EMMANUELLE TREMBLAY

Contextes littéraires et figures de l'Histoire chez Hubert Aquin et Carlos Fuentes: une comparaison Québec/Mexique

En raison des différents scénarios historiques impliqués dans la construction des mythologies nationales américaines, le continent est marqué par un ensemble de discontinuités culturelles qu'il apparaît souvent téméraire de vouloir atténuer par des rapprochements de type comparatif. L'objectif du présent article est de créer un espace de réflexion sur l'américanité par la mise en parallèle de deux univers discursifs qui présentent des zones possibles de recoupement, malgré les divergences manifestes de leurs spécificités historiques et socio-culturelles. C'est ainsi que les contextes littéraires mexicain et québécois des décennies 1960-1970 seront reconstruits, en focalisant sur deux écrivains ayant largement contribué à leur formation: Carlos Fuentes et Hubert Aquin. Maintenant fortement connotées par l'institution, les œuvres de ces derniers ont concouru à la recherche d'une expression qui soit proprement québécoise et hispano-américaine, dans un mouvement d'affranchissement à l'égard des modèles européens et d'appropriation qui, selon Bernard André, caractérise l'histoire des littératures du Nouveau Monde.¹ Il s'agira donc de faire une brève lecture de *Terra nostra* (1975) et de *L'Antiphonaire* (1969), afin de créer des raccords signifiants entre ces contextes d'énonciation à travers l'expérience d'esthétiques singulières. Qu'il soit cependant bien clair que mon intention n'est pas d'offrir une analyse des romans, mais d'illustrer un questionnement sur le rapport de la littérature à l'Histoire. Il sera en l'occurrence démontré comment cette dernière n'est pas instituée comme discours de référence, mais plutôt comme objet de construction poétique.

1 Dans le cadre d'une comparaison Québec/Brésil, Bernard André s'intéresse plus précisément aux stratégies d'affranchissement et d'appropriation de la culture française par le texte américain ou les littératures en émergence (2001).

Mon approche congédie de plain-pied une prétendue exhaustivité qui viserait à rendre compte des multiples voix, plus ou moins marginales de l'*underground* ou fidèles servantes de l'idéologie dominante, discours anti-thétiques mais complémentaires qui s'entrelacent dans une hétérogénéité dont l'épaisseur constitue, justement, la complexité et la richesse des contextes littéraires mexicain et québécois. L'examen des périodes mieux connues, respectivement, comme celles du "boom" hispano-américain et de la Révolution tranquille permettra tout d'abord d'établir un cadre cognitif à deux figures de l'Histoire: 1) figure de synthèse liée à une poétique de l'invention dans le cas de Fuentes; 2) figure de conflit marquée par une poétique de l'échec dans celui d'Aquin. Je démontrerai ensuite comment l'Histoire, conçue en tant que rencontre symbolique entre culture européenne et singularité "américaine," est effective sur le plan littéraire et comment une attention particulière à ses formulations romanesques facilite de plus la reconnaissance de contenus de lecture comparables. Le parallélisme esquissé entre ces deux figures de l'Histoire me conduira enfin à lire ensemble des textes dont aucune "formation discursive" n'a, jusqu'à ce jour, mis en scène le champ possible de leur relation.²

2 La notion de "formation discursive," empruntée à Michel Foucault, désigne ici une certaine régularité entre des objets, des types d'énonciations, de concepts et de thèmes qui constituent un ensemble, et dans l'entrelacs duquel prend forme le lieu d'apparition d'un nouvel objet dont les paramètres sont essentiellement discursifs et tributaires de cette formation. Voir "Les formations discursives" (Foucault 1969, 44-54).

La méthode comparative convoque une pluralité d'approches qui, tributaires des apports théoriques de l'anthropologie, de la psychanalyse, de la linguistique, de la sociocritique et des théories de la réception, confèrent un caractère pluridisciplinaire à un champ d'analyse traditionnellement redevable à la philologie et à la thématologie. En soi fort enrichissant, ce phénomène rend cependant douteuse l'élaboration d'un modèle qui serait spécifique aux études comparées et qui rendrait compte de l'ensemble des dimensions signifiantes des œuvres d'un corpus dit national, tout en conservant une capacité de synthèse appréciable (Chardin 1983). Lors de tout acte d'interprétation, le chercheur universitaire est amené à justifier la validité des significations qu'il dégage par une contextualisation théorique, c'est-à-dire par la création d'un système de références en fonction desquelles un texte (peu importe son appartenance générique) sera lu et fera sens pour un sujet, une collectivité ou une institution. À partir des études de Hans Robert Jauss, les théories de la réception ont permis de démystifier l'unicité du sens d'une œuvre littéraire, refermée sur elle-même et hypothétique reflet du monde de l'auteur.³ De surcroît, l'apport de la phéno-ménologie, de la psychanalyse et des sciences sociales a créé un élargissement du texte aux diverses zones de la subjectivité de l'interprète, définies en termes de déterminations inconscientes et/ou socio-culturelles.⁴ Aussi le lecteur que chacun de nous représente est-il indissociable de son historicité, dans la mesure où il est caractérisé par un "horizon d'attente" qui lui est spécifique, notion empruntée ici à l'esthétique de la réception.⁵ Compte tenu de ces remarques, il va de soi que je ne compte pas dresser un portrait culturel des sociétés mexicaine et québécoise qui prétendrait correspondre à une réalité sociale, ni reconstruire une "encyclopédie" (Eco 1985) ou un "répertoire" (Iser 1985) qui baserait la compréhension des textes sur une série d'inférences. Il conviendra plutôt de donner forme à des figures de l'Histoire, dont les traits sont susceptibles d'être redistribués en fonction d'autres points de vue intervenant dans leur construction, à partir d'autres ensembles d'énonciations, dans une semiosis illimitée. En fait, je m'attarderai à définir les constituantes d'un cadre cognitif, non établi a priori, et qui procède d'un espace de rencontre entre différents lieux d'une mémoire nord/sud.

3 Dans le cadre d'une esthétique de la réception, la tradition littéraire "ne peut pas se transmettre par elle-même," et le passé "ne peut revenir à l'actualité que si une nouvelle réception l'y amène" (Jauss 1978, 67).

4 L'ensemble de ces approches ont comme point commun la reconnaissance de l'importance du rôle du lecteur dans la formation du sens, dans la mesure où il devient co-producteur du texte. Pour Wolfgang Iser, par exemple, l'acte de lecture consiste à combler les lieux d'indétermination à la base de l'interaction entre le texte et le lecteur (1985, 299). Pour Umberto Eco, il implique une coopération textuelle dépendante des stratégies textuelles élaborées par l'auteur (1985, 69-72). En ce qui a trait à la part déterminante de l'inconscient dans la lecture, voir Michel Picard (1989).

5 Voir la définition originale — qui renvoie plutôt au contexte de réception d'une œuvre — dans Jauss (1978, 49).

Les contextes littéraires, représentatifs ici de deux moments importants de la littérature continentale, équivalent “à l’ensemble des connaissances, des expériences, des schèmes d’appréhension du monde que le sujet convoque dans sa mémoire de travail pour interpréter un élément donné” (Vandendorpe 1991, 11). Leur établissement résulte de découpages qui assurent une unité plus ou moins artificielle à une multiplicité d’événements énonciatifs, et dont les frontières peuvent être délimitées — comme c’est ici le cas — par des paramètres temporels: les décennies 1960 et 1970. C’est là leur aspect géologique, dans la mesure où ces balises chronologiques délimitent un bassin de textes possibles, enregistrés par l’histoire littéraire contemporaine, dans une synchronie qui n’a d’utilité méthodologique que de restreindre l’envergure du projet comparatif. Cependant, la création de contextes relève également d’un travail archéologique, puisqu’elle implique la construction d’une (pré)histoire, à partir de traces sélectionnées ou redécouvertes dans un champ discursif qui déborde le cadre des limites temporelles posées. En d’autres termes, elle implique la mise en relation de textes qui instituent une série inédite, et dont les figures de l’Histoire formeraient, en quelque sorte, le trait d’union. Objets de construction, celles-ci peuvent par conséquent être assimilées à des filtres mentaux au travers desquels les signes d’un passé s’organisent pour recréer une cohérence et pour rendre compte, non pas d’une totalité culturelle, mais d’une interprétation portant sur des ensembles discursifs.

Sans vouloir ici ramener les littératures mexicaine et québécoise à un modèle commun, la méthode comparative se défend également de réduire son intérêt à une conception culturaliste de l’identité qui aurait une valeur explicative des textes. In saisissable, la culture d’une collectivité donnée n’est pas une entité stable et garante d’une pureté référentielle, car elle n’acquiert toute sa dimension vitale et significative qu’au profit d’un présent sans cesse renouvelé. Elle implique une *praxis*, un *modus vivendi* et elle est, par le fait même, fluctuante, investie d’une affectivité irréductible aux contenus restitués par l’interprète (lequel participe en outre à la constante définition de la culture dont il est tributaire). Malgré les tentatives pour en faire un facteur de définition identitaire, elle ne s’offre pas à saisir autrement que comme une nébuleuse perméable aux multiples importations étrangères et en continuelle mouvance sous l’effet du trafic d’influences qui travaille sa structure, de l’intérieur, souvent de manière invisible, jusqu’à ce que certaines particularités s’imposent et permettent la formation, non seulement d’une vision du monde commune à une société, mais d’un mode de vie original. Sous un mode exploratoire, la comparaison tend à faire état des différences et à établir un dialogisme culturel innovateur. Plus qu’une découverte de l’Autre à laquelle elle engage et qui servirait à la complexification d’un point de vue d’origine, elle modifie essentiellement ce dernier et oblige à mettre en perspective ce qui relève du lieu commun. Comme l’a fait remarqué Gérard Bouchard dans son imposante étude d’histoire comparée (*Genèse des nations et cultures du Nouveau monde*), cette méthode permet “de casser la chaîne de production du savoir là même où naissent les paradigmes, bien en amont de la théorie et des concepts” (Bouchard 2000, 75). Par l’ouverture que l’intérêt pour la littérature mexicaine occasionne, elle oriente la critique littéraire dans un axe nord-sud et permet, ainsi, de restituer le texte québécois dans le champ de son américanité.

En raison de la situation politique et linguistique particulière du Québec, la notion d'américanité est souvent confondue, sur le plan social, avec l'américanisation comme phénomène d'acculturation et de domination culturelle des États-Unis. Ce qui s'est manifesté, historiquement, par une certaine résistance institutionnelle au développement de l'axe nord-sud. Cependant, dès le milieu des années 1970, et plus spécifiquement dans la décennie suivante, la critique s'est intéressée à l'américanité du texte québécois, pour en dégager les thématiques souvent associées au voyage, à un ailleurs de la culture canadienne-française jusqu'alors riviée au modèle européen (voir à ce sujet Melançon 1990). Or, le caractère insulaire de la littérature québécoise demeure, malgré cette ouverture (et en raison également des conditions de réception et de diffusion qui la lie à la Norme parisienne), ce qui la différencie foncièrement de celle de l'Amérique hispanique. Cette dernière regroupe de fait plusieurs littératures sous une même hypothétique identité culturelle, sans toutefois nier les spécificités nationales. En cela, elle témoigne de l'hétérogénéité de l'expérience continentale. Selon Fernando Aínsa:

Se puede decir sin exagerar que en buena parte la identidad cultural de América Latina se ha definido gracias a su novelística. Es más, gracias a la ficción contemporánea, se puede hablar de una verdadera participación de lo americano en lo universal en un mismo plano de igualdad al de expresiones novelescas provenientes de otras regiones del mundo. (Aínsa 1983, 36)

La littérature est ainsi impliquée dans un double mouvement d'affirmation — à la fois interne et externe —, dans la mesure où elle resserre les liens continentaux par l'expression d'un réseau de similitudes tout en étant le signe d'une différence et d'une autonomie à l'égard des régions d'outre-mer. Comme au Québec mais pour des raisons différentes, elle détient un statut privilégié sur le plan de la construction identitaire. La comparaison entre les contextes littéraires permettra de qualifier le rapport à l'Histoire qui sous-tend cette construction et de rendre compte de la constitution du littéraire en fonction de deux imaginaires de l'Amérique.

