# Dossier thématique : *Québec*

sous la direction de Vincent Bouchard
et de Fabrice Leroy

**ETUDES FRANCOPHONES**
**ISSN 1093-9334**

**Volume 25, numéros 1 & 2**
**Printemps et Automne 2010**

**Dossier Thématique Québec:**
sous la direction de Vincent Bouchard et de Fabrice Leroy

Ce numéro a été réalisé grâce à une bourse de recherche octroyée par le Ministère des Relations Internationales du Québec et au soutien de la Délégation du Québec à Atlanta. La rédaction d'*Etudes Francophones* remercie tous ceux qui ont généreusement participé à ce projet, et tout particulièrement Mme Ginette Chenard, Déléguée du Québec.

**Rédacteur en chef:**
Fabrice Leroy (University of Louisiana at Lafayette)

**Directeur de la revue :**
Abdelhak Serhane (University of Louisiana at Lafayette)

**Comité de rédaction:**
David Barry (University of Louisiana at Lafayette) • Vincent Bouchard (University of Louisiana at Lafayette) • Suzanne Kocher (University of Louisiana at Lafayette) • Amadou Ouédraogo (University of Louisiana at Lafayette)

**Conseil scientifique international:**
Livio Belloi (Université de Liège) • Jean-Pierre Bertrand (Université de Liège) • Raoul Boudreau (Université de Moncton) • Abdellah Bounfour (Inalco, Paris) • Denis Bourque (Université de Moncton) • Gaëtan Brulotte (University of South Florida) • Guy Dugas (Université Paul Valéry, Montpellier) • Hugo Frey (University of Chichester) • Vittorio Frigerio (Dalhousie University) • Hafid Gafaiti (Texas Tech University) • Marc Gontard (Université de Rennes 2) • Jean Jonassaint (Duke University)• Ingeborg Kohn (West Point Military Academy) • Édouard Langille (St. Francis Xavier University) • Mark McKinney (Miami University of Ohio) • Gérard Montbertrand (College of Charleston) • Françoise Naudillon (Concordia University) • Adelaide Russo (Louisiana State University) • Abderrahman Tenkoul (Université de Fès) • Albert Valdman (University of Indiana) • Robert Viau (Université du Nouveau-Brunswick)

**Assistante à la rédaction:**
Christine Romain Ferrell (University of Louisiana at Lafayette)

**Conception graphique et mise en page:**
Leslie Schilling (University of Louisiana at Lafayette)

Fondée en 1986 par l'Université de Louisiane à Lafayette, la revue *Études Francophones* (anciennement *Revue Francophone de Louisiane*, puis *Revue Francophone*) a pour objectif de diffuser la recherche dans les domaines de la langue française, des arts, de la littérature, du droit et des sciences sociales, de la culture et de la civilisation des pays francophones. La revue est recensée dans la *Bibliographie du MLA*, dans la *Bibliographie d'Histoire Littéraire Française* de Klapp-Lehrmann et *La Revue d'histoire littéraire de la France*. *Études Francophones* est publiée deux fois par an (automne et printemps).
Tous les articles soumis à *Etudes Francophones* font l'objet d'un processus d'évaluation critique par des pairs. La revue publie des livraisons non thématiques et des numéros thématiques placés sous la responsabilité de rédacteurs invités. Des propositions de numéros thématiques peuvent être soumises à la Direction. Le comité de rédaction se réserve le droit d'apporter des modifications stylistiques et éditoriales aux manuscrits acceptés pour publication.
Les textes publiés sont la responsabilité exclusive des auteurs. Les manuscrits doivent être envoyés en double exemplaire en format Microsoft Word, accompagnés d'un envoi par courrier électronique.

**Nos coordonnées:**
*Etudes Francophones*
Université de Louisiane à Lafayette
Box 43331
Lafayette, LA 70504-3331
Téléphone: (337) 482-5445
Télécopieur: (337) 482-5446
Courriel: Fabrice Leroy: fleroy@louisiana.edu
Christine Romain Ferrell: revue-ef@louisiana.edu
Abonnements: 45 U$D pour deux numéros par an
Contacter revue-ef@louisiana.edu

**GUIDE DE RÉDACTION**

Les collaborateurs de la revue *Études Francophones* sont priés:
• d'inscrire le titre de leur article en haut de la première page ; sur une feuille séparée leur prénom, nom, affiliation universitaire et adresse ;
• de dactylographier leur texte à double interligne, 25 lignes par page (Palatino ou Times New Roman 12 points), texte justifié à gauche et à droite ;
• de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages ;
• d'insérer les références dans le texte entre parenthèses, suivant les normes du MLA (Cf. MLA Handbook ou <www.mla.org>). Si le titre est mentionné dans

le texte, n'indiquer que les pages (245-46) ; si le titre n'est pas mentionné dans le texte, indiquer le nom de l'auteur et les pages (Camus 139) ; si l'auteur est cité dans le texte, indiquer le titre abrégé et la page sans ponctuation (*Malentendu* 25) ;
• d'insérer les citations de plus de quatre lignes en retrait et sans guillemets ;
• d'insérer les titres de livres, revues, journaux, etc. en italiques ;
• de donner la traduction des citations étrangères en notes en fin de texte ;
• de suivre les normes MLA pour l'utilisation des titres français ; de n'utiliser la majuscule que pour le premier mot du titre et les noms propres (*L'Ami du peuple*, *Nouvelle revue française*, *Présence africaine*) ;
• d'insérer les notes manuellement en fin de texte ; **de ne pas utiliser la fonction de mise en note automatique par logiciel** ; utiliser la fonction « superscript » pour insérer les numéros de notes.
• de placer les ouvrages cités après les notes en fin de texte ;
• de donner les prénoms complets des auteurs (les initiales ne suffisent pas) ; dans le cas de revues et de journaux préciser le volume, le numéro, l'année, et les pages (*Revue francophone* 8.1 (1993): 10-11).

## TABLE DES MATIERES

Présentation du numéro 7
Vincent Bouchard et Fabrice Leroy

Préface : Le Québec, valeurs démocratiques, identité et francophonie nord-américaine 10
Ginette Chenard

**I. Le Québec en regard du monde francophone**

Québec, Acadie et Louisiane: l'influence des retrouvailles 20
Barry Jean Ancelet

André Gladu : un cinéma de l'empathie 30
Vincent Bouchard

« Tomber dans l'absence au monde » : l'esthétique néo-romanesque dans *L'Aquarium* de Jacques Godbout 43
François Harvey

Penser le contraire : *Des Nouvelles d'Édouard* de Michel Tremblay 66
Maxime Blanchard

**II. Le Québec face à ses enjeux**

Géographie de l'essai québécois contemporain 80
Vincent-Charles Lambert

L'Uchronie québécoise : histoire et politique dans un sous-genre de la science-fiction 89
Amy J. Ransom

Les voix silencieuses dans *Nous parlerons comme on écrit* de France Théoret 108
Lara Popic

Transformations postexiliques dans *Querelle d'un squelette avec son double* de Ying Chen et *Personne* de Linda Lê 124
Stephanie Cox

Représentation autochtone et cinéma québécois : la langue comme territoire de l'âme 147
Karine Bertrand

Les relations père-fils dans le cinéma québécois contemporain. La communication à l'épreuve de la filiation. 162
Denis Bachand

Panorama de la production romanesque canadienne-française en 2009-2010 181
Vittorio Frigerio

Entretien avec André Gladu 191
Barry Jean Ancelet

Index des articles publiés dans *Etudes Francophones* 207

**« Tomber dans l'absence au monde » : l'esthétique néoromanesque dans *L'Aquarium* de Jacques Godbout**

François Harvey
*Université Ludwig-Maximilian (Munich)*

> MARIETTE : *J'ai l'impression que ceux qui écrivent couchent avec la langue. Voilà. C'est bien dit non ?*
> MIREILLE : *Et si c'est leur langue maternelle, ils consomment l'inceste, c'est ça ?*
> MARIETTE : *Que ça soit un roman, un poème, ce que tu voudras, c'est chaque fois un acte d'amour, et les bébés livres ressemblent à la qualité de cet amour.*
> MIREILLE : *Yen a qui sentent l'éprouvette en tabarouette ! Heille faut que je te lise quelque chose, grouille pas !*
> *Mireille va chercher dans la bibliothèque le Graal Flibuste de Robert Pinget dans la collection 10-18, revient en lisant à haute voix quelques lignes signées d'Olivier de Magny :*
> *« Ai-je fait sentir que tous les livres de Robert Pinget, inséparables bien que distincts, peuvent se lire comme les contre-épreuves d'un seul livre qu'il n'écrira jamais, comme les preuves de ce livre mais tournées contre lui, le révélant négativement, manifestant l'impossibilité de ce roman qui ne cesse jamais de ne pas s'écrire à l'intérieur des livres que Pinget a écrits ? »*
> MARIETTE : *Ça renforce ma théorie : il y en a qui ne font pas l'amour, ce sont des écrivains qui gâtent le fonne. La littérature leur reste dans les mains.* (Godbout, *D'amour* 33-34)

