aussi sacrifié joyeusement.

GAGNON Pierre O. (21 ans en 1968)
A la mort de mes vingt ans
 Montréal, Éditions du Jour, 1968, 134 p.

Récit désabusé et angoissé de la soirée d'un jeune homme avec un de ses amis, soirée de beuverie et de désœuvrement. Les amis rencontrent deux filles, tentent de rentrer chez eux en stop sous la pluie et s'endorment finalement sur un balcon.

GAUTHIER Louis (23 ans en 1967)
Anna
 Montréal, le Cercle du livre de France, 1967, 170 p.

Élucubrations du narrateur servant à tuer le temps en attendant le retour de son amour. Prétexe à jeux de mots sans fin et écriture de jouissance et de plaisir. Le narrateur, qui a vingt ans, se soucie bien peu du lecteur et cherche plutôt à s'amuser au maximum.

GUAY Jean-Pierre (28 ans en 1974)
Mise en liberté
 Montréal, le Cercle du livre de France, 1974, 134 p.

Histoire d'un amour récent et du cheminement laborieux du narrateur pour se détacher et rendre la liberté à la femme et à l'enfant né de cette relation. Le narrateur, de fait, se libère lui-même.

LARCHE Renée (29 ans en 1975)

Les naissances de larves

Montréal, Éditions de La Presse, 1975, 136 p.

Mise par écrit d'une psychanalyse. L'apprentissage principal de Larves est celui de sa force intérieure qu'elle doit constamment utiliser pour faire sa place dans le monde et protéger son identité propre.

LA ROCQUE Gilbert (27 ans en 1970)

Le nombril

Montréal, Éditions du Jour, 1970, 209 p.

Vingt-quatre heures dans la vie d'un homme écoeuré par un travail abrutissant, la tristesse et l'ennui de sa vie et, surtout, par la violence, le crime, la boue qui recouvrent le monde. Le texte est un long monologue intérieur où le narrateur puise dans ses souvenirs d'enfance le seul bonheur et le seul espoir de sa vie; prennent également beaucoup d'importance l'écriture, la «magie des mots», la valeur psychanalytique et salvatrice de l'écriture.

PARÉ Yvon (26 ans en 1972)

Anna-Belle

Montréal, Éditions du Jour, 1972, 125 p.

Histoire d'amour un peu nébuleuse entre un écrivain et sa créature, Anna-Belle, dont on ne saura jamais si elle existe vraiment. Elle est un peu l'Olivia des contes d'Hoffmann et la Lisa de Pygmalion. C'est aussi beaucoup une histoire d'amour avec les mots et l'écriture qui se confondent parfois avec Anna-Belle.

POUPART Jean-Marie (22 ans en 1968)

Angoisse Play

Montréal, Éditions du Jour, 1968, 110 p.

Réflexions d'un narrateur «je» sur sa propre vie/son propre texte. Pas d'intrigue. Le sujet du roman, c'est la déconstruction du roman, l'éternelle remise en question de soi par un narrateur angoissé et peu sûr de lui.

ROCHON Esther (26 ans en 1974)
En hommage aux araignées
 Montréal, *l'Actuelle*, 1974, 127 p.

Roman allégorique d'initiation d'une jeune fille qui s'ouvre au monde des adultes. Anar Vranengal, adolescente, est formée par le sorcier du village de Fruken à le remplacer comme sorcier. Il ne s'agit pas de science-fiction mais d'une fable servant à exprimer le déclin des peuples autochtones et leur démission devant leur sort. L'héroïne est le personnage qui acquiert les aptitudes pour sauver son peuple de l'anéantissement.

TREMBLAY Michel (27 ans en 1969)
La cité dans l'oeuf
 Montréal, Éditions du Jour, 1969, 181 p.

Récit de science-fiction qui se présente sous forme de manuscrit trouvé par l'auteur, dans lequel le narrateur raconte son aventure. Le narrateur se retrouve dans un monde hostile mais, malgré tous les dangers qui le guettent et l'assaillent, survit sans grand dommage et beaucoup de sang-froid. Tous les personnages, en conflit les uns avec les autres, s'approprient le narrateur comme leur sauveur, celui qui va régler les comptes et permettre de faire revivre la cité détruite.

TURGEON Pierre (22 ans en 1969)
Faire sa mort comme faire l'amour
 Montréal, Éditions du Jour, 1969, 182 p.

L'auteur/narrateur remonte dans son passé et dans celui de ses ancêtres immédiats pour se reconnaître, se retrouver et se comprendre. Écriture thérapeutique. Famille de dégénérés où l'auteur trouve la preuve de sa propre absurdité et de sa propre déchéance.

VILLEMAIRE Yolande (25 ans en 1974)
Meurtres à blanc
Montréal, le Cadavre exquis, 1974, 164 p.