Bref panorama de deux paysages littéraires

En général, la critique s'entend pour relever deux phases importantes du développement de la littérature hispano-américaine qui se détache des formes européennes pour acquérir une individualité. Ce à quoi le passage du temps permettra d'accoler une tradition, c'est-à-dire une certaine cohérence qui donne sens à un ensemble d'événements narratifs. Dès la fin du XIX^e siècle, et avec le modernisme latino-américain, des exigences poétiques d'ordres linguistique et esthétique initient ce que Ramón Xirau a défini comme une crise du genre réaliste, dans la mesure où le souci de rendre une image spéculaire du réel local est délaissé au profit de l'exploration de nouvelles formes (1996 [1972], 185-203). Le modernisme, avec Rubén Darío, engendre de plus une distanciation d'avec la tradition littéraire espagnole, dans un mouvement d'émancipation qui, pour la première fois, confère une certaine

autonomie à l'expression américaine.⁶ Une seconde phase plus radicale, mais souscrivant à la même nécessité d'affranchissement poétique, est généralement représentée par l'avant-garde du début du XX^e siècle et ses "ismes" locaux: notamment le créationnisme au Chili avec Vicente Huidobro et l'estridentisme au Mexique.⁷ Pour Magdalena García-Pinto, cette avant-garde latino-américaine consiste en un mouvement d'affranchissement foncièrement critique envers le logocentrisme européen, dont la fonction a été fondamentale dans le processus de développement de l'identité continentale (1983, 109). Cependant, une autre tradition s'oppose à cette tendance esthétique d'avant-garde. Il s'agit, en l'occurrence, d'une pratique romanesque tributaire du genre réaliste, visant à un objectivisme de la représentation, et qui, principalement, se fonde sur l'exploitation obligée d'une thématique avant tout "américaine."⁸

Ces deux traditions, qui peuvent être résumées ici par un antagonisme entre rupture sur le plan formel et inscription thématique de l'expression américaine, perdront de leur efficacité conceptuelle au cours des années quarante et cinquante, alors que les préoccupations d'ordre social sont doublées d'une recherche formelle dont ont fait preuve les œuvres des mexicains José Revueltas (*El luto humano*, 1943) et Agustín Yáñez (*Al filo del agua*, 1947), par exemple. Le problème se pose toutefois différemment avec les années 1960, puisque, selon José Donoso, la littérature est alors ouverte à toutes les influences et ne peut donc pas être définie uniquement en fonction d'un passé ou d'une tradition qui lui serait propre:

6 Selon José Luis Martínez: "[...] con el modernismo América Latina toma la iniciativa y se adelanta a España. Ahora serán los escritores españoles de la generación del 98 los que sigan a América y reconozcan el imperio de un movimiento [...]" (1972, 85). Mario Benedetti, quand à lui, mettra l'accent sur le syncrétisme qui caractérise le modernisme: "El modernismo tiene elementos clásicos, románticos y autóctonos; tiene resonancias españolas, francesas, inglesas y otras algo más exóticas. Pero al no ser nada de ello en particular, resulta por eso mismo típicamente latinoamericano, ya que fueron los modernistas los primeros acaso en vislumbrar que uno de los posibles modos de arraigo en este cruce de rumbos encontrados, consistía en fijar el desarraigo" (1974, 28).

7 Notons également l'influence européenne des dadaïsme, futurisme, surréalisme (auquel est redevable *Águila o sol* de Octavio Paz) et ultraïsme (mouvement espagnol auquel participe Jorge Luis Borges).

8 D'un point de vue actuel, il est permis de situer dans le sillage de cette tradition d'une littérature à contenu social les courants du roman de la terre (Mariano Azuela), indigéniste (Miguel Angel Asturias, par exemple), réaliste (dont le roman de la révolution mexicaine est une des formes les plus représentatives), et naturaliste. En dépit du caractère un peu forcé de cette association, et en tenant compte de l'influence de l'avant-garde européenne, j'ajouterai ici dans cette liste le réel merveilleux d'un Alejo Carpentier, dans la mesure où, même si la fonction symbolique du langage est mise au premier plan dans son œuvre, et qu'il ne constitue pas un genre en soi, la représentation renvoie à une perception "singulière" des aspects inédits de la réalité dont elle a pour fonction de dévoiler l'essence. Dans cette perspective, l'écrivain cubain écrivait: "[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), [...] una revelación privilegiada de la realidad" (1993 [1948], 13).

La novela hispanoamericana de hoy [...] se planteó desde el comienzo como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición hispanoamericana (en cuanto a hispano y en cuanto a americano) y arranca casi totalmente de otras fuentes literarias ya que nuestra sensibilidad huérfana se dejó contagiar sin titubeos por norteamericanos, franceses, ingleses e italianos que nos parecían mucho más “nuestros,” mucho más “propios” que un Gallegos o un Güiraldes, por ejemplo, o que un Baroja. (Donoso 1972, 23)

Le recours à la notion de métissage pour décrire le propre de l'Amérique latine est bien sûr un lieu commun. Le versement de contenus espagnols dans le réceptacle des formes indigènes qui caractérise la rencontre entre l'Ancien et le Nouveau Monde est maintenant reconnu comme le point de fusion — plus ou moins équitable — à partir duquel une originalité culturelle s'est esquissée.⁹ Toutefois, le métissage prend ici une dimension très générale, dans la mesure où il incorpore la Bibliothèque universelle et que, tout en rendant compte du vide référentiel qu'offre le passé littéraire américain pour les écrivains de la nouvelle génération, il est instauré paradoxalement comme principe premier d'une tradition hispano-américaine originale, tradition de synthèse baroque ou “art de l'intégration” tel que conçu par Julio Ortega pour caractériser la littérature des années 1960-1970 (1969, 15). Or, l'assimilation des littératures étrangères ne va pas sans l'expression d'une réalité, propre à l'imaginaire de chaque écrivain, et qui, sans pour autant être définie par une intention référentielle, trace les contours de paysages inédits.

9 Le mot “originalité” est d'ailleurs étymologiquement lié au mot “origine.” L'analogie inocule un fondement à la recherche d'une originalité, dans un rapport avec un passé — celui de la Conquête —, et sur un continent que Guillermo de Torre appelait “el continente de la porosidad” (voir Martínez 1972, 14). Selon Benjamin Carrión: “La posible originalidad latinoamericana está configurada, en su realidad histórica y actual, por el mestizaje” (voir Zea [sous la direction de] 1993b, 395).

Il ne s'agira donc plus, selon Ramón Xirau, d'alimenter la tradition réaliste ou d'opter pour une rupture des cadres formels, mais plutôt de découvrir une autre réalité au moyen de l'exploration langagière: "[...] los escritores de Latinoamérica [...] viven una realidad por lo menos en parte 'inventada' y descubierta día a día. El papel que han asumido es precisamente el de continuador inventando y descubriendo esta realidad que se hace y se construye y que ellos contribuyen a construir." (1996 [1972], 203) Dans la mesure où elle ne relève pas d'une utopique nouveauté coupée de toute influence, Octavio Paz a pour sa part conclu à une "littérature de fondation": "Desarraigada y cosmopolita, la literatura hispanoamericana es regreso y búsqueda de una tradición. Al buscarla, la inventa. Pero invención y descubrimiento no son los términos que convienen a sus creaciones más puras. Voluntad de encarnación, literatura de fundación" (1972, 21). L'écriture procède par conséquent d'une réalité qui se présente à la fois comme son objet et son résultat. Dans cette circularité des termes, où référent et fonction poétique sont inextricablement liés, le propre hispano-américain, s'il en est, réside dans la reconnaissance du principe d'invention ancré dans le présent constamment renouvelé de l'imagination. Ainsi la notion d'invention se joint à celle de synthèse pour caractériser une tradition foncièrement originale en regard des contenus de représentation qui, non seulement sont d'ordre spatial (c'est-à-dire relatifs au réel tel qu'il est imaginé), mais également temporel. Car la réalité inventée, c'est également celle de l'Histoire qu'il convient de re-découvrir, tel un immense théâtre de la mémoire, pour en redistribuer les contenus dans de possibles imaginaires. C'est du moins ce qui sera mis en évidence plus loin par un examen de l'apport de Carlos Fuentes à ce contexte littéraire.

Alors que la Conquête espagnole sert de fondement historique à une tradition du métissage en Amérique latine, que l'Indépendance inaugure un processus de différenciation d'avec l'Europe, et que ce dernier fait place à l'expression d'une singularité américaine dès la fin du XIX^e siècle, la situation du Canada français en Amérique du Nord offre une tout autre trajectoire d'affirmation culturelle. La conservation de ses institutions, suite à la Conquête anglaise (Acte de Québec, 1774), devient le facteur principal de la construction d'un imaginaire essentiellement tourné vers la mère patrie, dans un idéal de continuité qui fait de la langue et de la foi les forteresses de la pureté de l'âme française en Amérique. Fernand Dumont (1993) a démontré comment le mythe de l'Âge d'or français a été instauré comme cadre de référence premier à la genèse de la société québécoise, puisqu'il a servi à la justification historique de l'existence d'une communauté aux caractéristiques culturelles distinctes du monde anglo-saxon.¹⁰ Toutefois, ce repli sur le passé européen ainsi que le mythe de la survivance française (grâce auquel l'idéologie ultramontaine s'est

10 Sur le plan littéraire, la fondation de la Nouvelle-France revêt une dimension mythique dont témoignent, dès le début du XIX^e siècle, la prose de l'historien François-Xavier Garneau (*L'Histoire du Canada*, 1845) et les vers d'Octave Crémazie dont ceux que voici, tirés de "Sur les ruines de Sébastopol": "O Canadiens français! comme notre âme est fière/ De pouvoir dire à tous: "La France, c'est ma mère!/ Sa gloire se reflète au front de son enfant./ Glorieux de son nom que nous portons encore/ Sa joie ou sa douleur trouve un écho sonore/ Aux abords du Saint-Laurent" (1976, 294).

longtemps maintenue dans une position dominante) peuvent être interprétés comme un refus de l'américanité définie, par Gérard Bouchard, en tant que "cadre virtuel de rupture et de reconstruction collective" (1993, 28). Selon celui-ci, l'historio-graphie québécoise a pratiqué une "approche verticale," privilégiant les racines françaises, pour négliger les métissages avec l'allophone ou l'Amérindien. Or, la conséquence de cette homogénéisation du passé culturel réside dans un conflit entre l'ouverture à la nouveauté ou à l'expérience qu'offre le territoire et la fidélité à la tradition, entre des solutions de rupture et de continuité que la littérature met d'ailleurs en scène avec constance au cours de son histoire.

Dès le mitan du XIX^e siècle, la volonté de définir un champ littéraire spécifique, représentatif de l'identité culturelle canadienne-française, s'est manifestée par le maintien d'une mémoire conservatrice relevant d'une utopie religieuse (basée sur les idéaux de race et d'agriculturalisme) et fournissant d'avance les thèmes à la création romanesque.¹¹ Le roman du terroir fut en l'occurrence un important organe de propagande idéologique. Il constitue de fait une tradition dont le renouvellement et, paradoxalement, les dernières manifestations eurent lieu à partir du premier quart du XX^e siècle.¹² Suite à son examen des rapports de la littérature québécoise à la modernité, Jacques Allard a d'ailleurs constaté qu'encore dans la première moitié du XX^e siècle "les machines narratives n'étaient pas du côté de l'innovation, mais de la tradition à maintenir" (Lamonde et Trépanier [sous la direction de] 1986, 63-64). C'est donc avec un héritage littéraire profondément régionaliste que les années 1950-1960 entrèrent en rupture, pour accéder à la modernité en dénonçant le frein idéologique responsable d'un dit retard d'avec le modèle européen et d'une situation d'isolement en Amérique du Nord.

11 L'abbé Casgrain résume ainsi le projet de constitution du littéraire: "[notre littérature] sera chaste et pure comme le manteau virginal de nos longs hivers"; "elle sera le miroir fidèle de notre petit peuple" — entendons par là, tel qu'il *doit* être (Casgrain 1978 [1866], 308). Sa fonction sur le plan collectif sera donc morale et non esthétique. Elle contribuera à renforcer une idéologie conservatrice qui, tout en se réclamant des origines françaises, avait refusé toute influence de la modernité littéraire "satanisée" par les ultramontains, dans un Québec où un Mgr. Ignace Bourget appliquait la loi de l'Index et multipliait les menaces d'excommunication à l'endroit des quelques intellectuels libéraux (membres de l'Institut canadien, 1844), revendicateurs d'un affranchissement laïque de la pensée aliénée au discours religieux.