Le collectif *Pour une littérature-monde* dirigé par Jean Rouaud et Michel Le Bris s'ouvre sur un constat singulier : l'« hégémonie de l'*Empire du Récit* » (Ricardou 154) instituée par les néoromanciers il y a près de soixante ans a épuisé la littérature française en la rendant « sourde et aveugle [...] à la course du monde » (Le Bris 25) :

> Le roman, prié de ne plus parler que de lui-même, par une mise entre parenthèses préalable du sens, du sujet, de l'histoire, autrement dit du monde, ne se pouvait plus concevoir qu'« énonçant sa propre critique dans le mouvement de son énonciation », l'enseignement du français

> se limitait à l'étude des seuls outils critiques, comme si l'idée même qu'une œuvre pût parler de quelque chose, du monde, de soi, de l'humaine condition, à travers une histoire, relevait de l'obscénité, ou de la naïveté, le récit d'aventures (et d'ailleurs tout récit) était sommé de disparaître pour céder la place à la vraie littérature, autrement dit aux « aventures du récit », mais d'un récit replié sur lui-même, sans plus de référent. (Le Bris 25-26)

Dans ce contexte d'une littérature nationale agonique, réfrénée par son enfermement dans les seuls problèmes de son expression, les récits francophones hors de France apparaissent comme des bouffées de fraîcheur : dégagés de leur centre orbital parisien, ils opposent aux « tenants ronchons du formalisme » (Le Bris 42) une littérature narrative et référentielle, ouverte sur la polyphonie du réel. Ils se révèlent ainsi d'un grand intérêt pour la littérature française, lui offrant par leurs fictions plurielles les modèles nécessaires afin de lutter contre son confinement et, ainsi, « *retrouver le monde* » (Le Bris 28) :

> [D]éliée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère, devenue autonome, choisie, retournée à son chant premier, nourrie par d'autres aventures, n'ayant plus de comptes à régler avec la langue des anciens maîtres, elle avait de nouveau à proposer, vue d'Afrique, d'Asie ou des Caraïbes, de Chine ou d'Iran, d'Amérique du Nord ou du Vietnam, son interprétation du monde. Un monde ouvert, foisonnant, bigarré, en mouvement, demandant qu'on s'intéresse à lui, qu'on ne l'abandonne pas à lui-même, un monde en quête de récit, un monde sachant que sans récit il n'y a pas d'intelligence du monde. (Rouaud 21)

Le ton tranché adopté par Rouaud et Le Bris témoigne d'une profonde volonté de rompre avec l'héritage formaliste, fortement institutionnalisé dans le champ littéraire français. Cependant, l'antinomie créée entre les littératures francophones et la littérature française à partir du critère néoromanesque demande à être nuancée. Le discours de ces écrivains tend en effet à soutenir l'idée selon laquelle les littératures francophones auraient entretenu et entretiendraient toujours des liens ténus avec la modernité romanesque française : libres et autonomes à l'égard du centre parisien (pour emprunter les mots de Rouaud), soustraites à l'influence néfaste du ludo-formalisme néoromanesque, elles jouiraient d'une certaine innocence quasi primitive qui se traduirait par une écriture proche des sources du roman, dont la qualité première consisterait à raconter des histoires. Or, ce propos tend à éclipser l'important réseau d'interférences qui a historiquement déterminé la relation entre les littératures francophones et la littérature française, perceptible certes sur les plans linguistique et institutionnel, mais aussi au point de vue esthétique. Car, si d'un côté la métropole est longtemps restée indifférente aux auteurs de ses anciennes colonies, de l'autre les littératures francophones

n'ont pas été imperméables aux poétiques françaises, notamment celle du nouveau roman. Afin de mieux comprendre les différences actuelles entre les littératures francophones et celle de France (dissemblances relatives selon les régions), il convient de jeter un regard attentif sur l'ascendance néoromanesque chez les écrivains francophones, en examinant plus particulièrement le cas du roman québécois de la Révolution tranquille.

**Pour un nouveau roman québécois ?**

L'influence du nouveau roman se manifeste dès les années 1960 au Québec, en particulier dans quelques « romans-poèmes »[1] d'écrivains émergents : *L'Aquarium* et *Le Couteau sur la table* de Jacques Godbout (1962 et 1965), *La Jument des Mongols* de Jean Basile (1964), *Prochain épisode* d'Hubert Aquin (1965), *L'Incubation* de Gérard Bessette (1965), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais (1965) et *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme (1966). Désirant s'harmoniser avec la modernité littéraire telle qu'elle se formule en France, les auteurs québécois ont emprunté au baroque formaliste[2] des néoromanciers les outils nécessaires afin de remettre en cause les modalités conventionnelles de la narration : polyphonie, bris chronologiques, éclatement du sujet et de l'histoire, parodie, etc. particularisent leurs recherches d'une nouvelle voie littéraire. La critique de l'époque s'est rapidement fait l'écho de cette ascendance néoromanesque : Suzanne Macé a constaté dans *L'Aquarium* une « hantise de la boue » (231) similaire à l'inertie qui caractérise les personnages beckettiens, Joseph Pivato a décelé dans *Le Couteau sur la table* un narrateur de type filmique proche de ceux mis en œuvre par plusieurs néoromanciers[3], Gilles Marcotte a reconnu dans *La Route des Flandres* de Claude Simon le modèle d'écriture pour *L'Incubation* (*Roman* 65-66), Sliman Henchiri a perçu dans *Prochain épisode* des procédés autoréflexifs caractéristiques de l'esthétique du nouveau roman (42-45). Sur le plan de l'écriture, la critique est unanime :

> [A]ussi bien au Canada qu'en France, les « nouveaux romanciers » ont au moins un trait commun, et il est capital même s'il a l'air, à première vue, négatif : c'est l'écart décisif qu'ils prennent tous par rapport aux techniques et aux styles dits traditionnels. Le « nouveau roman » totalise l'ensemble des efforts divers et souvent divergents pour surmonter, par des moyens radicaux, certaines limites esthétiques qu'imposaient jusqu'à une époque récente les formes et les conventions romanesques. (Robidoux 5)

Adoptant une « esthétique iconoclaste » (Combe 98)[4] analogue à celle qui détermine les écrits francophones d'inspiration néoromanesque, les romanciers québécois de la Révolution tranquille ont démontré leur attachement aux poétiques contemporaines et leur intérêt envers les canons parisiens.

L'adhésion des écrivains québécois aux normes néoromanesques ne

s'avère toutefois pas inconditionnelle : loin d'imiter à la lettre l'esthétique des néoromanciers, considérée par plusieurs comme un nouvel académisme de nature essentiellement formaliste[5], ils ont plutôt cherché à adapter les conventions du nouveau roman à leur contexte d'énonciation et à leurs préoccupations politiques et idéologiques. À cet effet, plusieurs critiques ont souligné que les conditions d'émergence du nouveau roman québécois, caractérisées par une forte volonté d'affirmation de la québécité, constituent un facteur déterminant de la « révolution romanesque » (Mailhot 145) des années 1960. Jacques Cotnam, entre autres, n'a pas hésité à associer ces bouleversements scripturaux aux actes terroristes du Front de libération du Québec :

> Il reste, toutefois, qu'après bien des critiques, je me demande s'il n'y a pas une relation secrète (évidemment pas de cause à effet) entre l'action des terroristes qui, en 1963, commencèrent à semer des bombes sur le territoire québécois et l'apparition, un ou deux ans après, d'œuvres aussi étonnantes et aussi explosives (dans le contexte québécois, j'entends) que *La Jument des Mongols*. […] Il me paraît, en effet, que l'éveil d'une conscience esthétique chez le romancier québécois n'est pas étranger à celui d'une conscience collective […]. Certes, on peut toujours arguer de l'influence du nouveau roman et prétexter une mode ; cette influence, que je ne chercherai pas à nier ni à dissimuler […], demeure toutefois, à elle seule, impuissante à rendre compte de l'apport non seulement quantitatif mais surtout qualitatif de la production romanesque des sept ou huit dernières années. (284)[6]

Dans un article paru dans la revue *Europe* en 1969, Jacques Allard abondait déjà en ce sens, écrivant que dans un contexte de décolonisation et d'affirmation identitaire, le « nouveau roman québécois […] ne se détach[e] pas d'un projet collectif aussi québécois que cubain ou algérien » (48). Ce besoin d'ancrer le récit dans l'histoire a des incidences notables sur le plan compositionnel. D'abord, la thématique nationale singularise le roman de la Révolution tranquille à l'égard du nouveau roman français, plutôt intéressé par les questions d'esthétique :

> S'il existe de très nombreuses analogies dans le style, dans le choix des moyens, l'impression que laisse un nouveau roman français est profondément différente de celle que laisse un nouveau roman québécois. Ce qui préoccupe tout Québécois, et donc en premier lieu le romancier, c'est l'évolution politique de son pays. (Macé 231)

Aussi, bien qu'ils adoptent les façons de faire du nouveau roman, les œuvres d'Aquin, de Bessette, de Blais et de Godbout n'adhèrent pas totalement au projet robbe-grillétien consistant à disséminer à l'extrême le récit et à désorganiser l'intrigue d'une manière telle que le lecteur s'y égare ; comme le souligne Gilles Marcotte,

> pour Robbe-Grillet, l'âge de l'innocence romanesque est fini – et on s'en rend compte, aussi bien, en lisant les romans d'un Godbout ou d'un Ducharme, dont les procédures ne sont évidemment pas celles du compte rendu. Cependant, la conséquence qu'il tire de cette observation : « Raconter est devenu proprement impossible », ne s'applique pas aux œuvres que nous lisons présentement au Québec, à de rares exceptions près. L'Européen est saturé d'histoire (et d'histoires) ; il a fait l'expérience de l'histoire comme intégration et explication des événements de la vie collective, comme mémoire et comme projet, et sa rupture avec elle ne peut être que violente. Pour la conscience canadienne-française, le rapport à l'histoire est beaucoup plus ambigu : il semble qu'à certains égards nous ne l'ayons pas vécue, et qu'un de nos rêves les plus virulents soit d'y entrer enfin, de la faire, de la commencer. (*Roman* 235-236)

Même s'il connaît sur le bout des doigts les potentialités narratives du nouveau roman, l'écrivain québécois pratique une écriture qui conserve des liens substantiels avec les schèmes du récit conventionnel, refusant de proscrire le référent et le narratif au profit d'un formalisme radical.