Une jeune femme, agent secret de métier, se fait piéger alors qu'on sème des cadavres sur son chemin, pendant une de ses missions. Pour tromper l'ennui et l'angoisse, elle écrit parallèlement un roman dont les personnages envahissent peu à peu la réalité. Selon l'auteur, il s'agit d'un «roman policier pour rire».

VILLENEUVE Paul (25 ans en 1969)
J'ai mon voyage
Montréal, Éditions du Jour, 1969, 156 p.

Récit, à la première personne (anonyme), du voyage entre Montréal et Sept-Iles pour y rejoindre la femme qu'il a rencontrée une seule fois, trois ans auparavant. Prétexte à tout abandonner derrière soi (travail plus ou moins satisfaisant, patron anglophile et dominateur, etc...). En fait, le narrateur n'atteindra jamais Sept-Iles. Le roman se termine alors que le «bazou» rend l'âme avec la mort supposée du narrateur due à un système d'échappement défectueux.

ANNEXE II

LE MYRIAM

Ce est deux simples mots sans
parvenir d'un coup à la sueur en
reproche. Le reproche prend alors
de lui d'une série de vérifications
successives mais sans aucun effet
d'effet-cause de la série passe à
prendre à savoir: ACTION
ADVERSE = COMMUNISME

résumer: lire le système, l'effet de
réité, y donner son sens: de repro-
cher grand effort, ce sont: culture,
possibilité, évaluation: chose (long),
l'effet, le plus évident (difficile le
substitutif), le pas, le reproche,
de la description sommaire, stable
après

par la partie

conscience

parfois
lire

OPPOSITION FONDAMENTALE

pression de la construction présente à effacer:
relation de l'Action des moments (construit)

LE MYRIAM

dirige à l'époque par les effets en tant que complexe
- Changement continué (égalité) ou (COUPLE)
verbe / lire

VRAISEMBLANCE
PLAISIBILITÉ

Ainsi tel qu'il est apparu

- 1) d'un effet: attention destruction
complexe entre deux
- 2) de l'usage: entre plus évident
Effectif d'insistance en:

L'effacement conduit à un effet de réité.

(conscience en action)

- Je me demandais un geste - Je l'ai vu, dit-
elle, pendant un instant, d'être, d'être, d'être,
lorsque je lui demandais une réponse, je voyais
que je n'étais pas vraiment étonné. -
- Spectacle de la destruction de 1944-
Métropole, dans le monde, dans le monde,
quelque un couple qui bien du monde elle se
sentait seule, pour partie, mais ce n'est pas tout
d'un coup, ce couple, d'être en France puis en
Italie, je me suis sentie seule dans un tel,
quelque-elle, le couple qui l'habitait en tant, dans

LE MYRIAM

de lui le faire sans avoir
de se faire passer. Mais,
dans, cependant, quand
s'il se souvient, ce
cherche-t-on? Kharid et
Georg sont passés à une
apparence quelques
heures seulement après
un événement. Tout
avait été mis en deux
deux. Je pense bien
que la partie le
supplément déjà: un
événement.

- Il n'y avait rien de
vrai complètement dans
les paroles, je suppose?
demanda Kharid, les
yeux brillants dans la
plénitude de la nuit, la
sueur coulant dans
l'oreille, sur le visage
d'un tel détachement,
brûlé en l'air blanc,
le mot: Colonial
Honor, New York

Une lecture de réité à
plusieurs parties

Peut-être qu'elle parlait ainsi, une phrase
revient complètement à la lecture de l'essai,
indéfiniment, une phrase qu'elle avait émise
sur quelque part dans un quelconque livre et qui
avait quelque chose comme - l'ordre du monde se

LE MYRIAM

dirige par un bénéfice de l'essai mais de la lecture
d'un profane, plus dans elle n'avait pas à saisir
la signification mais qui s'inspire à elle, comme
parfois un bénéfice personnel accordé en ce cas
et, dans le cas sans doute.

L'ordre, le monde, le monde, le monde, les
sans connaissance dans le cas de l'essai, vides,
choses, sans connaissance, ce-dans de connaissance
qu'elle éprouvait en ce moment, qui était un intérêt
courage de bien-être lui et de profonde gratitude,
une espèce de bonheur sans cause, un travail dit.

En finit l'essai (chair du monde, l'écriture
moyenne et aussi l'effacement physique qui les unissent
dans à une chose), s'endormait (lui, retrouvant-
elle sur lui-même, dans la position présente de
finis, elle, une main glisse sous l'oreille et dans
certain le .30 chargé et dans elle s'était bien part de
se servir au l'essai).

Le finis fait plus ou réité:

CONSTRUCTION DES RAFFINEMENTS DE
SUIVI

par Léopold Linares

Les quatre grandes collections de mots qui ont
écrits l'Essai, le Quatre et les Mots, se
trouvent ensemble sans intention pour servir le
même geste pour leur produit, mais encore plus