12 Voir, notamment, les romans d'Albert Laberge (*La Scouine*, 1918), Félix-Antoine Savard (*Menaud Maître-draveur*, 1937), Claude-Henri Grignon (*Un homme et son péché*, 1938) et Germaine Guèvremont (*Le Survenant*, 1945). Ces titres présentent une critique du milieu rural qui a fait l'objet de la représentation littéraire pendant presque un siècle. Par la reprise des thèmes de l'idéologie du terroir, ils viennent ébranler les valeurs véhiculées par les romans de Patrice Lacombe (*La terre paternelle*, 1846), Damase Potvin (*L'appel de la terre*, 1919; *Restons chez nous*, 1909), J.-P. Olivier Chauveau (*Charles Guérin*, 1846) et Antoine Guérin-Lajoie (*Jean Rivard*, 1862), pour les redistribuer dans le cadre d'une perspective ouverte sur la culture populaire. Et ce, dans un style réaliste ou naturaliste visant à exprimer le propre d'une culture canadienne-française qui s'offre à saisir dans l'inadéquation entre une idéologie ancestrale et les réalités du territoire.

Écartelée entre deux réalités, l'américaine (anglo-saxonne) et l'européenne (française), tout en témoignant d'un double sentiment d'attraction et de négation pour la première, la situation de l'écrivain québécois évolue sous le signe d'une ambiguïté que Hubert Aquin a diagnostiquée comme étant la cause d'une "fatigue culturelle":

Le Canadien français refuse son centre de gravité, cherche désespérément ailleurs un centre et erre dans tous les labyrinthes qui s'offrent à lui. [...] Tous ces élans de transcendance vers les grands ensembles politiques, religieux ou cosmologiques ne remplaceront jamais l'enracinement; complémentaires, ils enrichiraient; seuls, ces élans font du Canadien français une "personne déplacée." Je suis moi-même cet homme "typique," errant, exorbité, fatigué de mon identité atavique et condamné à elle. *Combien de fois n'ai-je pas refusé la réalité immédiate qu'est ma propre culture?* (1995b, 97-97; je souligne)

Outre la difficulté d'assumer pleinement l'ancrage américain, ce qui est également en jeu ici c'est le statut particulier de la littérature québécoise, en monologue avec elle-même, et dont André Belleau a fait remarquer l'impossibilité d'entrer dans un véritable dialogisme avec la culture française (1986).¹³ C'est dans cette perspective que la génération des années 1960-1970 amorcera la recherche d'une tradition, en assumant un idéal de rupture d'avec le mythe de la continuité française, afin de réviser les contenus de son histoire et d'établir un autre cadre de références au projet d'une littérature que Gérard Bessette disait "en ébullition" (1968). L'œuvre aquinienne rend compte de cette problématique dans des termes qui seront développés après ce bref examen du rapport à l'Histoire dans le cas fuentésien, puisqu'il est maintenant propice de resserrer la comparaison des contextes littéraires en donnant forme à deux figures spécifiques de l'Histoire.

Poétique de l'invention et écriture de l'Histoire

Carlos Fuentes (1928-) est connu comme un des écrivains marquants de ce qu'on a appelé le "boom" en Amérique latine, chef de file, tout comme Gabriel García Marquez, Mario Vargas Llosa et Julio Cortázar, entre autres, de cette nouvelle génération des années 1960 qui présente des formes romanesques originales aux contenus fortement imprégnés des thématiques propres à une culture d'origine. Dans son *Historia personal del "boom,"* José Donoso

13 "[...] la fonction de la référence littéraire, dans la plupart de nos romans, demeure essentiellement discursive, énonciative [...]. Ce qui serait en cause ici, ce n'est pas tellement la littérature française (et européenne) dans son rapport intertextuel avec le nôtre, mais bien plutôt les conditions formelles d'intégration de toute littérature et même de toute culture au texte romanesque québécois. L'impossibilité de faire d'un écrivain, d'un livre, d'une expérience de lecture de véritables performants diégétiques littéraires [...] nous renvoie, à mon avis, au statut concret de la littérature dans notre société, et nous fait nous interroger sur la nature et le fonctionnement de notre institution littéraire" (Belleau 1986, 187).

dresse le portrait d'un personnage qui, de par l'envergure de son travail intellectuel et de promotion de la littérature hispano-américaine, incarne à tel point les revendications de sa génération qu'il aurait pu affirmer "le boom, c'est moi" (1972, 64). Malgré l'existence incontestée du phénomène, définir le "boom" est une entreprise problématique en raison de l'indétermination de son origine et de la difficulté d'établir quel écrivain appartient ou non à un groupe dont l'émergence, d'apparence spontanée, n'est pas redevable à un projet esthétique explicite, mais plutôt à un ensemble d'affinités ou de correspondances sur les plans politique et littéraire. José Donoso insiste toutefois sur l'importance de la Révolution cubaine dans la formation du groupe. Dans cette perspective, le développement de la conscience politique, lié à des préoccupations d'ordres culturel et continental, aurait agi comme principe rassembleur, pour ainsi occasionner un échange d'idées entre des intellectuels jusqu'alors isolés dans leur propre territoire national; et ce, malgré des divergences idéologiques importantes entre les différents groupes d'écrivains.

Oscar Collazos (1969, 23) et Mario Benedetti (1974) ont soutenu, par exemple, que la littérature devait idéalement servir la Révolution dans le contexte du néo-libéralisme culturel défini par Cuba, c'est-à-dire qu'elle devait tirer son origine de la société en voie de transformation et, dans un mouvement de rétroaction légitime, alimenter cette dernière.¹⁴ En réponse à Collazos, Julio Cortázar a reconnu la responsabilité morale de l'écrivain et ses implications politiques, mais il a déplacé la question sur le plan littéraire, en affirmant que l'Amérique latine avait bien plus besoin d'un Che Guevara du langage, de "révolutionnaires de la littérature, que de littéraires de la Révolution" (voir Collazos, Cortázar et Vargas Llosa 1969, 76). Pour Emir Rodríguez Monegal, cette expérience de la Révolution fut fondamentale, dans la mesure où elle représente le legs d'une attitude, essentiellement critique, qui se manifeste sur le plan littéraire par une révolution constante et soutenue à l'intérieur d'un questionnement: "cuestionamiento de la literatura por si misma, del escritor por él mismo, de la escritura y del lenguaje por ellos mismos" (Rodríguez Monegal 1996 [1972], 145). La littérature du "boom" a ainsi fait des réquisitoires politiques de rupture et d'affirmation culturelle des exigences d'investissement littéraire, en fonction desquelles un alliage "révolutionnaire" entre travail formel et conscience sociale a été rendu possible.¹⁵

14 Dans son article intitulé "La encrucijada del lenguaje," Collazos se réfère à l'ensemble des intellectuels latino-américains, tout en accusant quelques écrivains du boom, Cortázar, Vargas Llosa et surtout Fuentes, de souffrir d'un cosmopolitisme et d'un complexe de colonisé qui les vouent à accorder un primat esthétique à l'aspect formel — imitant ainsi la littérature européenne et divorçant de la réalité sociale continentale. Ce qui est interprété, dans cette perspective, comme une trahison. L'article de Collazos témoigne de la préoccupation (importante source de polémiques aux cours des années 1960-1970) pour définir les modalités de la relation entre dimension politique et création littéraire. Quant à Mario Benedetti, il crée une relation d'apparence causale entre la révolution cubaine et l'avènement de la littérature latino-américaine (1974, 95).

15 Marina Gálvez donne une explication du "boom" dans une perspective diachronique et le situe en rapport avec une tradition qui se caractérise par un souci de recherche formelle, depuis le modernisme (fin du XIX^e siècle) jusqu'aux années 1960, et ce, malgré le courant régionaliste (réaliste) qui a constitué la dominante générique dans la plupart des pays d'Amérique latine (Gálvez 1988). D'autres ont interprété le phénomène du "boom" comme un succès mondial du néo-exotisme américain (Lafaye 1983, 25) ou comme une pure entreprise

commerciale qui, aux dires de Mario Benedetti, aurait profité aux éditeurs de Barcelone désireux de conserver un bassin de lecteurs que la littérature espagnole ne parvenait plus à captiver (1996, 25).

D'un point de vue général, Carlos Fuentes considère que cette période de l'histoire littéraire fut caractérisée par une contestation du mode mimétique de la narration qui, dans les pays latino-américains, allait de pair avec une thématique nationaliste quasi obligée. Imagination, cosmopolitisme, autocritique et recherche formelle seront en retour le propre de la "nouvelle génération," telle que la considère Fuentes dans son essai publié en 1969, *La nueva novela hispanoamericana* (voir également Fuentes 1993, 14). Dans *Valiente mundo nuevo*, Fuentes insiste surtout sur la notion de "contre-conquête" qu'il emprunte à José Lezama Lima pour en faire la métaphore d'une tradition intimement liée au baroque américain. Plus qu'un simple effet d'une situation historique causée par le métissage culturel, le baroque est dans cette perspective investi d'une fonction de synthèse critique. Il constitue une stratégie de composition incontestablement subjective, résultante d'une tension entre composantes d'origines variées et fusion de ces mêmes composantes dans une forme unifiée. La "contre-conquête" s'applique par conséquent à la situation du colonisé qui, par la maîtrise des codes artistiques extérieurs, réussit à imposer sa propre expression (Lezama Lima 1993, 80). Pour Fuentes, elle conduit l'écrivain latino-américain à libérer le passé de sa cristallisation historique pour le restituer, tel un matériau primaire, au pouvoir créateur de la construction romanesque. Il s'agit là, bien sûr, d'un développement ultérieur à la période couverte par l'intérêt du présent article, mais qui vient renforcer l'hypothèse d'une tradition spécifiquement hispano-américaine caractérisée, depuis les Chroniques du Nouveau Monde jusqu'aux romans des années 1960-1970, par la fonction accordée à l'imagination dans la construction de la réalité continentale et, conséquemment, de son identité.¹⁶ Histoire et fiction entretiennent par ailleurs des liens de famille qu'Enrique Pupo-Walker a commentés en faisant valoir ce qu'il appelle la "vocation littéraire de la pensée historique en Amérique."¹⁷ Au même titre que la fiction, l'Histoire est impliquée dans un processus de construction imaginaire, par une réinvention constante des origines. Ce qui a d'ailleurs incité Alejo Carpentier à s'interroger sur la nature singulière de l'historiographie américaine, à savoir si elle n'était pas, somme toute, qu'une immense chronique du réel merveilleux (1993 [1948], 17).

Compte tenu de ce qui vient d'être énoncé, la littérature hispano-américaine peut être conçue comme une vaste entreprise de lecture, au sein de laquelle l'Histoire est indissociable des pratiques langagières qui lui donnent

16 Lezama Lima a fait remarquer cette particularité en insistant sur le problème de définition posé à l'imaginaire européen par les nouveaux territoires: "[...] en los primeros años de conquista, la imaginación no fue 'la loca de la casa', sino un principio de agrupamiento, de reconocimiento y de legítima diferenciación" (1996 [1972], 462). Par son pouvoir d'invention, l'imagination assure, en quelque sorte, une continuité culturelle, puisqu'elle permet l'interprétation de nouvelles réalités en fonction d'un passé européen.

17 "[...] la percepción imaginaria del pasado se incorporó como un valor integral en el marco historiográfico y literario del Nuevo Mundo. No exagero, pues, al afirmar que, desde aquella época, la cultura americana, aunque prendida a los modelos europeos, se desenvuelve en un espacio ilimitado: espacio reflexivo en el que obsesivamente se elucidan nuestros orígenes y que tiende a ver la historia como una dramática representación cultural" (1982, 49).

forme. Cette affirmation s'avère surtout pertinente dans le cas du roman de la Révolution mexicaine qui a fait couler beaucoup d'encre depuis le début du XX^e siècle, dans la mesure où les événements de ce proche passé sont devenus de riches sources d'exploitation fictionnelle, dans un style réaliste qui fraye de près avec la chronique nationale. Aussi peut-on parler d'une tradition plus spécifiquement mexicaine en fonction de laquelle les acteurs de la Révolution sont devenus les personnages privilégiés de la construction romanesque (voir Dessau 1986 [1972]). En donnant une dimension élargie au phénomène, sur le plan thématique, il est permis d'inscrire dans le sillage des œuvres de Mariano Azuela (*Los de abajo*, 1925) ou de Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*, 1928 et *La sombra del caudillo*, 1929), celles de Carlos Fuentes (*Gringo viejo*, 1962), de Jorge Ibarguengoitia (*Los pasos de López*, 1964) et de Silvia Molina (*La familia vino del norte*, 1987). Or, ces derniers romans mettent en scène un point de vue critique qui tend à donner une autre dimension signifiante au passé de la Révolution. À partir des années 1950, l'écriture revêt, selon Fuentes, une dimension subversive qui laisse place à l'imagination d'un passé institutionnalisé pour en exploiter les possibilités du non-dit.¹⁸ Cependant, ce processus littéraire de révision historique ne s'est pas uniquement attaqué aux contenus de la Révolution. Il implique également une importante entreprise de reconstruction du passé pré-hispanique.