Une double relation d'imitation et d'adaptation des codes néoromanesques caractérise les écrits « iconoclastes » québécois qui, bien qu'ils aient été particulièrement attentifs aux mouvements artistiques de la modernité, n'ont cependant pas exclu de leurs créations l'expression de leur individualité. Ce rapport ambivalent est symptomatique du « conflit des codes »[7] qui détermine les littératures périphériques, postcoloniales ou « posteuropéennes »[8] où le besoin de raconter l'expérience autochtone entre en lutte avec les catégories d'écriture héritées de la métropole :

> Post-colonial culture is inevitably a hybridized phenomenon involving a dialectical relationship between the « grafted » European cultural systems and an indigenous ontology, with its impulse to create or recreate an independant local identity. Such construction or reconstruction only occurs as a dynamic interaction between European hegemonic systems and « peripheral » subversions of them. (Ashcroft et al 195)

Écrivains postcoloniaux, partagés entre différentes cultures, les romanciers de la Révolution tranquille ont cherché à définir leur art dans l'intervalle qui les sépare de l'univers symbolique français. Parmi ceux-ci, Jacques Godbout s'est montré particulièrement sensible à la situation de son œuvre dans le champ littéraire francophone. Pionnier des « néoromanciers québécois », il a été le premier à adopter les formules du nouveau roman et à en évaluer l'applicabilité dans le contexte culturel des années 1960.

**Les prodromes d'un conflit : *L'Aquarium***

Comparativement aux ouvrages ultérieurs de Jacques Godbout, *L'Aquarium* a été peu commenté par la critique. Durant les premières années qui ont suivi sa parution, les rares intellectuels qui s'y sont intéressés n'y ont généralement relevé que quelques prouesses formelles jusqu'alors inédites dans la littérature québécoise : son esthétique de l'éclatement, sa chronologie bouleversée, sa narration qui emprunte ses moyens au média filmique[9]. D'un avis commun, la critique a soutenu qu'« [o]n lit *L'Aquarium* après les livres de Robbe-Grillet, de Butor, de Sollers, et l'on se dit qu'enfin voilà un jeune romancier canadien-français qui écrit à l'heure de Paris » (Marcotte, « *L'Aquarium* tropical » 8). Il fallut attendre les travaux de Hilligje Van't Land[10] et de Jacques Pelletier[11] pour que la dimension sociopolitique de *L'Aquarium* soit analysée.

Le Québec est effectivement rarement évoqué dans le premier roman de Godbout et la problématique nationale n'y est traitée que de manière indirecte, lors de brèves allusions de la part du narrateur exilé. Contrairement au *Couteau sur la table,* où la réalité québécoise constitue l'enjeu majeur du roman, l'accent est plutôt mis ici sur la complexité structurelle et les jeux formels du récit[12]. Toutefois, un examen plus minutieux permet de constater que déjà, sur le plan esthétique, la question de l'identité culturelle se voit mise en cause dans *L'Aquarium* : épousant les idées et les formes du nouveau roman français, tout en interrogeant les doctrines sartriennes de la responsabilité et de l'engagement, le roman de Godbout vise en définitive à problématiser sa position au sein des espaces culturels québécois et francophone. À titre de première manifestation du nouveau roman au Québec, ce récit pose les bases d'un conflit qui anime l'ensemble des écrits de la Révolution tranquille, entre le désir de s'accorder aux canons de la modernité littéraire française et la nécessité de s'arrimer à la réalité québécoise.

Le roman met en scène un groupe de coopérants internationaux (dont fait partie le narrateur-héros canadien-français) stationnés en Afrique et résidant dans un immeuble nommé la Casa Occidentale (aussi appelé « l'aquarium »), lieu d'enfermement et d'ennui. Ces personnages vivent une vie désœuvrée. Peu attentifs aux besoins de la population indigène, qu'ils considèrent comme « [d]es sans-culture, des sans-raffinements, des sous-doués » (*Aquarium* 58), ils habitent l'Afrique comme une prison, expérimentant « la solitude en commun » (27), entre gens qui « ne cro[ient] à rien » (27). La collectivité qu'ils représentent s'avère totalement indifférente au sort du monde, elle ne sait « dire oui ou non, ni à la guerre, ni à l'amour » (32), préférant s'échapper dans l'alcool et les fantaisies dénuées d'intérêt. Même la mort de deux d'entre eux ne peut raviver leur humanité : *Lui*[13] s'enfonce dans les sables mouvants sans qu'un seul geste soit posé pour lui venir en aide, Israël est assassinée par son mari sans que le crime soit sanctionné ou même désapprouvé. Le narrateur résume avec perspicacité la nature de cette communauté, énonçant que « [l]'*humanité* c'est *nous*, les escargots » (39). En réalité, les habitants de la Casa Occidentale vivent une crise des valeurs

qui touche à plusieurs systèmes de la pensée occidentale : l'État, l'Histoire, la religion, le colonialisme, le communisme et l'existentialisme sont tour à tour taxés d'inconsistance ou de suspicion par les personnages ou le narrateur de *L'Aquarium*, préfigurant sur un mode désabusé la condition de l'homme postmoderne telle que l'entend Jean-François Lyotard[14]. Une atmosphère délétère d'impuissance, de pourrissement et de menace d'extinction traverse le premier roman de Godbout où les protagonistes, cherchant tant bien que mal à se raccrocher à leurs maigres acquis, vivent néanmoins « le monde [...] sous le signe de la dispersion » (Marcotte, *Roman* 197), sachant bien qu'« [il] n'est plus à refaire [...], puisqu'il s'est défait dans leurs mains » (*Aquarium* 76).

Certains personnages font contrepoids à cette conception mortifère de l'existence, plus particulièrement *Lui* et Gayéta. Ces protagonistes sont profondément ancrés dans le réel, au fait des réalités politiques et surtout, ils souhaitent agir sur le cours de l'histoire. *Lui* est la figure parfaite de l'intellectuel engagé : humaniste de gauche, il s'insurge contre l'indolence de ses compatriotes occidentaux et soutient les peuples colonisés dans leur marche vers l'indépendance. Grand communicateur, à l'image d'un politicien, « [i]l rendait les mots utiles : il avait l'art de les mouiller, les rouler, les accoler les uns aux autres pour en tirer espoir » (*Aquarium* 85). Didacticien savant, il est également le transmetteur des principes idéologiques de la révolution chez les insurgés africains : « C'est lui qui nous a donné les premiers livres, ceux qu'il fallait lire, il disait : une révolution ne se fait jamais sans manuel, une révolution ne se fait jamais sans livres, puis viendra un jour où vous vous en servirez pour allumer des feux — des feux de joie » (59). *Lui* condense l'ensemble des caractéristiques qui déterminent l'intelligentsia socialiste de l'après-guerre, telles qu'elles se manifestent chez Jean-Paul Sartre, auteur d'*Orphée noir*[15]. De son côté, Gayéta est un jeune artiste idéaliste, admirateur de *Lui* dont il a suivi l'enseignement. Moins théoricien que praticien, il prépare avec quelques centaines de rebelles la révolution et la décolonisation de son pays : « Ils ont pour eux la jeunesse, un pays à créer » (80). Par leur zèle politique, Gayéta et *Lui* font un effet de contraste assuré avec les habitants de la Casa Occidentale ; cependant, le récit leur réserve des sorts équivoques : alors que le premier meurt dans un accident saugrenu, le second n'obtient qu'un support mitigé de la part du narrateur, auquel Gayéta a demandé son aide afin de neutraliser la milice contre-révolutionnaire de la Casa Occidentale : « Il sait que nous l'aiderons mais que demain lui appartient. Que rien de tout cela ne peut nous convenir. [...] Et puis nous ne comprenons rien à ces luttes, si ce n'est qu'elles sont presque inutiles » (139).

Sans être le lieu d'une hésitation ou d'une ambivalence entre les positions tenues par les « escargots » et les « engagés », le discours à la fois lucide et cynique du narrateur de *L'Aquarium* constitue le point de rencontre où se mesurent et s'évaluent ces antagonistes[16]. Bien que le narrateur se montre momentanément intéressé par les invitations révolutionnaires de Gayéta et bien que le personnage

de *Lui* le poursuive tout au long du récit telle une présence spectrale obsédante, il n'en demeure pas moins que les idées qu'il développe tout au long du récit tendent à le situer du côté des habitants de la Casa Occidentale, car s'il vit l'engagement comme une tentation, il se résout néanmoins à l'indolence : « j'ai fui [mon pays] parce que les révolutions ne s'y faisaient pas et je rêve d'y retourner pour les mêmes raisons » (60). Ainsi exprime-t-il une foule d'opinions révélatrices de son appartenance au clan des « escargots », comme sa méfiance envers les grands mouvements de l'histoire et le devenir de l'homme : « Je ne crois plus aux généralités et l'Histoire me casse les pieds » (47), « l'avenir, c'est ridicule » (22), « Je suis le quotidien fait homme » (145) ; ou encore son impuissance à adopter la doctrine sartrienne : « c'est beau la politique, c'est grand, c'est humain ; on lutte pour des idées, des amis, pour un homme que l'on admire mais ici nous ne faisons pas de politique, c'est dans le contrat. Je n'ai pas les mains sales, seulement salies » (47). Partie intégrante du « cercle immobile » (73) de la Casa Occidentale, le narrateur de *L'Aquarium* s'avère moins inspiré par les révolutions, qu'il parasite plutôt qu'il n'encourage[17], que par les questions d'esthétique auxquelles le ramène son métier d'historien et de professeur d'art : « [Gayéta] est parti en serrant les poings au fond de ses poches et ses poings tendaient le tissu kaki d'un pantalon trop court, trop lavé. Voilà, Sire, celui à qui j'ai enseigné les artifices de l'aquarelle... » (61).

Les choix idéologiques du héros de *L'Aquarium* ont des répercussions sur le plan énonciatif : prenant le parti du désintérêt du monde, le narrateur produit un récit non pas ancré dans le réel et chargé de faire passer un message (comme le prescrit l'esthétique réaliste), mais plutôt déstructuré, trouble et à visée autotélique, dont l'accent est mis moins sur le contenu que sur la forme. Selon la terminologie de Roman Jakobson, le roman de Godbout cherche à exploiter la fonction poétique du langage, au détriment de la référentialité (209-248). Or, ce parti pris de la forme repose essentiellement sur les idées et les techniques développées par l'esthétique néoromanesque, notamment par son plus éminent théoricien Alain Robbe-Grillet, qui avançait éloquemment dans un article paru initialement en 1957 :

> l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que *pour rien* ; la moindre directive extérieure le paralyse, le moindre souci de didactisme, ou seulement de signification, lui est une insupportable gêne ; quel que soit son attachement au parti ou aux idées généreuses, l'instant de la création ne peut que le ramener aux seuls problèmes de son art. (*Pour un nouveau roman* 35)

Dans ses premiers essais critiques, Robbe-Grillet s'attaque au système de pensée humaniste qui repose, dans l'optique du néoromancier, sur l'idée selon laquelle l'homme entretiendrait une relation de communion avec le monde, dont il pourrait comprendre jusqu'aux facettes les plus obscures. Chez les existentialistes, l'humanisme prend la forme de l'absurde ou de la nausée, sentiments tragiques

qui visent à la « récupération de la distance, qui existe entre l'homme et les choses, en tant que valeur nouvelle » (53), l'homme absurde ressentant le divorce d'avec le monde « comme souffrance, puis [élevant] cette souffrance à la hauteur d'une sublime nécessité. » (55) Or, selon Robbe-Grillet, l'humanisme est un anthropocentrisme trompeur, puisque la distance qui sépare l'homme du monde s'avère essentiellement irréductible : « le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il *est*, tout simplement » (18). Sur le plan littéraire, un tel constat mène à la valorisation de la forme aux dépens des référents, l'œuvre ne trouvant son sens qu'en elle-même et non dans une quelconque relation de signification avec le monde.

*L'Aquarium* aborde les principales idées développées par la pensée existentialiste au sujet de Dieu, de l'engagement et de l'Histoire. Cependant, plutôt que de « constitue[r] une variation canadienne-française sur les thèmes majeurs de l'existentialisme » (Pelletier 25), le premier roman de Godbout vise à se distancier des positions défendues par Albert Camus et Jean-Paul Sartre de manière à adopter l'idéologie antihumaniste véhiculée par Alain Robbe-Grillet. En effet, au fil de ses réflexions, le narrateur de *L'Aquarium* en arrive à une position idéologique calquée sur celle du néoromancier :

> La vie n'est pas absurde : elle est ; car alors il faudrait que nous puissions la comparer à un contraire ; elle devient ; mais existe-t-il sur terre un mouvement logique, non pas rituel ? La vie n'est pas, n'est plus tragique ; car pour la trouver tragique, il aurait fallu connaître de l'intérieur la comédie. Savez-vous rire ? (72)

De ce constat qui le pousse à adopter une posture froide et indépendante à l'égard du monde, le narrateur tire des leçons esthétiques analogues à celles mises en œuvre par Robbe-Grillet, pour qu' « [i]l en va de même pour une symphonie, une peinture, un roman : c'est dans leur forme que réside leur réalité » (*Pour un nouveau* 41).

Le premier roman de Godbout signifie son adhésion à la mouvance néoromanesque par son rejet de l'intrigue conventionnelle, perceptible certes sur le plan de l'absence quasi totale de souci référentiel[18], frustrant ainsi les attentes réalistes du lecteur, mais aussi sur celui du refus de la logique événementielle. Ce refoulement du récit fonctionnel est signifié par la proscription du modèle policier (genre finalisé par excellence[19]), d'abord au moment de la mort de *Lui*, dont le cadavre n'a pu être récupéré par la police, court-circuitant ainsi toute investigation, ensuite lorsque les habitants de la Casa Occidentale, cherchant à découvrir l'identité de celui qui a subtilisé l'argent caché dans la chambre de *Lui*, mènent une enquête grotesque qui tourne finalement à la beuverie. Le récit s'enlise ainsi dans une série fragmentée d'actions sans direction ni logique apparentes où l'instant se dilate dans une longue suite de commentaires, de réminiscences et d'événements répétitifs[20]. Seulement vers la fin, le roman adopte une allure plus

pleinement chronologique (mais de type régressif, puisqu'il s'agit d'un compte à rebours), lorsque le narrateur et Andrée décident de quitter la Casa Occidentale. Cependant, l'effet de suspense ne dure que l'instant de la fuite puisque les protagonistes, patientant sur le pont du bateau devant les mener hors d'Afrique, retrouvent rapidement le temps de l'ennui où rien ne se passe : « Depuis deux heures, nous sommes appuyés au bastingage. La cheminée là-haut roucoule. La plage est déserte. Les marins peinent avec paresse, criant leurs nouvelles aux coolies ennuyés. Il y a partout des sacs de peaux brutes, l'odeur rance de l'huile. La lumière est venue lentement, tout doucement » (155). Dans *L'Aquarium*, l'histoire est accessoirisée et réduite à son minimum, à la faveur du récit qui jouit de l'essentiel du travail artistique de Godbout.

*L'Aquarium* est un roman fractionné à la structure elliptique, composé de deux parties et de vingt-quatre chapitres divisés en multiples séquences d'inégales longueurs. Sa présentation matérielle aérée et l'organisation spatiale de ses événements le rapprochent de la forme scénaristique, revisitée par nombre de néoromanciers. Le texte, qui diversifie les temps verbaux, est entrecoupé de plusieurs flashbacks qui tendent à éparpiller le récit hors du présent focal, générant de fréquents tremblements entre le présent et le passé. Ajoutant à cet effet de dispersion, l'histoire est régulièrement interrompue par des parenthèses et des digressions qui tendent à la fois à disséminer et à stratifier l'énonciation. La syntaxe se montre également déconstruite : les phrases sont souvent incomplètes, certaines sont déjà commencées et débutent par une minuscule, d'autres restent inachevées ou suspendues ; le récit donne l'effet d'un collage d'éléments disparates, à l'exemple de cette phrase où plusieurs composants du décor sont énumérés sous la forme d'une liste, réunis par la simple conjonction « et » : « Tout est rouillé et les paquets de lettres enrubannées et les livres et les abat-jour défraîchis et les souvenirs s'agitent dans l'eau de pluie » (38). En outre, l'intégrité énonciative du narrateur-héros se voit fréquemment remise en cause, le récit altérant constamment les lois de la focalisation narrative en ayant recours à une narration de type omnisciente ; oscillant entre le « je » et le « il », le texte de Godbout participe pleinement au projet néoromanesque visant à la dispersion du sujet narratif.