18 "[...] muchos escritores intentamos reemplazar el discurso oficial sobre la nación, burocrático y conmemorativo, por el relato imaginativo de la nacionalidad olvidada: la cultura inmensamente pluralista de un país como el mío, país donde coexisten tiempos históricos, memorias y quehaceres de variadísimo signo [...]" (1993, 24). D'après la suite des propos du romancier, c'est dans cette perspective, et afin de problématiser le mythe national de la Révolution, que le projet de *Gringo viejo* a vu le jour. Le premier roman de Carlos Fuentes *La región más transparente* (1958) consiste également en une critique de la société urbaine post-révolutionnaire.

Si les thématiques indigènes ont été une constante dans la littérature latino-américaine en général, elles ont surtout été exploitées d'un point de vue romantique, dans un style naturaliste qui trahit l'idéalisation d'une origine spirituelle perdue, inextricablement liée à la Nature et en opposition à la vie citadine, ainsi qu'aux avatars de la modernité. Elles apparaissent également à titre documentaire, pour renouer avec l'histoire amérindienne ou la "pensée interrompue" (l'expression est de Jean-Marie G. Le Clézio), comme ce fut le cas dans le premier quart du XX^e siècle et telles qu'en témoignent la réécriture des récits de la Conquête par Alfonso Reyes (*Visión de Anáhuac*, 1915) et les fameuses fresques d'un Diego Rivera, par exemple. Or, au cours des années 1950, est amorcée la construction d'un mémoire (surtout aztèque, dans le cas du Mexique), constituée de documents que l'on exhume du carcan de l'érudition et dont s'empare la fiction littéraire à titre de matériau privilégié.¹⁹ Les mythes, traditions historiques, généalogies et poésies du monde náhuatl émergent d'un amas de témoignages qui, dans le contexte de la réflexion sur l'identité de l'Amérique latine, exerceront leur fascination sur un imaginaire en formation et inciteront à "revisiter" l'épisode de la Conquête afin de colmater la coupure historique opérée par cette dernière. En 1965, le philosophe Luis Villoro affirmait:

Uno de los rasgos dominantes de las manifestaciones intelectuales de las últimas décadas en muchos países americanos ha sido el rechazo de las formas culturales inauténticas, productos de una imitación servil de lo ajeno, y la consiguiente búsqueda de una realidad auténtica oculta por ellas. [...] el mundo indígena desempeña un papel muy importante en este proceso. Se presenta como un fondo sustancial de lo americano, enteramente otro de cualquier cultura enajenante. (1993, 433)

Ainsi le double héritage de la culture mexicaine se précise de façon plus nette. Et si le métissage constituait auparavant une explication historique d'un "je ne sais quoi" indigène transparaissant sous l'habit occidental, il acquiert alors une dimension symbolique qui participe d'un renouveau culturel. Celui-ci se manifeste, sur le plan littéraire, par la reconnaissance de l'autochtone en tant que sujet et énonciateur de son propre discours, lequel deviendra un intertexte important, porteur d'une autre temporalité et d'une autre tradition qu'il s'agira de réinventer. De plus, l'intérêt pour ces textes est doublé d'une reconnaissance de la nature d'ores et déjà métissée de la transmission de la culture náhuatl, dont l'entreprise de récupération scripturaire s'est faite grâce à une collaboration mutuelle entre missionnaires et indigènes. Si la tradition littéraire hispano-américaine tire son origine des récits européens de la Conquête (Carlos Fuentes considère Bernal Díaz del Castillo comme le premier romancier épique hispano-américain), sa capacité de

19 Les travaux de Ángel María Garibay (1953 et 1954) et León-Portilla (1992 [1959]), entre autres, ont permis la "découverte" de la "vision des vaincus" et d'une littérature aux métaphores originales.

synthèse mythique est également redevable au métissage entre oralité américaine et code linguistique européen qui résulte du travail d'un Bernardino de Sahagún, par exemple (Revueltas 1993, 157-73).

Dans un roman comme *Terra nostra* (Fuentes 1991 [1975]), les symboles de la culture européenne — dès les premières pages — sont profondément altérés par un code indigène. Aussi retrouve-t-on, dans le Paris du 14 juillet 1999, une “vierge congolaise” et un “Christ négroïde.” Les formes européennes accueillent des contenus étrangers qui, par leur immixtion dans la structure du code religieux “blanc,” font vaciller leur intégrité culturelle. Plus de cinq cents ans après l'invasion du territoire aztèque par Hernán Cortés, c'est là le reflet d'un épisode historique fondateur. L'interpénétration des cultures, des structures de l'une et des contenus de l'autre, inversée dans le Paris imaginé par Fuentes, présente une manifestation imagée de la contre-conquête littéraire. Selon Guy Scarpetta, *Terra nostra* offre l'histoire de l'Espagne rêvée par un Mexicain comme l'Espagne avait antérieurement rêvé le Nouveau Monde (1988, 280). De fait, la thématique du rêve est inscrite dès la première phrase du roman: “Increíble el primer animal que soñó con otro animal” (1991 [1975], tome I, 53). Seulement, l'Espagne des XV^e et XVI^e siècles n'est pas le seul objet de cette reconstruction imaginaire: le Paris de l'an 1999 l'est aussi, tout comme le Nouveau Monde. Ce qu'il y a d'incroyable dans le fait qu'un animal en rêve un autre pour la première fois, peut tenir à l'apparition de l'image de l'Autre, et donc à la scission de l'identité du rêveur projeté dans un être à la fois même et autre. Aussi le phénomène d'altérité et la rencontre de deux cultures, qu'ils soient imaginés dans un futur parisien ou réinventés dans un passé fictif (celui de la Conquête espagnole) grâce à un syncrétisme temporel qui crée l'illusion d'une parfaite circularité, constitue l'événement originel de la fiction dans *Terra nostra*.

La mise en scène de l'époque de la découverte du Nouveau Monde et de son rêve européen présente, en réalité, une vaste fresque de l'Histoire qui comprend l'Antiquité de Tibère, le futur apocalyptique de l'an 1999 et le XVI^e siècle espagnol. La représentation de l'Histoire dans *Terra nostra* a été commentée à profusion. Plusieurs lecteurs ont fait remarquer l'inexactitude des faits romanesques en regard d'un discours référentiel garant du degré de vérité des énoncés fictionnels. Dans cette perspective, font problème les anachronismes et le non-respect de la chronologie, ainsi que l'ontologie des personnages, hétérogène. Cette dernière est de fait constituée des différentes couches d'être qui stratifient l'univers romanesque: personnages littéraires, historiques, mythiques ou inédits. Ainsi, par exemple, Quetzalcóatl (dieu légendaire aztèque) partage la même temporalité que Hernán Cortés, Jeanne La Folle, Sancho Panza, Don Juan, trois naufragés anonymes et Philippe II. Fiction ou réel historique? Les études consacrées à leurs rapports privilégient en général la recherche d'une ère commune entre les éléments romanesques et le discours historiographique (parmi les études les plus récentes, voir Gertel 1981, Simson 1989 et Boling 1990). Dans la majorité des cas, le procédé de lecture consiste à relever les différences qui témoignent de l'invention romanesque et, inversement, à souligner les similitudes de contenus qui rapprochent la fiction de l'historiographie. Plus l'écart est important entre les deux, plus le texte est investi d'un potentiel subversif; en d'autres termes, la valeur signifiante des énoncés romanesques est inversement proportionnelle à leur conformité au discours de référence (voir Simson 1989 et

García Núñez 1989, 335-63). Quoi qu'il en soit, une certaine circularité est engendrée par le caractère syncrétique de la composition romanesque, dans la mesure où les signes de l'Histoire et de la mythologie aztèque viennent enrichir l'hybridité d'un imaginaire qui nivelle les contenus de différentes couches temporelles et ontologiques dans un même espace de création, pour ainsi rendre possible la critique du présent.

En conclusion de la deuxième partie du roman qui consiste en la relation du voyage de Peregrino dans le Nouveau Monde, parcours qui reprend les lieux communs de la Conquête de Cortés, mais aussi du mythe du retour de Quetzalcóatl, naît une humanité nouvelle, métisse, dont le héros est le créateur. Celle-ci coïncide en l'occurrence avec l'annonce d'un temps nouveau, autre que le temps historique de l'Europe ou que celui, mythique, du Nouveau Monde, émergeant du violent croisement entre les deux. Précisément, vingt jeunes gens, fils et filles de Peregrino (alias Cortés et Quetzalcóatl) de par la langue castillane et la couleur de la peau, cannelle, apparaissent dotés de "regards d'une qualité nouvelle," dans la mesure où le métis ne parle pas "au nom de l'origine, ni de la légende, ni du pouvoir, ni de la tradition, mais en son nom propre" (1979 [1975], tome I, 747). L'origine, s'il en est une, est par conséquent multiple. La tradition est par ailleurs celle à laquelle donnera lieu un "art nouveau" tel que rêvé par le peintre espagnol Julián, et qui s'avère être en fait une description de l'art baroque américain tout comme de l'esthétique de *Terra nostra*:

[...] un art nouveau qui détruit à jamais la fixité de l'icône laquelle symbolise la vérité révélée une fois pour toutes, un art qui au contraire révèle une nouvelle connaissance qui se déploie dans toutes les directions pour le plaisir de tous les sens, une rencontre circulaire entre ce que savent les gens de là-bas et ce que je sais moi, un art métis: temples élevés à l'image et à la ressemblance du paradis que nous portons tous enfermé dans nos rêves; [...] des images, oui, du paradis commun, des cathédrales pour l'avenir, anonyme semence de rébellion, imagination novatrice, aspiration constante et inassouvie: vaste cercle en mouvement perpétuel [...]. (Tome II, 273)

La thématization de l'art métis renvoie à l'hybridité de la référence contenue dans une circularité régénératrice. En son sein, se renouvelle la connaissance historique qui est également associée à deux notions clés de l'esthétique fuentésienne: critique de la lecture et "imagination novatrice."

Dans la pièce de théâtre "Todos los gatos son pardos" (Fuentes 1971), le lecteur assiste à la rencontre entre le roi aztèque Moctezuma ("l'homme qui avait tout") et Cortés ("l'homme qui n'avait rien"). Le récit est en l'occurrence assumé principalement par la voix de la Malinche, intermédiaire historique entre les deux cultures, et lien linguistique — ainsi que biologique — entre les héritages indigène et espagnol. Cet argument de la Conquête sert de prétexte à Fuentes pour faire la critique du Mexique contemporain, en superposant deux événements meurtriers: le rituel sacrificiel aztèque et le massacre des étudiants de la Place des Trois cultures à Tlatelolco, en 1968. L'analogie permet la dénonciation d'une société qui, tout comme la civilisation aztèque, est fondée sur un pouvoir hiérarchique et autoritaire. Aussi l'événement historique est-il tiré de sa linéarité; privé de son explication causale, il revêt par

conséquent une fonction symbolique. Tlatelolco apparaît dès lors comme la cristallisation de l'Histoire, l'image par excellence dans laquelle s'abolit toute temporalité. Il en est de même dans *Terra nostra*. Tandis que Peregrino fuit la vallée de Mexico dans un épisode qui rappelle non seulement le départ de Quetzalcóatl, mais aussi, et plus étrangement, "la noche triste," les voix entremêlées de la première génération métisse lui récitent les lieux de la mémoire historique qui convergent tous à Tlatelolco:

— La misma plaza. — Sol, el sol. — Octubre. — La misma plaza. [...] — Cuchillo y metralla. — Gruñen los perros. — Corre la sangre. — No tenemos armas. — Se levantan las piedras, las picas, los palos. — Muchos hombres. — A caballo. — Un hombre. — Asesinado. — La misma plaza. [...] — Muere la ciudad. — Renace la ciudad. — Nos matan. — Renecemos. (1991 [1975], tome II, 592)

L'effet de simultanéité, engendré ici par l'évocation de la défaite aztèque à Tlatelolco et de la tuerie du 2 octobre 1968, n'est pas sans provoquer une impression de circularité de l'Histoire. Cependant, et dans le cadre de la fiction romanesque, il sert surtout à la création d'une identité narrative porteuse de sens tout comme à l'invention d'une tradition de violence sacrificielle. Dans la terminologie d'un José Lezama Lima, il serait alors pertinent de parler de la manifestation d'une "ère imaginaire" ou, en d'autres termes, d'une perspective imaginaire sur le monde, laquelle se met en place lorsque l'Histoire se donne à travers une série d'images (Lezama Lima 1993, 58).