Outre ces méthodes d'écriture qui font éclater les structures romanesques, Godbout mobilise deux techniques amplement exploitées par le nouveau roman : les générateurs et la référence interrartiale. La répétition des motifs de l'eau, de l'humidité, de la boue, de l'alcool, etc. qui traversent le roman de part en part, loin de produire un simple champ thématique se rapportant aux « fluides », tend plutôt à créer des artifices poétiques aux allures de leitmotivs qui donnent une teinte formaliste au récit en produisant ce que Ricardou nomme une « opération génératrice »[21]. Acquérant le statut de procédé d'écriture, les motifs du liquide concourent ainsi à bloquer la « dimension référentielle sur laquelle [...] le récit s'appuie *pour faire illusion* » (Ricardou 86), obsédant plutôt le texte à l'aide de

synonymes se rattachant à l'objet-titre du récit : l'aquarium. De son côté, le renvoi à la toile expressionniste figurative « Les Trois juges » de Georges Rouault (*Aquarium* 119) vise d'abord à un effet analogue à celui des générateurs, car au moyen de cet « appel [à un] prérepresenté »[22] pictural, le récit cherche moins à évoquer le monde que sa transposition préalable dans un autre système de représentation, s'éloignant ainsi « des descriptions destinées à susciter l'illusion référentielle » (Dugast-Portes 104). Mais aussi, la peinture de Rouault a le statut d'une mise en abyme du récit : précédant la scène de la découverte du vol des billets appartenant au défunt *Lui*, elle préfigure sur un mode critique (Rouault ayant représenté dans plusieurs de ses peintures son scepticisme à l'égard de la justice humaine) la parodie de procès à laquelle s'adonnent les habitants de la Casa Occidentale, tentant de démasquer le coupable, et leur incompétence à appliquer adéquatement la Loi :

> [L]a cour est triste et ne répond plus. Et puis dans l'air flotte cette odeur... Ils sont quatre, maintenant, assis sur le tapis du living. Shultz a mis son habit d'apparat et une perruque qui lui reste des jours où il était juge. Ou ambassadeur ?
> — *All this is completely stupid.* (*Aquarium* 132)

Les générateurs, la mise en abyme et la référence interrartiale sont des procédés compositionnels fréquemment mis en œuvre par les néoromanciers, grâce auxquels ils mettent en évidence l'artificialité de leurs créations. Dans *L'Aquarium*, Godbout en exploite les potentialités autoréférentielles, soulignant ainsi les différences entre son œuvre et la réalité.

On ne peut certes pas caractériser l'écriture de Godbout de « chosiste », à l'image de certains récits robbe-grillétiens où la narration se détermine par son « objectivité », c'est-à-dire par son rejet de l'expressivité de type subjectif[23]. *L'Aquarium* est parfois poétique et métaphorique, méditatif et philosophique ; en ces occasions, le roman ne participe pas au « parti pris des choses »[24] qui a forgé la réputation des néoromanciers à leurs débuts. Cependant, l'indifférence du narrateur à l'égard de son environnement donne par instants une tonalité froide et impersonnelle au récit, proche de celle qui caractérise certaines œuvres néoromanesques. Ainsi, lorsqu'aucune réflexion ne lui vient à l'esprit, le narrateur relève sa propension à observer le monde sans chercher à en retirer une signification : « Quand aucune idée (cela arrive) ne daigne se présenter, je marche à vide ; les yeux rivés à une couleur, l'oreille tendue vers un bruit, la paume des mains sur les *choses*. Cela peut durer des heures. Et je n'en suis point malheureux » (*Aquarium* 97). De plus, certains passages ne sont pas sans rappeler les moyens développés par le nouveau roman afin de recréer une visualité de type filmique, à l'image de cet extrait où l'œil du narrateur (manifestement ivre) est assimilé à la lentille d'une caméra :

> Je fais de mes yeux la mise au point. C'est pénible, mais audacieux. Il y a huit bouteilles vides sous mon fauteuil et tant de têtes vides dans la salle et tant de cœurs purs, dirait un romancier (trop tendre) du salut des hommes. Mise au point sur des crânes ouverts. Picorez, picorez, les oiseaux se sont noyés qui croyaient savoir nager. Mise au point sur l'interminable rangée de casiers postaux appuyés en porte-à-faux au-dessus du bahut égyptien. [...] Mise au point : le facteur indigène s'agite dans la brume de mon regard. *Zoom back*, il dépose des lettres et des paquets dont les enveloppes sont de papier bleu-mois-de-Marie pour la plupart. (85-86)

Bien que le style objectal robbe-grillétien ne soit pas appliqué à la lettre, la prose et les idées du narrateur de *L'Aquarium* trahissent une inclination à considérer les choses dans leur simple présence.

Comme le dénotent le souci constant de la forme, la fragmentation du récit et du sujet narratif et le refus du référent et de l'histoire comme totalités signifiantes et fonctionnelles, *L'Aquarium* est un texte fortement marqué par les idées et les innovations du nouveau roman. Cependant, l'adhésion de Godbout à cette mouvance littéraire ne se produit pas sans réserve, bien au contraire ; car si d'un côté *L'Aquarium* se règle sur l'esthétique du nouveau roman, de l'autre il en révèle les limites en remettant en cause sa visée évolutionniste et régénératrice et en soulignant son incapacité à rendre compte du réel.

L'accumulation des procédés néoromanesques dans *L'Aquarium* a pour conséquence d'exacerber l'inertie qui règne dans le roman : la répétition des mêmes actions et des mêmes motifs, l'errance de l'intrigue, l'effet labyrinthique du récit et son ancrage dans un présent stagnant tendent moins à donner une impulsion nouvelle à l'histoire et à l'ouvrir vers un ensemble de possibles[25] qu'à l'enliser dans une trame redondante et circulaire, concourant ainsi à l'effet d'enfermement qui traverse le roman. Le dénouement de *L'Aquarium*, interprété par plusieurs comme l'affranchissement des protagonistes du piège africain[26], apparaît plutôt marqué par une profonde indétermination qui ne vient en rien supprimer l'effet de claustration qui détermine l'ensemble du roman. Une fois le compte à rebours terminé, les élans émancipateurs du narrateur semblent en effet réfrénés par le récit qui soudainement s'épuise : dans une mise en scène qui n'est pas sans rappeler celle qui clôt *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet[27], le héros de *L'Aquarium* se voit refoulé vers son état premier d'être amorphe, perdu dans la contemplation indifférente des objets, en retrait du cours des événements et inattentif à l'Histoire ; ainsi, lorsqu'un voyageur chargé de s'enquérir des résultats de la révolution menée par Gayéta regagne le bateau, une coupure se crée entre le narrateur et son entourage, qui l'isole à nouveau du réel :

> Au bout de la ruelle, le docteur revient en fumant. Il boite un peu. […] Puis les rideaux tout à coup devant mes yeux. Alors du plus fort que je

> peux, en m'agrippant au bastingage :
> — Qu'est-ce que c'était ?
> Il crie, mais le vent est contraire à sa voix.
> Il nous fait signe de la main. Il y a une étoile de mer qui sèche sur le quai. Je la regarde en attendant que le docteur s'approche. Andrée veut que nous descendions sur le premier pont pour lui éviter les marches. Je la suis, une main sur son épaule. Cela me fait songer qu'il faudrait dormir.
> — Le marchand de tabac ne sait pas. Ce n'est rien. Il ne sait pas.
> La vieille Anglaise est à tribord ; nous laissons le médecin se débrouiller dans ses explications. Andrée s'approche de moi. Elle frissonne, me regarde.
> — Essaie de te souvenir.
> — C'est inutile ; c'est inutile de se rappeler. (157)

Alors que les ambitions premières des néoromanciers consistaient en la fondation d'une écriture évolutionniste, basée sur la quête de nouveauté et la promesse d'un monde toujours à construire[28], sous la plume de Godbout en revanche, le nouveau roman maintient plutôt une position léthargique de repli sur soi et de retour au même.

À plusieurs reprises dans *L'Aquarium*, le narrateur souligne la stérilité de son discours et de celui des habitants de la Casa Occidentale (ces « velléitaires du verbe », selon *Lui* (32)), les associant à des paroles creuses ou à du bavardage inutile. Lors d'une soirée bien arrosée, il observe que « [l]es phrases perdent lentement leur contenu, c'est une cornue qui goutte à goutte se vide, le mot ne veut plus rien dire, il n'est que son » (57). Il ajoute, plus loin :

> Nous avons épuisé tout sujet depuis si longtemps. Nous nous sommes tout dit ; d'abord parce qu'il est des mots que nous avons bannis de toute conversation : dignité, justice, liberté – comme s'il s'agissait de fruits exotiques qui n'ont pas leur place dans un plateau de ce salon. Ensuite parce que nous avons épuisé tout pouvoir de communication. Nous avons vidé la phrase, il nous reste à vider des verres. (106)

Cette idée d'une forme sans contenu trouve son écho dans les positions défendues par les néoromanciers, moins intéressés à élaborer des intrigues fonctionnelles qu'à remettre en question les modalités compositionnelles conventionnelles du récit[29]. Soulignant l'inanité de ses paroles, le narrateur tend à démontrer que l'esthétique néoromanesque ne promeut que des formes dénuées de sens, qui restent à la surface des choses, sans chercher à les épuiser ni à en influencer le cours ; il affirme ainsi, sur un mode autocritique et auto-ironique, l'inadéquation de son récit afin de rendre compte des expériences de l'homme dans le monde et de sa situation dans l'histoire.