L'importance accordée par Carlos Fuentes à Tlatelolco n'est pas un cas isolé. Vicente Francisco Torres a dénombré dix romans, publiés au Mexique entre 1971 et 1991, qui sont entièrement consacrés au funeste épisode de 1968 (1992, 141). Dans le cadre de l'un d'entre eux, *La Plaza* (1972) de Luis Spota, l'écriture de l'Histoire (qui prend la forme d'un vaste collage de témoignages sur les événements) vise à interroger la validité des interprétations officielles pour les remettre en cause. Dans cette perspective, l'art romanesque vient pallier au vide culturel laissé par la tragédie en lui donnant un sens et contribue ainsi à l'élucidation historique. C'est là un phénomène dont il serait difficile de trouver de nombreux exemples dans la littérature québécoise. Dans quelle mesure l'imagination littéraire aura-t-elle été provoquée par les événements d'octobre 1970, par exemple²⁰? La question trouve en partie sa réponse dans cette interrogation formulée par Micheline Cambron: "Comment se fait-il qu'au Québec les événements essentiels, les traumatismes historiques, semblent toujours se résoudre en un oubli stratégique rendant vaine — et ridicule — toute remémoration?" (Cambron 1990, 28). Les pages qui suivent, sans aspirer à élucider un tel problème, apportent toutefois leur quote-part à la réflexion sur cette question.

20 Plusieurs romans ont la crise d'Octobre comme fond contextuel. Seulement, celle-ci ne sert pas de matériau à l'imagination romanesque et apparaît sous le mode de l'évocation uniquement. Voir notamment *Un rêve québécois* (1972) de Victor-Lévy Beaulieu, *Maryse* (1983) de Francine Noël et *Un dernier blues pour octobre* (1990) de Pierre Turgeon. *Octobre* (1994), le film de Pierre Falardeau sur l'énigme historique que représente toujours la mort de Pierre Laporte au Québec, présente une version des faits qui appelle d'autres possibles.

Poétique de l'échec ou l'histoire impossible

Avec les années 1960, la littérature québécoise connaît un essor qui en détermine en quelque sorte la naissance, puisque parallèlement à l'apparition d'une importante production romanesque, les instances institutionnelles promeuvent la constitution de son histoire et de sa diffusion, dans un contexte de critique sociale sans précédent. Au sortir de l'époque duplessiste ou de ladite "grande noirceur," une tendance politique libérale rend propice une re-définition de la société québécoise qui procède à une révision de son héritage culturel. Le caractère monolithique d'une tel point de vue sur un passé à connotation moyenâgeuse paraît aujourd'hui peu pertinent, puisqu'il ne rend pas compte du processus graduel de constitution de la modernité culturelle.²¹ Quoi qu'il en soit, il traduit bien l'aspiration à une "renaissance," amorcée par une rupture radicale avec l'idéologie catholico-nationaliste, peu ouverte aux manifestations de la modernité littéraire. Une certaine effervescence intellectuelle s'installe donc avec l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains, dont la pensée prend forme peu à peu dans le cadre de la Révolution tranquille. Les acteurs culturels de cette dernière peuvent être regroupés autour de *Liberté* (1959) et *Parti Pris* (1963), deux revues d'importance parmi d'autres qui ont servi le développement d'une réflexion axée sur les réalités canadiennes-françaises. Fait partie du programme de *Parti Pris* une révolution basée sur la désaliénation culturelle de celui qu'on dénomme désormais le "Québécois": nouveau baptême qui permet d'introduire la différence nationale tout en présentant l'avantage de se départir du trait d'union — indice de la double identité incluse dans l'expression "canadien-français" (juridique dans le premier terme, et culturelle dans le second). Or, ce projet idéologique n'est pas sans faire de l'écrivain un des principaux responsables des changements sociaux. La culture, à travers son principal moyen de diffusion, la langue française, devient alors l'étendard des revendications nationales, dans un processus de définition d'une identité essentiellement motivé par la critique de la condition historique du "colonisateur-colonisé" que représente le Québécois en Amérique.

21 La modernité n'a certes pas surgi au Québec de façon spontanée. Elle a aussi sa genèse et entretient une continuité avec les pratiques poétiques qui, depuis le début du XX^e siècle ont fait quelques percées au sein d'un courant conservateur dominant (voir Blais 1986). Elle est de plus fortement redevable à la génération des années 1950, représentée par les membres de l'Hexagone (Gaston Miron, Roland Giguère et Paul-Marie Lapointe, entre autres), et quelques romanciers — dont Anne Hébert et André Langevin — qui ont allié critique sociale et souci esthétique formel.

Tandis que la littérature de l'Amérique latine s'"universalise," les intellectuels québécois tentent d'en faire l'outil d'une révolution culturelle, au sein même de la communauté canadienne-française, laquelle dénombre les signes de son aliénation par sa représentation et son expression poétique. Le discours de la décolonisation, tel que développé outre-mer (spécifiquement dans les pays conquis par la France, dont l'Algérie, le Sénégal et la Côte d'Ivoire), ainsi que par les Antillais Aimé Césaire et Frantz Fanon, constitue une des principales références du milieu littéraire québécois, et ses thèmes, un vaste intertexte de l'œuvre aquinienne. La notion de "Québécois" étant accolée par analogie à celle de "nègre," l'identité française continentale trouve aussi sa définition dans l'expression de Pierre Vallières: "nègres blancs d'Amérique" (Vallières 1974 [1967]). Toujours dans cette perspective coloniale, l'une des premières questions à avoir fait l'objet d'une transposition esthétique est celle relative à la situation linguistique, profondément ambiguë. Le français — valeur refuge — est également investi d'une certaine négativité qui renvoie au signe d'aliénation que représente la langue dans ses manifestations orales, dans son "mal parler" quotidien, en opposition à la norme européenne. C'est pourquoi le projet de *Parti Pris* consiste à créer une littérature "jouale" afin d'exercer une critique radicale sur le plan linguistique.²² Or, cette ambition ne fait pas l'unanimité. Dans "Littérature et aliénation," Hubert Aquin rétorque que la littérature jouale mène à une impasse: "c'est la littérature de l'incommunication, c'est une littérature sans avenir et dépourvue de capacités formelles et de libertés formelles" (Aquin 1995b, 131).²³ Quoi qu'il en soit des dissensions portant sur des critères d'ordre esthétique, la recherche d'une expression québécoise sera liée, dans ce contexte, à une revalorisation linguistique et thématique de la culture populaire. Ce qui implique également une profonde critique des rapports entre la situation politique et la production culturelle telle qu'incite à la faire Albert Memmi dans son *Portrait du colonisé* (1961). En effet, il convenait alors de prendre en compte ces deux constats pour y remédier: 1) le colonisé est frappé d'une amnésie historique qui aboutit à la perte de son identité et, par voie de conséquence, 2) une nation privée de son passé est atteinte d'une aphasie culturelle qui l'empêche d'écrire, c'est-à-dire de produire sa propre histoire (Memmi 1972, 92, 99).

22 Selon Paul Chamberland: "Écrire c'est alors choisir de mal écrire parce qu'il s'agit de réfléchir le mal vivre. C'est le bien écrire qui est le mensonge" (1965, 35). C'est dans ce contexte que seront publiés les œuvres de Jacques Renaud (roman), Michel Tremblay (théâtre) et Gérard Godin (poésie), par exemple. Cela dit, la langue parlée apparaît dans la littérature à partir du XX^e siècle, que ce soit comme effet de réel ou à titre de transcription de la tradition orale.

23 Malgré sa contribution à *Parti Pris*, Aquin s'est opposé à l'utilisation du joual dans un autre texte qui s'intitule "Le joual-refuge" (1995b, 139). Son argument essentiel consiste à mettre de l'avant les déficiences d'une langue (ou du moins ce dont on a voulu faire une langue québécoise) et son inadéquation pour exprimer et développer une pensée critique. Selon lui, une pensée traduite en joual ne pourrait être qu'une pensée déficiente.

Avec *Parti Pris*, il s'agira donc de reconstruire l'Histoire, d'établir un contexte à la formation de l'identité nationale au moyen d'une révolution culturelle prise en charge par l'écrivain. Et c'est là que le rôle de ce dernier prend tout son sens, puisque le projet ne consiste pas à créer d'abord un contexte pour pouvoir écrire ensuite — dans un après coup de la révolution — mais de créer une identité historique par l'écriture. Aussi Aquin croyait-il que les meilleurs écrivains du Québec étaient ses historiens (Aquin 1995b, 186). C'est là le contexte d'énonciation dans lequel s'inscrit son œuvre et celle des principaux romanciers de la même génération qui, sans qu'ils aient tous été engagés politiquement, ont contribué — sur le plan de la recherche formelle — à la formation d'une littérature originale. Selon le témoignage de Gilles Marcotte, chroniqueur d'une révolution littéraire amorcée avec Aquin, Jacques Godbout, Marie-Claire Blais, André Langevin, Jacques Poulin, Victor-Lévy Beaulieu et Réjean Ducharme: "La nécessité de raconter, au Québec, est d'autant plus pressante que nos références à l'histoire sont devenues plus problématiques. Notre roman rend compte, et de cette difficulté, et de cette nécessité" (Marcotte 1976, 179, 190). La production romanesque recoupe les problématiques véhiculées par le discours social. Aux questions de la formation d'une identité culturelle, de la pratique discursive à intentionnalité révolutionnaire célébrant l'avènement de "l'âge de la parole,"²⁴ ainsi que du pays comme contexte à instaurer sur les plans territorial et symbolique, correspondent les manifestations d'un sujet pluriel (le "nous" de l'identification nationale), de l'écriture comme pouvoir de création de l'Histoire et, enfin, de la représentation en tant que nouvel espace de liberté à conquérir. Ce sont là les principaux thèmes d'une littérature en pleine entreprise de définition nationale, sorte de "boom culturel," en rupture d'avec le Québec traditionnel.

24 L'expression est de Roland Giguère et désigne un recueil de poèmes publié en 1965: "L'âge de la parole — comme on dit l'âge du bronze — se situe, pour moi, dans ces années 1949-1960, au cours desquelles j'écrivais pour nommer, appeler, exorciser, ouvrir, mais appeler surtout. J'appelais. Et à force d'appeler, ce que l'on appelle finit par arriver. C'était l'époque, pas si lointaine, où nous croyions avoir tout à dire puisque tout était à faire et à refaire" (Giguère 1988 [1965], 112).

Quoiqu'il occupe aujourd'hui une place de premier choix au sein de l'institution littéraire, la renommée de Hubert Aquin (1929-1977) ne dépasse pas ses frontières — outre l'intérêt qu'il représente pour les recherches universitaires et, notamment, pour quelques centres d'études francophones. Dans l'imaginaire québécois, Aquin est demeuré l'écrivain victime d'une ambiguïté nationale se traduisant par une irrésolution politique qui aurait conduit à une impasse culturelle. Homme public nourri par le projet de la création d'un pays et mû par une démesure qui l'animait d'une dimension théâtrale, Aquin — suite à son suicide — est devenu une figure tragique et, de plus, le symbole de quelque chose à déchiffrer. Profondément déçu par l'issue politique d'un programme de révolution sociopolitique — disent certains — et acculé à l'impuissance par son dernier projet romanesque, il marque, par le sceau de la mort, la résorption du conflit entre le désir d'écriture de l'œuvre et son avènement problématique. Dans les termes de ce conflit, la littérature est condamnée à ne s'écrire que dans un futur, coupée du présent historique. Ainsi en témoigne le fascinant projet de *Obombre*, roman jamais achevé: "J'ai la nostalgie d'un livre forjeté et inédit comme cela n'est pas permis de l'être. Et me voici en train d'écrire un livre à propos du livre que je n'ai pas écrit et qui pourtant a déjà commencé de s'effriter dans l'oubli et que finalement je n'écrirai pas [...]" (Aquin 1995a, 341). C'est là l'expression d'une "nostalgie du futur" — que résumant, en quelque sorte, la biographie et le projet aquinien —, legs symbolique à exorciser par l'imagination littéraire afin d'en dégager les implications culturelles. Sous le nom de Nicolas, Aquin hante *Le milieu du jour* (1995); en l'occurrence, le romancier Yvon Rivard en fait l'objet d'une quête arrimée à la signification d'un destin tragique s'inscrivant, en réalité, dans le cadre d'une tradition québécoise à élucider:

[...] le suicide de Nicolas, la folie de Nelligan, le canot silencieux de Saint-Denys Garneau, le Québec immobile à sa fenêtre givrée, perdu dans la contemplation de soi... Si j'avais cent ans de solitude et une cabane en forêt, peut-être pourrais-je tirer de tout cela un livre très simple, une histoire plus vaste que la mienne dans laquelle je pourrais enfin me retrouver. Mais pour faire cette histoire, il faudrait d'abord que je me taise, que je l'entende. (Rivard 1995, 118)²⁵

La mort de celui au sujet duquel Jean-Éthier Blais s'était exclamé, lors de la parution de *Prochain épisode* (1965), "Enfin, on l'a notre grand écrivain!", constitue un épisode capital de l'histoire littéraire québécoise. Quelle fut la pierre d'achoppement de l'œuvre et, conséquemment, en quoi l'épuisement scripturaire est-il relié à la situation culturelle du Québec? Enfin, de quoi Hubert Aquin est-il devenu le signe? Ce sont là des questions qui transcendent la période concernée par mon propos, et dont les éléments de réponse sont encore à formuler. Cela dit, Hubert Aquin a certes

25 Le personnage d'Aquin est aussi prétexte à la fiction de *Renaissance en Paganie* (1987), roman d'Andrée Ferretti qui attribue une voix narrative à l'écrivain. Dans le cadre de la fiction, l'interprétation de la recherche aquinienne trouve ainsi son expression: "À la fin, mon besoin de l'inédit avait viré à l'obsession de l'indicible, si bien que ma stérilité était devenu imparable" (Ferretti 1987, 76). Voir également *Ça va aller* (2002) de Catherine Mavrikakis.

contribué à la formation d'un imaginaire cristallisé autour des notions d'identité, d'écriture et d'Histoire, par la répétition obsessionnelle du motif de l'échec historique et de son corollaire, l'impossible accomplissement romanesque.

Le "traumatisme" de la conquête anglaise (1760) et, par extension, de la défaite des patriotes (1838),²⁶ est à l'origine d'une conception de l'Histoire basée sur la répétition de l'échec et, par conséquent, sur un manque référentiel à combler qui, par un effet circulaire de causalité, ramène l'écrivain aux lieux communs de son impuissance: pas d'Histoire, pas de contexte; pas de contexte, pas d'histoires. P. X. Magnant, un des nombreux narrateurs de *Trou de mémoire*, remarque: "Les fabricants d'histoire, [...] s'en vont, dans la vie, avec quelques bonnes répliques mais il n'y a pas de contexte, ni même de sous-textes dans lesquels ils pourraient insérer leurs périodes" (Aquin 1993 [1968], 58). "Les fabricants d'histoire" renvoient ici à la fois aux historiens et aux romanciers, aux créateurs d'un contexte pour de futurs récits possibles et aux témoins d'un présent constitué de récits impossibles sans la présence d'une Histoire, dont l'équivalent symbolique est la mémoire. C'est du moins cette interprétation que renforce cet extrait tiré d'un texte intitulé "L'art de la défaite":

Chacun a son texte sur le bout de la langue, mais quand on met le pied sur scène ou déjà se taisent les autres personnages de *cette histoire inénarrable*, vraiment on ne sait plus quoi dire, ni par quel bout commencer, ni quel mot proférer pour que, d'un seul coup, tous les personnages retrouvent la mémoire en même temps que le fil de l'intrigue. (Je souligne; voir également Aquin 1995b, 131-44)

Cette négativité est directement reliée au projet de rupture d'avec le passé qui caractérise le contexte littéraire des années 1960, un passé "sans histoire et sans littérature" — pour reprendre ici l'expression de Lord Durham appliquée à la situation culturelle d'avant 1838 (Lamton Durham 1990, 237) —, et auquel il convenait de redonner une histoire par la pratique discursive. Or, les bases théoriques de ce projet constructif reposent paradoxalement sur le vide référentiel qu'engendrent inéluctablement le refus des valeurs traditionnelles et la nécessité d'invention d'un présent inédit comme voie d'accès à la modernité.

Dans le cadre d'une lecture pragmatique de *Trou de mémoire*, Marilyn Randall a démontré comment ce refus radical du rapport qui unit l'écrivain à un contexte préexistant engendre une poétique de l'échec, et comment la

26 Suite à d'importantes frictions politiques au sein de l'Assemblée législative entre les membres du parti Canadien (à la tête duquel figurait Louis-Joseph Papineau) et l'oligarchie britannique de Montréal, une rébellion éclate qui sera réprimée à Saint-Eustache par le général Colborne. Cet épisode de l'histoire québécoise est considéré comme une manifestation de la volonté d'indépendance politique de l'élite francophone, appuyée par un mouvement populaire qui a permis la première révolte armée contre la couronne anglaise en 1837. L'issue des combats — caractérisée par la pendaison des insurgés — fut interprétée, durant la Révolution tranquille, comme l'exemple d'un nationalisme réprimé, à la recherche de sa réalisation historique dans le projet d'Indépendance.

thématisation romanesque de cette absence de contexte entraîne l'incohérence, tant sur le plan narratif que diégétique; ce qui rend par conséquent problématique l'identité du texte même, du sujet et de son corrélat spatio-temporel (Randall 1990, 56). Cela étant dit, le vide référentiel laissé par la critique de la tradition canadienne-française fera place à la formation d'un imaginaire profondément marqué par un sentiment de dépossession de l'Histoire, en dehors de laquelle l'écrivain se perçoit. René Lapierre a fait remarquer cette particularité, tragique, du conflit entre la représentation et le réel historique qui, à défaut de provoquer l'invention d'une tradition ou de contribuer à sa régénération pour servir les besoins du présent, prend la forme d'un exil: "Contrairement à ce qui peut se produire chez [...] Fuentes, pour qui la culture n'a pas eu comme ici à survivre en exil de l'histoire, l'écriture d'Aquin — celle de la plupart des écrivains québécois des années 1960 — n'arrive pas à s'éprouver au sein de ses contradictions comme jeu" (Lapierre 1991, 37-38). À défaut d'inventer l'Histoire dans le présent de l'écriture, Aquin en projettera l'origine dans un "prochain épisode," révolutionnaire et sans cesse différé sur le plan politique, que l'imagination littéraire contribue à mettre en scène sur le plan formel (voir à ce sujet le roman *Prochain épisode*, 1965). Or, ce fantasme de l'origine ou cette "nostalgie du futur" rend problématique l'invention d'une tradition spécifiquement québécoise et engendre une figure du conflit dont témoigne *L'Antiphonaire*, roman où, tout comme dans *Terra nostra*, est dramatisée la rencontre entre Ancien et Nouveau Monde, tradition européenne et expérience américaine.

La critique littéraire s'entend en général pour reconnaître deux trames narratives dans *L'Antiphonaire*. L'une, ancrée dans le XX^e siècle, est caractérisée par l'écriture du quotidien de Christine en Amérique du Nord; l'autre, se déroulant dans l'Europe de la Renaissance, présente le récit des aventures d'un certain Jules-César Beausang ainsi que des principaux protagonistes évoluant sur le fond contextuel de la Réforme. Ces deux histoires, racontées en alternance par Christine au début de ce qui prend l'apparence d'un journal, sont confondues au fil du récit, alors que le point de vue de la narratrice bascule d'un chronotope à l'autre, indistinctement. Selon Robert Mélançon, l'ensemble présente "deux récits fondus l'un à l'autre en même temps qu'ils sont distingués" et il appartient au lecteur de construire "la totalité sans cesse remise en question en organisant les fragments qui lui sont proposés" (1977, 251 et 256). Il convient toutefois de préciser que la Renaissance est imaginée par Christine grâce aux lectures effectuées pour documenter sa thèse de doctorat sur la philosophie médicale du XVI^e siècle, thèse dont quelques extraits sont intercalés dans le texte au début du roman, mais dont le genre trouve sa dissolution dans la fiction au fil du récit. Les événements racontés ont donc une origine livresque; ils sont transmis par le texte d'une chronique, multiple, qui prolifère à l'intérieur même de la trame narrative de la Renaissance pour pousser ses ramifications dans l'histoire d'un sujet de la modernité. En effet, le journal — fictif — de Jules-César Beausang, lu par Christine, fournit la matière à l'intrigue. Les références à l'Histoire ont été interprétées comme une stratégie esthétique de déstabilisation, soutènement d'une structure "baroque," dont les frontières spatio-temporelles sont l'objet d'altérations, et qui jette, conséquemment, de la poudre aux yeux du lecteur en butte à un certain désordre narratif (Liu 1987; plus

spécifiquement sur le phénomène d'intertextualité, voir Lamontagne 1992). Anthony Wall, pour sa part, a fait une recension des “faussetés” historiques et des inexactitudes commises par Aquin en regard de la vérité historique (1991, 129-79). Ce qui ferait état, pour ainsi dire, d'une mémoire détraquée, d'autant plus que le récit de la narratrice s'élabore en regard d'un hypotexte médiéval qui vient carrément en miner la cohérence en raison d'une prolifération désordonnée de citations. Or, la citation n'est jamais neutre. Elle est investie d'un engagement, d'un point de vue sur le passé en lui-même signifiant. Comme il sera démontré, ce phénomène d'intertextualité renvoie en outre à la dimension symbolique qui entre dans la formation de la figure déterminante du rapport à l'Histoire dans le texte aquinien.

D'entrée de jeu, Christine lance un défi à résonance apocalyptique qui n'est pas sans impliquer un idéal de rupture d'avec les lieux communs de la tradition :

[...] j'ose croire que le temps est passé — depuis belle lurette — où il fallait chanter les charmes de la vie au foyer et les mérites de l'épouse qui attend comme pénélope que son marin de mari revienne de ses hosties de petits chants homériques. Le temps homérique est fini; voici venir les temps nouveaux et Dieu sait que les temps nouveaux seront nouveaux comme cela n'est plus possible de l'être... (Aquin 1993 [1969], 49)

À ce précepte de nouveauté littéraire correspond cependant le constat de l'échec formel d'une écriture qui s'élabore à partir d'un commentaire constant sur elle-même. “[L]oin de tout chef-d'œuvre” (219), affirme la narratrice, “la réalité que je tente de m'approprier par les mots m'échappe et me fait défaut” (237). Si le but de l'autobiographie est de produire une cohérence, de mettre de l'ordre dans le champ de l'expérience, le désordre règne plutôt dans l'agencement des parties d'un discours qui concourent à former des “harmonies discordantes” (223). Le récit s'instaure en fait par une thématization du conflit entre l'esthétique moderne du fragment — dont relève *L'Antiphonaire* — et celle de l'harmonie de la forme telle que formulée par la philosophie médiévale convoquée dans le texte de Christine.