C'est une position complexe qu'adopte Godbout dans son premier roman :

d'un côté, il rejette le concept d'engagement véhiculé par les existentialistes, de l'autre, il épouse les formes du nouveau roman, tout en interrogeant la validité de ses prétentions esthétiques. Si ce problème semble irrésolu dans *L'Aquarium*, il nous est cependant possible d'émettre une hypothèse sur ce qui en est la source. Bien que le roman de Godbout s'inscrive dans les grands courants mondiaux d'après-guerre qui remettent en cause une foule de présupposés idéologiques, il peut également être rattaché à des problématiques proprement québécoises. L'impuissance et l'indolence du héros de *L'Aquarium*, qui le portent à favoriser les procédés formels dans l'élaboration de son récit aux dépens de la référentialité et de l'histoire, peuvent en effet être interprétées comme les conséquences directes d'une tare héréditaire : « Merci pères, grand-mères, oncles et cousins, de cet héritage ; vous avez accouché de vermine » (85). Le pays est décrit par le narrateur comme un lieu d'anesthésie politique ; commentant les ambitions révolutionnaires de Gayéta, il observe : « mon pays ne m'a pas appris ces luttes, il m'a appris la patience du froid, le goût de la somnolence beaucoup mieux qu'elle ne s'enseigne en Inde » (60). Ce contexte social engourdissant engendre des individus « demi-puissants »[30], des « escargots » comme les habitants de la Casa Occidentale, des être ramollis, usés, diamétralement opposés à *Lui* et aux jeunes insurgés africains :

> — D'où viens-tu ?
> — D'un pays froid où se cachent les hommes derrière leurs écharpes en tapant des pieds aux arrêts d'autobus — d'un pays qui a trop vite vieilli, où il n'y a plus rien à faire, qui a tout gagné sans grandes luttes. (*Aquarium* 48)

En ce sens, la dominante formaliste de *L'Aquarium* s'investit paradoxalement d'une valeur essentiellement conservatrice : loin de promouvoir l'ancrage dans le pays concret et ultimement, sa transformation, elle contribue au contraire à nourrir la tare en maintenant intacte la distance qui sépare l'homme du monde. Bien qu'il préfigure la vague romanesque de 1965 en posant les fondements d'un conflit esthétique entre la norme néoromanesque et son applicabilité dans le contexte québécois, *L'Aquarium* ne saurait donc participer pleinement aux ambitions politico-subversives des romans qui lui succéderont et qui feront dire à Hubert Aquin que « quand tout éclate dans une société, il est peut-être prévisible et même normal que la littérature éclate en même temps et se libère de toute contrainte formelle ou sociale » (« Littérature et aliénation » 263). Chez Godbout, la volonté de créer une œuvre à la fois moderne et entièrement consciente de la problématique identitaire québécoise ne sera réalisée qu'avec *Le Couteau sur la table*, récit que l'écrivain avouait inscrire dans un vaste projet de « ré-appropriation du monde » (*Couteau* 9)[31].

**Le pôle parisien**

Dans son article « Entre l'Académie et l'Écurie », écrit près de quinze années après la publication de *L'Aquarium*, Jacques Godbout clarifie sa position à l'égard du nouveau roman :

> De toute manière, il se vendra, au Québec, de moins en moins de romans français, parce que le roman français n'*existe* plus pour nous : la problématique du roman français est devenue l'art romanesque. L'écrivain français ne nous dit plus sa situation au monde, mais sa situation à la littérature. [...] Alain Robbe-Grillet, Sollers (*Tel quel*) et ceux des Éditions de Minuit écrivent comme des nationaux qui viennent de perdre toute importance dans le monde et qui, refusant de participer à une histoire dont ils ne seraient pas le sujet principal, préfèrent dès lors tomber dans l'absence au monde. Un peu comme des administrateurs qui croient résoudre les problèmes d'un organisme en proposant de nouvelles structures tous les six mois. Cette littérature française est une expression du refus européen de l'Amérique ; la québécoise tend à devenir une littérature américaine à part entière. Nous sommes loin de voir notre pensée huronne bien à l'aise à Paris ! (186)

C'est un constat de rupture que réalise Godbout, partagé par la majorité des écrivains québécois qui, au tournant des années 1970, délaissent peu à peu le pôle symbolique français pour se tourner vers de nouveaux repères culturels, dont l'Amérique[32]. L'enlisement du nouveau roman dans les aventures du récit constitue la cause principale de ce renoncement à la norme parisienne, les écrivains québécois voyant dans les propensions formalistes de la mouvance néoromanesque l'équivalent d'un rejet pur et simple du réel. C'est donc à partir d'une observation analogue à celle produite par Jean Rouaud et Michel Le Bris au sujet de l'essoufflement du roman français contemporain que la littérature québécoise, au sortir de la Révolution tranquille, prend ses distances à l'égard de la métropole.

Cette réaction ne doit toutefois pas faire oublier la forte influence exercée par l'esthétique néoromanesque sur les écrits du Québec : aquinien, bessettien ou godboutien, le roman québécois a puisé en grande partie ses méthodes d'écriture dans les innovations compositionnelles du nouveau roman. Si cette mouvance a progressivement perdu de son autorité au cours des années 1960 et 1970, il faut toutefois reconnaître la fascination qu'elle a exercée sur les romanciers de la Révolution tranquille et sa participation à l'édification d'une identité culturelle proprement québécoise ; car pour cette société postcoloniale, comme pour l'ensemble des cultures francophones issues de contextes coloniaux, « [c]'est dans l'émergence des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence – que se négocient les expériences intersubjectives et collectives d'*appartenance à la nation*, d'intérêt commun ou de valeur culturelle. »

(Bhabha 30)

## Notes

1. C'est ainsi qu'André Renaud et Réjean Robidoux qualifient le travail du romancier québécois de la Révolution tranquille « qui, dans chaque nouvelle œuvre, non seulement veut raconter une histoire mais cherche, plus encore, à créer sa forme propre » (165). Ce concept de « roman-poème » n'est pas sans rappeler les idées véhiculées par certains néoromanciers au sujet de la forme romanesque, dont Michel Butor pour qui le roman a la possibilité d'acquérir les traits caractéristiques de la poésie en se faisant pure réflexion stylistique, formelle et esthétique : « La poésie romanesque, ou si l'on préfère le roman comme poésie qui a su tirer la leçon du roman, sera une poésie capable de s'expliciter elle-même, montrer elle-même quelle est sa situation ; elle pourra inclure son propre commentaire » (46).
2. Il conviendrait d'interroger le présupposé selon lequel les écrits de la postmodernité manifesteraient une esthétique baroque concurrente à la modernité littéraire, notamment l'esthétique du nouveau roman. Cette position repose sur la conception du postmoderne défendue par Guy Scarpetta dans son ouvrage *L'Impureté* et s'appuie sur l'idée que la littérature contemporaine se distinguerait des écrits de l'ère moderne au moyen d'une esthétique baroque, perceptible sur les plans de l'instabilité et de l'éclatement des structures, de l'incertitude et de la multiplicité des voix narratives, de l'hétérogénéité des matériaux, du mélange du réel et de la fiction, et du foisonnement ornemental du récit. Or, plusieurs critiques ont décelé de tels mécanismes dans les écrits des néoromanciers, à l'image de Jeanyves Guérin qui considère que l'esthétique robbe-grillétienne a pour fondement un baroque formaliste où « règnent le trompe-l'œil, la fioriture ornementale et une facticité criarde » (45). Dans la perspective de Guérin, l'écriture robbe-grillétienne se détermine par « l'exténuation du romanesque, l'éclatement de la narration, la sape du support réaliste, la déconstruction du temps, les mises en abyme, les modulations du point de vue et le massacre des significations » (45). Dans une analyse récente, Johan Faerber associe l'esthétique néoromanesque à un « Baroque entendu comme un anti-humanisme » (121), dont les principaux traits sont l'atomisation du sujet narratif, l'instabilité labyrinthique du monde, la mobilité du sens et une *mimesis* au second degré qui « ne travaille pas à partir de la nature mais de la culture » (135). Dans le cas des œuvres de la postmodernité (dont les catégories esthétiques servent souvent de fondements aux poétiques francophones, entre autres chez Claudette Sarlet (« Nouveau baroque : baroque universel? ») et chez Christiane Ndiaye (« Ollivier : le baroque au féminin (vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) »), il serait peut-être plus approprié de parler en termes de recyclage et de réemploi du baroque formaliste à l'œuvre dans les écrits de la mouvance néoromanesque.
3. « Since in the *nouveau roman* the narrator is stripped of his traditional powers

of conceptualization, the communication relies on the mental picture formed by the reader, sometimes only on the subliminal level. By this elimination of the intermediary presence, Godbout is attempting a more immediate mode of fiction in which the reader is confronted by the contents of another consciousness, objects assembled with an artistic intent. Godbout is narrating with the unique but relative point of view of the camera lens » (Pivato 58).

4. Pour Dominique Combe, les principales caractéristiques des écrits iconoclastes francophones consistent en le rejet de l'esthétique réaliste et de l'illusion référentielle au profit d'une écriture « violemment négative qui exalte l'écart » et bafoue le sens (99).

5. C'est le point de vue que défend Hubert Aquin dans son article « Profession : écrivain » où il soutient que la visée esthétique du nouveau roman est purement académique, car loin de chercher à rendre compte des rapports de l'homme au monde (et éventuellement de les réformer), les écrits néoromanesques se restreignent à conforter les fondements institutionnels de la littérature : « La structure doit se déceler, fût-ce dans une astructure littéraire du type Robbe-Grillet. Ainsi l'astructuration équivaut à une structuration si elle concerne le même champ d'action, la littérature par exemple. Or, dans mon cas, si la structure éclate sous le coup de la déflagration qui se produit en moi, ce n'est pas pour laisser la place à une contre-structure littéraire, mais pour ne laisser aucune place à la littérature qui n'exprimerait, si je cédais à ses charmes, que la domination dont je suis le lieu depuis deux siècles » (50).

6. Ajoutons à cette réflexion celle de Virginia A. Harger-Grinlin : « in the french "new novels", with the exception of *Projet pour une révolution à New York*, the revolt is that of the individual against his own milieu and the impossibility of reconciling his individuality with the mores and demands of the society of which he is a part. In the Québécois novel on the other hand, this revolt reflects the basic anguish of a minority group with its own set of values within a larger group almost uncomprehending of the smaller group's needs » (29-30).

7. Rappelons que, pour André Belleau, les liens qu'entretient la littérature québécoise avec les codes littéraires français sont caractéristiques d'un « conflit des codes » où le « nous » chercherait à se dire « à travers et malgré les normes de l'AUTRE » (171).

8. Selon l'expression « post-European literatures » employée par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (181).

9. Pour Paul Wyczynski, « l'auteur de *L'Année dernière à Marienbad* semble suggérer à Godbout comment la technique cinématographico-romanesque peut introduire dans le récit "la profondeur" du film, du film "au présent". Cela veut dire que l'action se conçoit mal dans la succession logique des images : elle est plutôt la juxtaposition des vues, la rencontre des fragments parallèles de la même vie, illogique et obsédante [...]» (32). Dans son article « À propos de ces nouvelles techniques », Claire Martin tient un propos analogue à celui de Wyczynski :

« Depuis la centième page jusqu'à la fin, la vue des choses nous sera donnée par la technique du cinéma : la caméra prend tel champ, puis tel autre, revient au premier, passe à un troisième, mais toujours dans le temps présent » (18).

10. Selon Hilligje Van't Land, « [u]ne analyse socio-sémiotique de la localisation dans *L'Aquarium* permet de dégager quatre espaces principaux, liés aux différentes couches de cette société coloniale africaine, référant implicitement à la structure sociale du Québec [de l'ère duplessiste] » (82-83), les couches de la structure sociale québécoise étant constituées d'un côté de l'élite anglophone, de l'autre du prolétariat, des intellectuels et de la classe clérico-bourgeoise francophones.

11. Pour Jacques Pelletier, « la problématique de la décolonisation est au cœur de la thématique du roman » (28).

12. Éloquemment, dans son étude sur le colonialisme dans le roman québécois, où il observe que « [d]e *Menaud, maître-draveur* à *Prochain épisode*, le roman québécois incarne la prise de conscience progressive d'une aliénation séculaire et dévoile des signes de libération » (261), Maurice Arguin omet d'analyser *L'Aquarium*.

13. À la suite du narrateur de *L'Aquarium* (32), c'est ainsi que nous désignerons ce personnage innommé.

14. « Dans la société et la culture contemporaine, société postindustrielle, culture postmoderne, [...] [l]e grand récit a perdu sa crédibilité, quel que soit le mode d'unification qui lui est assigné : récit spéculatif, récit de l'émancipation » (Lyotard 63).

15. On retrouve ce célèbre manifeste de la décolonisation en introduction à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* de Léopold Sédar Senghor.

16. Comme le suggère Jacques Pelletier qui soutient que « [l]e héros [...] est coincé entre deux univers : celui des coloniaux, monstre à deux têtes en période de décolonisation : la nouvelle élite indigène, le "cartel féodal Clergé-État" et ses alliés occidentaux, anciens colonisateurs et coopérants ; celui des colonisés, des exploités de l'ancien et du nouveau régime : "étudiants, jeunes avocats, quelques ouvriers spécialisés" que représente Gayéta, figure symbolisant l'avenir » (26).

17. Avouant avoir « [l]e courage de la merde » (152), le narrateur de *L'Aquarium* profite de l'agitation provoquée par un groupe d'insurgés révolutionnaires pour fuir l'Afrique en compagnie d'Andrée, l'ancienne copine de *Lui*.

18. Comme le note pertinemment Hilligje Van't Land : « Dans ce roman Godbout adopte la forme du Nouveau Roman : les espaces mis en représentation sont dénués le plus possible de toute référentialité, et il n'y a que très peu d'indices vraiment précis qui laissent entendre que le récit se déroule en Éthiopie » (81, note 2).

19. Selon Jacques Dubois, « le récit d'énigme est strictement finalisé. Sa lecture est toute hantée par la réponse attendue à la question initiale » (131).

20. Sur ce plan, *L'Aquarium* s'accorde avec les observations effectuées par Roger-Michel Allemand au sujet de l'éclatement des structures et du refus de l'intrigue conventionnelle dans les écrits des néoromanciers : « Parce que la réalité que l'artiste

explore ne peut être exprimée par des formes narratives éprouvées, l'écriture multiplie les procédés de rupture qui empêchent la constitution d'enchaînements de cause à effet censés refléter la cohérence d'un univers devenu impensable sur le mode de la raison cartésienne. La dislocation de la diégèse en fragments narratifs de plus en plus détachés les uns des autres et la répétitivité des structures vont résolument à l'encontre de tout fil conducteur logique, dont le dévidement en épisodes compréhensibles dans un ensemble et les interventions périodiques du discours du narrateur concouraient à expliciter une anecdote figurant une grille d'interprétation de la réalité » (43).

21. « Que des lieux, des événements, des personnages cessent chacun d'afficher une singularité comparable à celle qu'offre "la vie même", pour se mettre à respectivement se ressembler, et l'attention du lecteur, loin de rester soumise à l'illusion de représentation, est attirée sur la manière selon laquelle ces lieux, ces événements, ces personnages sont engendrés, respectivement, les uns à partir des autres. Ce qui surgit alors, c'est ce que nous avons appelé dans "La bataille de la phrase" (*Pour une théorie du Nouveau Roman*) une opération génératrice » (Ricardou 86-87).

22. Selon l'expression employée par Francine Dugast-Portes afin de caractériser les références intertextuelles ou interartiales présentes dans les écrits néoromanesques (104).

23. Au sens où l'entend Roland Barthes, pour qui l'écriture robbe-grillétienne est « sans alibi, sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à la surface de l'objet et la parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités : c'est donc le contraire même d'une écriture poétique » (33).

24. Selon le titre du célèbre ouvrage de Francis Ponge dont Alain Robbe-Grillet effectue la critique dans « Nature, humanisme, tragédie » (*Pour un nouveau* 64).

25. Comme c'est le cas chez Alain Robbe-Grillet où souvent le récit se clôt sur la promesse d'une reprise. *Glissements progressifs du plaisir* est à cet égard exemplaire, puisque l'enquête policière qui constitue la trame principale de ce ciné-roman se voit rouverte à la fin du récit, selon des prémisses renouvelées.

26. Selon Michel Tétu, « Dans *L'Aquarium*, le héros vit avec d'autres Occidentaux l'expérience africaine de la saison des pluies, dans un climat politique autoritaire où se prépare la révolution. Tout moisit : on a laissé mourir l'élément le plus éminent du groupe, dans les sables mouvants, et tous ces escargots humains rampent dans l'humidité. Le héros s'en sortira, grâce à une étrangère, une ancienne amie du défunt venue le rejoindre. Sur un rythme précipité, de plus en plus angoissé et contrastant avec la lenteur du début, le narrateur s'évadera avec elle de ce monde en décomposition, ayant retrouvé à son contact le goût physique de s'en sortir, alors que tous les autres se contentent d'y penser » (274-275). Hilligje Van't Land soutient également qu'« [à] la fin du roman, *Je* et Andrée prennent ensemble le bateau, en quête d'un nouvel avenir, d'une nouvelle identité » (92).