Le propre du discours de la narratrice conserve la trace de la rhétorique du Moyen Âge en son creux, à la manière d'un palimpseste au travers duquel se lirait la tradition qui le fonde. La métaphorisation du procès d'écriture ne suggère pas autre chose: “Me voici ..., écrit encore Christine, enduite de liquide radical 'humide' de type averroïste, coulée et coulante si possible, comme je suis et comme je deviens selon l'orbitation des diverses cosmogonies dont je reconnais l'empreinte qu'elles ont laissée sur mon pauvre corps de femme” (18). Le corps et l'écriture servent ici d'espaces à l'actualisation de la tradition esthétique de l'Un et du Beau, de la Perfection et de la Femme, véhiculée par le discours-maître de la scolastique. Ils sont inextricablement liés au cœur d'une dérive scripturaire qui, tout en donnant forme à l'histoire — aussi fragmentée soit-elle — affirme sa différence et représente, dans son rapport conflictuel à la tradition, le revers de la plénitude de l'œuvre, l'autre de l'Autre médiéval. Le texte latin s'immisce de fait dans le discours de Christine pour servir les fins du commentaire, essentiellement construit d'après une

incompatibilité entre la femme réelle et son abstraction symbolique, tout en permettant l'expression d'une poétique de l'échec:

Que l'équilibre se rompe et tout tombe en pourriture! Et cela, je suis payée pour le savoir. Comme l'écrit Beaudouin de Canterbury, "paralitas autem dimensionis secundum aequalitatem, [...] Quod debitam mensuram minuit vel excedit [...] gratia puchritudinis non vetustat." [...]. Translucide [...], je me désintérais en une quantité désordonnée de petites laideurs et de petites taches qui, de par leur orbitation insensée, reformaient en négatif et en plus grand mon portrait déformé. (86)

Le lecteur ayant perdu son latin trouvera une traduction libre de ce passage (qui est en réalité un résumé de l'esthétique de Beaudouin) dans les *Études d'esthétique médiévale* d'Edgar de Bruyne.

Le principe de la forme harmonieuse est l'égalité, puis vient la ressemblance de parties diverses qui se correspondent sans s'égaliser, ensuite surgit la composition ou l'ordre général des éléments qui se conviennent d'après un même module ou principe de mesure. [...] Chaque chose doit observer la juste mesure, ni dépasser ni manquer de l'atteindre. (Aquin 1993 [1969], note 10)²⁷

À la doctrine de la proportion ou la *compositio*, d'après laquelle chaque partie trouve sa justification dans un Tout de par leur similitude — ou ce que Foucault appelle le "jeu des ressemblances" —, Christine oppose une logique de la différence et une esthétique de la disproportion quantitative de la forme composée de "petites laideurs" et de "petites taches." J'insiste sur le pluriel des adjectifs qui dirige la focalisation sur la multiplicité désordonnée du sensible — celle du corps féminin qui est aussi une métaphore de la forme textuelle. La pratique de l'écriture incarne donc l'envers du règne du Même, de la "ratio" et de l'Intelligibilité transmis par le code culturel dont Christine est l'héritière. L'Ordre et l'Harmonie, constituants d'un sol positif instauré par l'esthétique médiévale, se trouvent par conséquent gagnés par la poussée chaotique d'une écriture singulière.

27 Voir également la présentation de Gilles Thérien (Aquin 1993 [1969]), XXVI). Plusieurs des extraits cités par Aquin avec plus ou moins d'exactitude sont tirés des *Études d'esthétique médiévale* de Edgar de Bruyne (1946). Cet ouvrage en trois tomes est essentiel à la reconstruction de l'intertexte médiéval. Nombreux sont les emprunts à une panoplie de scripteurs dont les noms constituent un véritable petit musée de la tradition philosophique médiévale: Rupert de Deutz, saint Thomas, Beaudouin de Canterbury, Jean Scot Eurigène, Vincent de Beauvais, saint Bonaventure, Thomas Gallus de Verceil, Geoffroi de Vinsauf, Jean de Garlande, Robert de Basevorn, Ulric de Strasbourg, Lorenzo Ghiberti, Villard de Honnecourt, sans oublier Cassiodore. Qu'il soit théologien, rhétoricien, poète ou architecte, l'auteur cité est introduit par une modalisation redevable au style de la thèse et consistant à convoquer une autorité pour cautionner son propos.

L'esthétique médiévale vient en fait appuyer le commentaire que Christine exprime sur son propre style ou ce qu'elle considère plutôt comme "un naufrage vicié par le mélange des styles" (229): "Je m'abandonne à l'*ornata facilitas* ('*nimis duris et ampullosis translationibus*', aurait dit Geoffroi de Vinsauf...) (*sic*) L'*ornata facilitas*, ce n'est rien encore, quand on pense à la *stilorum incongrua variatio* ou aux *vitia colleteria*, tels que décrits par Jean de Garlande." (219-20). Dans le contexte des *Études d'esthétique médiévale* duquel elles sont tirées, il appert que les expressions latines sont utilisées afin d'identifier les défauts possibles d'une œuvre littéraire, c'est-à-dire l'enflure rhétorique (*nimis duris et ampullosis translationibus*) et le mélange des styles (*stilorum incongrua variatio*).²⁸ Ainsi l'intertexte médiéval participe de la figuration de la tradition européenne à l'intérieur du récit qui accuse un écart d'avec les critères esthétiques érigés en modèle, conformément à une poétique de l'échec qui rend l'écriture de la petite histoire de Christine impossible en raison de l'unité constamment différée de la forme:

Je suis fragmentaliste..., si l'on peut dire, et nullement encline à la représentation sphériciste de la réalité. Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, auto-suffisantes, dont l'addition n'égale jamais la totalité. En fait, la totalité (cette plénitude mystique dont la fonction est sans doute d'apaiser plus ou moins le désordre et l'insatisfaction de la non-plénitude — du vide...) n'existe pas autrement que comme schéma préformé dans l'esprit [...]; moi, par ailleurs, je conçois que je suis impliquée indéfiniment dans un processus de totalisation et que, procédant par fragments, je n'atteindrai jamais à la totalité ou à la plénitude (pis encore: je m'en éloigne, j'en diverge, je m'en détache...). (234)

À l'instar de l'écriture et de la forme romanesque, la mémoire à constituer par l'autobiographie est en outre fragmentée, tout en oscillant entre les diégèses des XVI^e et XX^e siècles. De l'aller et retour constant entre le désir d'unité charrié par la référence culturelle médiévale et la contingence d'un réel fragmentaire, du chevauchement de ces deux ordres de discours et de deux chronotopes résulte par conséquent une perception tragique du monde fait de ruptures et de disharmonies. Ainsi est donc narré, dans *L'Antiphonaire*, le caractère problématique d'une écriture engagée dans une structure duelle, dépendante d'un réseau symbolique traditionnel européen, mais tributaire de la modernité québécoise vécue. Ce conflit s'apparente en d'autres termes à ce que Aquin a appelé une "fête homicide" pour caractériser la fiction d'une œuvre qui, à force de provoquer des rapprochements inédits et, de par son ouverture absolue, serait acculée au danger de son propre éclatement (Aquin 1977, 30).

28 Ainsi se lit le commentaire d'Edgar de Bruyne sur Jean de Garlande: "Le défaut capital d'une œuvre littéraire, du point de vue stylistique, c'est le mélange injustifié des trois styles: '*stilorum incongrua variatio*'. Mais, à l'intérieur de chaque style, d'autres défauts sont possibles que Jean appelle secondaires, '*vitia collateralia*'" (Bruyne 1946: tome II, 44-45). "L'enflure qui menace particulièrement le grand style résulte de métaphores boursoufflées: '*nimis furis et ampullosis translationibus*'" (commentaire d'Edgar de Bruyne sur Geoffroi de Vinsauf cité par Gilles Thérien, in Aquin 1993 [1969]: 287, note 148).

Conclusion

En 1950, et avant d'être engagé dans la mouvance idéologique de la Révolution tranquille, Aquin a fait remarquer l'avantage créatif que présentait pour le Canadien français le double héritage culturel avec lequel il devait composer:

La civilisation européenne se meurt, la civilisation américaine prend son élan. L'esprit européen n'avance plus, l'esprit américain ne sait plus où aller [...]. Nous nous trouvons en effet au carrefour de deux mondes. [...] Nous sommes portés par une tradition idéaliste et pris dans une mentalité pragmatiste, entre deux façons de voir la vie, deux modes de pensée, deux nuances de morale... c'est cela la "chance canadienne": une chance d'équilibre nouveau, chance de réaliser une formule humaine imprévisible. (1995a: 73-74)

Comme il a été démontré dans les pages précédentes, il semble que cet optimisme ait fait ultérieurement place à une poétique de l'échec, reliée au vide référentiel à partir duquel le carrefour culturel souhaité par Aquin aurait pu représenter un espace créateur riche de possibles. L'histoire, la petite comme la grande, est en quelque sorte mue par un déterminisme de la rupture dont rend compte la difficulté de donner une cohérence au récit, d'établir une mémoire. Et c'est justement sur la base de cette problématique que la littérature québécoise s'élabore et qu'elle témoigne de sa spécificité, inextricablement liée à la situation canadienne-française en Amérique. Dans *L'Antiphonaire*, la figure de l'Histoire prend forme dans un rapport conflictuel entre conscience du sujet écrivant et héritage européen, mettant ainsi en place une mémoire spéculaire orientée vers une référence culturelle ne permettant pas d'en synthétiser les contenus. Selon André Brochu (dans un article consacré à Félix-Antoine Savard), une "impossible fête" résulte d'un dualisme culturel dont témoigne la littérature québécoise par la représentation d'un conflit entre l'être et le faire, l'intérieur et l'extérieur, dans la mesure où, écrit-il, "nous vivons en Américains et pensons en Français" (Brochu 1974, 273). Ce constat de "l'impossible fête" caractérise pertinemment la modalité du rapport de la tradition thomiste européenne (dont la génération des années 1960 fut l'héritière au Québec) à l'identité du texte québécois qui, dans le cas aquinien, n'arrive à se constituer que par la négative, en cherchant sa légitimité dans un code qui lui est extérieur. En ce sens, il correspond au "fantasme littéraire québécois" qui, comme le constate Gilles Thérien, prend place dans le sens est-ouest ("dans l'axe de la colonisation") et demeure donc "américano-français" (Thérien 1986, 14).

La perte du lien référentiel au réel dont témoigne la narratrice de *L'Antiphonaire* engendre en l'occurrence une crise de la représentation, dont la dramatisation est accentuée par la pratique de l'autocommentaire. Aussi la poétique de l'échec intervient-elle comme un répons à l'esthétique médiévale. Quant à l'union des mots et des choses postulée par cette dernière, elle sert de repoussoir à l'expression d'un autre épistémè en fonction duquel l'idéalisme de l'art n'est plus que fiction. Dans *Terra nostra* au contraire, une poétique de l'invention engendre la prolifération du récit qui redistribue les lieux de la mémoire historique pour affirmer le pouvoir de vérité de la fiction. "[N]e crois qu'en ma version des faits; élimine tous les autres narrateurs possibles" (1979 [1975], tome II, 265), affirme Julián, un

des multiples narrateurs du roman, pour ensuite conseiller à un autre: “maintenant modifie toutes les paroles prononcées, les intentions énoncées de cette longue narration, [...] tu as voulu savoir la vérité, sauve-la maintenant par le mensonge” (290). Synthèse, transformation et invention, ce sont de fait les trois schèmes d’une tradition hispano-américaine qui s’avère plus redevable au travail créateur de l’imagination qu’au déterminisme des formes du passé européen. Conséquemment, l’identité du texte mexicain — métisse — se construit grâce aux apports d’un héritage culturel en constante ré-invention. Ce qui fera dire à Carlos Fuentes que “la novela nos dice que aun no somos. Estamos siendo” (1993, 27), dans un présent sans cesse renouvelé par la liberté imaginative d’une mémoire en (trans)formation — *hic et nunc*.

Avec *Ulysse*, James Joyce invoque la tradition romanesque en regard de laquelle il constitue une véritable somme — une “œuvre-cosmos,” écrit Umberto Eco dans *L’Œuvre ouverte* — “dont le point de référence n’est pas la subjectivité du poète dans sa tour d’ivoire, mais la communauté humaine, l’histoire et la culture” (1965, 216). En s’inscrivant dans la suite joycienne, les romans de Carlos Fuentes et de Hubert Aquin renvoient à des modèles chargés d’autorité. Dans les deux cas, ils offrent de véritables théâtres de la mémoire au travers desquels la lecture réinvente l’Histoire au fil de ses parcours. Seulement, les résultats de chaque lecture diffèrent et confèrent à l’Histoire des significations divergentes sur le plan symbolique. Tandis que, dans *Terra nostra*, la figure de l’Histoire est investie d’une circularité qui tend à unifier le présent de l’écriture et les traditions culturelles auxquelles elle renvoie, *L’Antiphonaire* offre ce que la narratrice qualifie de véritable “Somme de Tristesse” (1993 [1969], 223). Dans les deux cas cependant, ces figures de synthèse et de conflit confèrent un caractère poétique à l’Histoire et cette dernière peut en l’occurrence être ici conçue comme le résultat de significations symboliques qui nous renseignent sur les imaginaires culturels à l’œuvre dans la fiction²⁹. Dans une de ses formules percutantes José Martí exprimait déjà, en 1891, un projet culturel qu’il situait sur un plan continental: “[...] la universidad europea ha de ceder a la universidad americana. [...] Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra” (1970, 17). La création d’un point de vue spécifiquement américain impliquait en son sens une révision des savoirs et le développement d’une pensée originale, susceptible de fournir des outils conceptuels mieux adaptés aux réalités continentales que la tradition philosophique

29 Cette conception de l’Histoire est redevable à la réflexion contemporaine sur l’historiographie qui a rendu compte de la part de rhétorique entrant dans sa composition et de son “caractère poétique” (Ricoeur 1985, 182). Pour Michel de Certeau, le problème épistémologique que pose l’historiographie est relié aux cadres méthodologiques qui déterminent l’élaboration du discours sur le passé. Par conséquent, la référence à un “réel” historique et à une vérité est déplacée vers le présent et les conditions de l’énonciation de l’historien, essentiellement culturelles (Certeau, 1975, 56). Le réel est dans cette perspective conçu comme une “fiction du présent,” dans la mesure où il représente l’Autre inaccessible dans sa vérité et en regard duquel s’élabore le discours de l’historien, tributaire d’un point de vue social spécifique, d’une pratique institutionnelle et d’une “écriture.” Ce qui est valable pour l’historiographie me semble manifeste dans le cas de la création romanesque. L’intérêt de l’interprétation réside par conséquent bien plus dans l’examen de la dimension symbolique dont témoigne l’écriture romanesque que dans le travail de reconstruction d’un système de références qui serait garant de la valeur de vérité des énoncés.

européenne et nécessaires à l'invention d'une nouvelle fiction historique. Depuis les Découvertes jusqu'à ce jour, l'originalité américaine a été non seulement le thème de nombreux essais, mais aussi le résultat d'une tradition discursive consacrée, pour reprendre ici les mots de Pedro Henríquez Ureña, à la "recherche de son expression" (1949, 9). À cet égard, il est à propos d'affirmer, à l'instar de Germán Arciniegas, que "nuestra América es un ensayo" (1993, 295), puisqu'elle a en quelque sorte pris forme dans un réseau de mythes et de projections symboliques avec lesquels sa réalité est par ailleurs souvent entrée en conflit, obligeant à une constante remise en cause de ses représentations et à l'invention d'autres possibles de l'Histoire auxquels s'alimente la vitalité des cultures américaines.

L'expérience d'une Amérique profondément hétérogène, de par la diversité des codes linguistiques et symboliques qui témoigne de son aspect polyculturel, provoque au demeurant un questionnement sur le point de vue à l'origine de la découverte de l'autre. Ce phénomène d'altérité constitue, en fait, l'amorce d'une relation essentiellement fondée sur une dialectique d'identification et de différenciation qui permet d'inventer les frontières d'un nouveau territoire de l'imaginaire. Par l'intégration de réflexions foncièrement différentes sur la question de l'américanité, l'étude comparative permet la création de ce territoire qui fait office d'échangeur culturel. Provoquer des rapprochements inédits et déplacer les balises de l'exploration au sein des littératures, ce sont là les prémisses à l'instauration d'une altérité, d'une tension constante entre les signes d'un certain savoir et ceux de sa remise en question. La lecture des littératures mexicaine et québécoise confronte les structures imaginaires de deux mondes. De leur rencontre nous sommes en droit d'espérer l'empreinte d'une découverte.

Université de Montréal

Ouvrages Cités

- Ainsa, Fernando. "Hacia un nuevo universalismo. El ejemplo de la narrativa del siglo XX." Yurkievich 1983: 36-46.
- Andrés, Bernard. *Écrire le Québec: de la contrainte à la contrariété. Essai sur la constitution des lettres*. Montréal: XYZ, coll. "Documents," 2001.
- Aquin, Hubert. *Mélanges littéraires I. Profession: écrivain*. Édition critique établie par Claude Lamy. Tome IV. Vol. II. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1995a.
- . *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*. Édition critique établie par Jacinthe Martel. Tome IV. Vol. III. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1995b.
- . "Tout est miroir." In *Blocs erratiques*. Montréal: Quinze, 1977. 29-31.
- . *L'Antiphonaire*. 1969. Édition critique établie par Gilles Thérien. Tome III. Vol. V. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1993.
- . *Trou de mémoire*. 1968. Édition critique établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall. Tome III. Vol. IV. Montréal: Bibliothèque québécoise, 1993.
- Arciniegas, Germán. "Nuestra América es un ensayo." *Zea* 1993b, Tome II, 295-304.
- Belleau, André. *Surprendre les voix*, Montréal: Boréal, 1986.
- Benedetti, Mario. Entrevue réalisée par Lourdes Heredia, in *La Jornada* 6 janvier 1996: 25.

- . *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Buenos Aires: Alfa Argentina, 1974.
- Bessette, Gérard. *Une littérature en ébullition*. Montréal: Éditions du Jour, 1968.
- Blais, Jacques. "Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité." Lamonde et Trépanier 1986. 17-42.
- Boling, Becky. "Terra Nostra: demitificación de la historia." *Cuadernos Americanos* 22 (1990): 200-14.
- Bouchard, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau monde. Essai d'histoire comparée*. Montréal: Boréal, 2000.
- . "Une nation, deux cultures. Continuités et ruptures dans la pensée québécoise traditionnelle (1840-1960)." In *La Construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*. Éd. Gérard Bouchard et Serge Courville. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1993. 3-47.
- Brochu, André. "Menaud ou l'impossible fête." *L'instance critique. 1961-1973*. Montréal: Léméac, 1974. 247-74.
- Bruyne, Edgar de. *Études d'esthétique médiévale*. Tome I, II et III. Bruges: de Tempel Tempelhof, 1946.
- Cambron, Micheline. "Crise, langage, fiction." *Liberté* 32.191 (1990): 17-25.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 1948. Santiago de Chile: Andres Bello, 1993.
- Casgrain, Henri-Raymond. "Le mouvement littéraire au Canada." *Anthologie de la littérature québécoise. "La patrie littéraire"*. Éd. Gilles Marcotte. Ottawa: La Presse, 1978. 305-10.
- Certeau de, Michel. *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- Chamberland, Paul. "Dire ce que je suis." *Parti Pris* 2.5 (1965): 33-42.
- Chardin, Philippe. "Approches thématiques." *La Recherche en littérature générale et comparée en France: aspects et problèmes*. Éd. Daniel-Henri Pageaux. Paris: S.F.L.G.C., 1983. 27-45.
- Collazos, Óscar, Julio Cortázar et Mario Vargas Llosa. *Literatura en la Revolución y revolución en la literatura (polémica)*. Mexico: Siglo XXI, 1969.
- Crémazie, Octave. *Œuvres*. Tome I. Ottawa: Université d'Ottawa, 1972.
- Dessau, Adalbert. *La Novela de la revolución mexicana*. 1972. Mexico: Fondo de Cultura Económica, coll. "Popular," 1986.
- Donoso, José. *Historia personal del "boom"*. Barcelone: Editorial Anagrama, 1972.
- Dumont, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal: Boréal, 1993.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985.
- . *L'Œuvre ouverte*. Paris: Seuil, 1965.
- Fernández Moreno, César, éd. *América Latina en su literatura*. 1972. Mexico: Siglo veintiuno editores, 1996.
- Ferretti, Andrée. *Renaissance en Paganie*. Montréal: L'Hexagone, 1987.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- Francisco Torres, Vicente. "Novela mexicana. De la onda a nuestros días." *Memoria de papel* 3 avril 1992: 132-42.
- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *Terra nostra*. 1975. Tomes I et II. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.
- . *Terra nostra*. 1975. Tomes I et II, trad. par Céline Zins, Paris, Gallimard, 1979.
- . "Todos los gatos son pardos." *Los reinos originarios*. Barcelone: Barral Editores, 1971. 9-126.
- Gálvez, Marina. *La novela hispanoamericana contemporánea*. 1987. Madrid, Taurus, 1988.
- García-Pinto, Magdalena. "La identidad cultural de la vanguardia en latinoamérica." Yurkievich 1983: 102-10.
- Garibay K., Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. 2 tomes. Mexico: Editorial Porrúa, 1953 et 1954.

- Gertel, Zunilda. "Semiótica, historia y ficción en Terra Nostra." *Revista Iberoamericana* 47.116-17 (1981): 63-72.
- Giguère, Roland. "De l'âge de la parole à l'âge de l'image." 1965. *Forêt vierge folle*. Montréal: l'Hexagone, 1988.
- Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1985.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Lafaye, Jacques. "¿Identidad literaria o alteridad cultural?" Yurkievich 1983: 23-35.
- Lambton Durham, John George. *Le Rapport Durham*. Montréal: l'Hexagone, 1990.
- Lamonde, Yvan et Esther Trépanier, eds. *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*. Saint-Laurent: Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- Lamontagne, André. "L'Antiphonaire." *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Sainte-Foy: Les Presses de l'Université Laval, coll. "Vie des lettres québécoises," 1992: 147-95.
- Lapierre, René. *L'Imaginaire captif*. Montréal: L'Hexagone, 1991.
- Léon-Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos*. 1965. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- Lezama Lima, José. "Imagen de América Latina." Fernández Moreno 1996: 462-68.
- . *La expresión americana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Liu, Marie-Odile. "Petite incursion du côté du baroque et du transdiscursif — ou *L'Antiphonaire*: un baroque à vide." *Revue de l'Université d'Ottawa* LVII 2 (1987): 69-77.
- Marcotte, Gilles. *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*. Montréal: La Presse, 1976.
- Martí, José. *Nuestra América*. Barcelone: Ariel, 1970.
- Martínez, José Luis. *Unidad y diversidad de la literatura*. Mexico: Joaquín Mortiz, 1972.
- Melançon, Benoît, éd. *L'Amérique de la littérature québécoise*. Numéro spécial d' *Études françaises* 26.2 (1990).
- Melançon, Robert. "Le Téléviseur vide ou comment lire l'Antiphonaire." *Voix et images* 3.2 (1977): 244-65.
- Memmi, Albert. *Le portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre, suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés?* Édition revue et corrigée par l'auteur. Montréal: l'Étincelle, 1972.
- Núñez, García. "Anotaciones a la función de la historia en la novela mexicana contemporánea." *Bulletin hispanique* 91.2 (1989): 335-63.
- Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.
- Ortega, Julio et José Amor y Vázquez, eds. *Conquista y Contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*. Mexico-Rhode Island: El Colegio de México-Brown University, 1994.
- Paz, Octavio. "Literatura de fundación." *Puertas al campo*. Barcelone: Seix Barral, 1972: 15-21.
- Picard, Michel. *Lire le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- Pupo-Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- Randall, Marilyn. *Le contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*. Longueuil: Le Préambule, 1990.
- Revueltas, Eugenia. "Literatura y mestizaje." *Zea* 1993a: 157-73.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Tome I. Paris: Seuil, 1983.

- Rivard, Yvon. *Le Milieu du jour*. Montréal: Boréal, 1995.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación." Fernández Moreno 1996. 139-66.
- Scarpetta, Guy. *L'Artifice*. Paris: Grasset, 1988.
- Simson Ingrid. *Realidad y ficción en Terra Nostra de Carlos Fuentes*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989.
- Thérien, Gilles. "La littérature québécoise, une littérature du tiers-monde?" *Voix et images* 12.1 (1986): 12-20.
- Vallières, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique*. 1967. Montréal: Parti pris, 1974.
- Vandendorpe, Christian. "Contexte, compréhension et littérarité." *RS/SI* 11.1 (1991): 9-25.
- Villoro, Luis. "De la función simbólica del mundo indígena." *Zea* 1993b, Tome II: 429-36.
- Wall, Anthony. "Le travail complexe du chronotope dans *L'Antiphonaire*." *Hubert Aquin entre référence et métaphore*. Candiac: Les Éditions Balzac, coll. "L'Univers des discours," 1991. 129-79.
- Xirau, Ramón. "Crisis del realismo." Fernández Moreno 1996. 185-203.
- Yurkievich, Saúl, éd. *Identidad cultural de Iberoamerica en su literatura*. Madrid: Alhambra, 1983.
- Zea, Leopoldo, éd. *Sentido y proyección de la conquista*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993a.
- , éd. *Fuentes de la cultura latinoamericana*. Tome II. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993b.