27. *Le Voyeur* se termine par le départ du personnage de Mathias à bord d'un

navire devant le mener sur le continent.
28. Pour Nathalie Sarraute, le roman moderne « s'impatiente et cherche déjà, pour échapper à ses difficultés actuelles, d'autres issues » (78-79). Alain Robbe-Grillet soutenait encore récemment que « [l]e roman ne peut être que nouveau, car le roman fini est toujours déjà en ruine » (*Préface* 42).
29. Ainsi, selon Alain Robbe-Grillet, « [p]arler du contenu d'un roman comme d'une chose indépendante de sa forme, cela revient à rayer le genre entier du domaine de l'art. Car l'œuvre d'art ne contient rien, au sens strict du terme (c'est-à-dire comme une boîte peut renfermer, ou non, à l'intérieur, quelque objet de nature étrangère). L'art n'est pas une enveloppe aux couleurs plus ou moins brillantes chargée d'ornementer le "message" de l'auteur [...] » (*Pour un nouveau* 42). Éloquemment, dans un article publié dans *L'Express* en 1963, l'auteur s'approprie l'étiquette de « formaliste » qu'accolent péjorativement les tenants de l'art engagé aux néoromanciers : « "Formalistes" ? Bien sûr, nous savons que les formes littéraires sont le vrai contenu des livres, et celles que vous prônez nous paraissent justement représenter le monde que vous êtes censés combattre. [...] Pour nous, la littérature n'est pas un moyen d'expression, mais de recherche. Et elle ne sait même jamais ce qu'elle cherche. Elle ne sait pas ce qu'elle a à dire » (« Littérature et politique » 74).
30. Selon l'expression employée par le narrateur de *L'Aquarium* : « Moi je suis dans le mou, la guimauve, la demi-décision, la demi-puissance » (61).
31. Soulignons avec Jósef Kwaterko (161-171) que la relation entre la forme et la référentialité s'avère par moments conflictuelle dans *Le Couteau sur la table*, le roman perpétuant ainsi les tensions instituées dans *L'Aquarium*. Cependant, contrairement à la problématique esthétique qui a cours dans le premier roman de Jacques Godbout, l'éclatement des structures dans *Le Couteau sur la table* tend moins à occulter le réel au profit du formel qu'à chercher à créer une littérature qui joue simultanément sur les deux niveaux, en cela conduite par une forte volonté d'adapter les codes néoromanesques au contexte culturel québécois.
32. Sur les relations qu'entretient l'œuvre de Jacques Godbout avec les cultures américaine et européenne, voir « Images Brouillées. Europe et Amérique dans l'œuvre de Jacques Godbout » d'Alessandra Ferraro.

## Ouvrages Cités


ALLARD, Jacques. « Le roman québécois des années 1960 à 1968 ». *Europe*. 478-479 (février-mars 1969) : 41-50.

ALLEMAND, Roger-Michel. *Le Nouveau roman*. Paris : Ellipses, « Thèmes et études », 1996.

AQUIN, Hubert. « Profession : écrivain ». *Point de fuite*, édition critique établie par Guylaine Massoutre. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1995. 45-59.

———. « Littérature et aliénation ». *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*,

édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1995. 247-263.

ARGUIN, Maurice. *Le Roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*. Montréal : L'Hexagone, « Centre de recherche en littérature québécoise », 1989.

ASHCROFT, Bill, et al. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London/New York : Routledge, « New Accents », 2002.

BARTHES, Roland. « Littérature objective ». *Essais critiques*. Paris : Seuil, « Points essais », 1964. 32-43.

BELLEAU, André. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise ». *Surprendre les voix*. Montréal : Boréal, « Papiers collés », 1986. 167-174.

BHABHA, Homi K. *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 2007.

BUTOR, Michel. « Le roman et la poésie ». *Essais sur le roman*. Paris : Gallimard, « Tel », 1964. 21-47.

COMBE, Dominique. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette, « Contours littéraires », 1995.

COTNAM, Jacques. « Le roman québécois à l'heure de la Révolution tranquille ». *Le Roman canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*. Montréal : Fides, « Archives des lettres canadiennes », 1971. 265-297.

DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*. Paris : Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1992.

DUGAST-PORTES, Francine. *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*. Paris : Nathan, « Fac. Littérature », 2001.

FAERBER, Johan. « Esthétique baroque du "nouveau roman" ». *L'Icosathèque*. 20(2002) : 115-148.

FERRARO, Alessandra. « Images Brouillées. Europe et Amérique dans l'œuvre de Jacques Godbout ». *L'Europe de la culture québécoise*. Eds. Jean-Paul Dufiet et Alessandra Ferraro. Udine : Forum, 2000. 59-68.

GODBOUT, Jacques. *L'Aquarium*. Paris : Seuil, 1962.

———. *D'amour, P. Q.* Paris : Seuil, « Points », 1972.

———. « Entre l'Académie et l'Écurie ». *Le Réformiste. Textes tranquilles*. Montréal : Quinze, 1975. 174-188.

———. *Le Couteau sur la table*. Paris/Montréal : Seuil/Boréal, « Boréal compact », 1989.

GUÉRIN, Jeanyves. « Quelques résurgences baroques dans la culture contemporaine ». *Modern Language Studies*. VIII.3(Autumn 1978) : 38-48.

HARGER-GRINLIN, Virginia A. *Alienation in the New Novel of France and Québec : an Examination of the Works of Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robbe-Grillet, Gérard Bessette, Jean Basile, and Réjean Ducharme*. Fredericton : York Press, 1985.

HENCHIRI, Sliman. « Un "nouveau roman" : *Prochain épisode* de Hubert Aquin ».

*Incidences*. 10 (août 1966) : 42-45.

JAKOBSON, Roman. « Linguistique et poétique ». *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit, « Double », 1963. 209-248.

KWATERKO, Jósef. « Les "tranchées" du discours romanesque : *Le Couteau sur la table* ». *Le Roman québécois de 1960 à 1975 : idéologie et représentation littéraire*. Longueuil : Le Préambule, « L'Univers des discours », 1989. 161-171.

LE BRIS, Michel. « Pour une littérature-monde en français ». *Pour une littérature-monde*. Eds. Michel Le Bris et Jean Rouaud. Paris : Gallimard, 2007. 23-53.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, « Critique », 1979.

MACÉ, Suzanne. « Le nouveau roman au Québec ». *Littératures : mélanges littéraires publiés à l'occasion du 150e anniversaire de l'Université McGill de Montréal*. Ed. Jean Éthier-Blais. Montréal : Hurtubise/HMH, 1971. 227-233.

MAILHOT, Laurent. *La Littérature québécoise*. Montréal : Typo, « Essais », 1997.

MARCOTTE, Gilles. « *L'Aquarium* tropical de Jacques Godbout ». *La Presse*, 24 mars 1962, cahier « Arts et lettres » : 8.

———, *Le Roman à l'imparfait*. Montréal : Typo, « Essais », 1989.

MARTIN, Claire. « À propos de ces nouvelles techniques ». *Incidences*. 8(mai 1965) :15-20.

NDIAYE, Christiane. « Ollivier : le baroque au féminin (vers une nouvelle esthétique du roman haïtien) ». *Études littéraires*. 34.3(2002) : 61-71

PELLETIER, Jacques. *Le Roman national. Néo-nationalisme et roman québécois contemporain*. Montréal : VLB éditeur, « Essais critiques », 1991.

PIVATO, Joseph. « Nouveau Roman Canadien ». *Canadian Literature*. 58(Autumn 1973) : 51-60.

RENAUD, André et Réjean Robidoux. *Le Roman canadien-français du vingtième siècle*. Ottawa : Éditions de l'Université d'Ottawa, « Visages des lettres canadiennes », 1966.

RICARDOU, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris : Seuil, « Points essais », 1973.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Le Voyeur*. Paris : Minuit, 1955.

———, *Pour un nouveau roman*. Paris : Minuit, « Critique », 1963.

———, *Glissements progressifs du plaisir*. Paris : Minuit, 1974.

———, « Littérature et politique ». *Le Voyageur*. Paris : Christian Bourgois éditeur, « Points », 2001. 71-75.

———, *Préface à une vie d'écrivain*. Paris : France Culture/Seuil, « Fiction & cie », 2005.

ROBIDOUX, Réjean. « Une approche du "Nouveau roman" ». *Incidences*, 8(mai 1965) : 5-14.

ROUAUD, Jean. « Mort d'une certaine idée ». *Pour une littérature-monde*. Eds. Michel Le Bris et Jean Rouaud. Paris : Gallimard, 2007. 7-22.

SARLET, Claudette. « Nouveau baroque : baroque universel ? ». *Nouvelles écritures*

*francophones. Vers un nouveau baroque ?* Ed. Jean Cléo Godin. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, « Espace littéraire », 2001. 13-25.

SARRAUTE, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard, « Folio essais », 1956.

SARTRE, Jean-Paul. « Orphée noir ». *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Ed. Léopold Sédar Senghor. Paris : Presses universitaires de France, « Pays d'outre-mer », 1972. ix-xliv.

SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*. Paris : Grasset, « Figures », 1985.

TÉTU, Michel. « Jacques Godbout, ou l'expression québécoise de l'américanité ». *Livres et auteurs québécois*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1970. 270-279.

VAN'T LAND, Hilligje. *La Fonction idéologique de l'espace et de l'écriture dans les romans de Jacques Godbout*. Thèse de doctorat. Rijksuniversiteit Groningen. 1994.

WYCZYNSKI, Paul. « Panorama du roman canadien-français ». *Le Roman canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*. Montréal : Fides, « Archives des lettres canadiennes », 1964. 11-35.