

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

sous la direction

de

MAURICE LEMIRE

avec la collaboration de

GILLES DORION, ANDRÉ GAULIN et ALONZO LE BLANC

professeurs à l'université Laval

et de

AURÉLIEN BOIVIN, ROGER CHAMBERLAND,

KENNETH LANDRY ET LUCIE ROBERT

chargés de recherche à l'université Laval

TOME IV

1960-1969

FIDES

5710, avenue Decelles, Montréal.

1984

INTRODUCTION

À LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
(1960 - 1969)

UNE PÉRIODE DE MUTATION PROFONDE : LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

LE DÉCOUPAGE de la décennie 1960-1970 peut assez facilement faire l'objet d'un large consensus sans qu'il soit nécessaire d'argumenter longuement. La période commence avec la mort de Maurice Duplessis (septembre 1959) et se termine par la Crise d'octobre 1970. Cette décennie marque l'une des périodes les plus remarquables de l'histoire du Québec. Ce territoire, que Paul Claudel appela jadis « le Thibet du catholicisme », va connaître une mutation profonde qu'on appellera « révolution tranquille ». Cette expression, traduction littérale de « quiet revolution » (*The Toronto Telegram*, 23 juin 1962), peint avec justesse l'image anglaise d'un Québec qui ne fut pas si tranquille après tout, puisque le Front de libération du Québec a bien exprimé par son action le climat fiévreux qui suivit la « grande noirceur » de la survivance canadienne-française. Après plus de cent vingt ans d'occupation anglaise et de pouvoir clérical, de l'Union à la mort de Pie XII et à la fin du duplessisme, le Québec revient à l'esprit des années d'avant 1840, où les Patriotes luttent pour l'expression du pouvoir bas-canadien. L'histoire récente a trop fait porter au seul Maurice Duplessis plus d'un siècle d'ultramontanisme, lui qui, tout en participant d'un nationalisme de droite, a pourtant été l'un des premiers ministres de la confédération après Honoré Mercier à s'insurger contre le gouvernement centralisateur d'Ottawa. Le pouvoir bas-canadien, menacé sous l'Union (1840-1867), diminué sous la confédération (1867...), s'exprime avec les années 1960-1969 comme un pouvoir *québécois*. L'adjectif unificateur remplace le qualificatif « canadien-français » au sens où l'a exprimé Jean Bouthillette en 1972 : « Le Canadien français est un homme qui a deux ombres. Et c'est en vain que nous feignons d'y échapper : l'ombre anglaise nous accompagne toujours et partout. Et dans cette ombre nous devenons ombre » (*Le Canadien français et son double*, p. 15).

Cette période commence donc sous le signe de la mutation à partir du « Désormais » du premier ministre Paul Sauvé dont l'équipe, dite « du tonnerre », de Jean Lesage prend la succession. Elle marque une plaque tournante importante entre un passéisme canadien-français, son idéal de survie et l'élan qui constitue une brisure profonde de la société de « la belle province ». La prise du pouvoir par les libéraux en 1960 marque le début de la modernisation de l'appareil gouvernemental et fait des institutions étatiques des leviers de développement collectif. Gilles Vigneault exprime à sa manière l'esprit nouveau : « Puis Ti-Jean prend son violon ° Que la province trousse son jupon. » Cette chanson, « Jos Montferrand », soulève les protestations d'une vieille garde qui accepte mal qu'un poète puisse chanter un homme devenu géant « Le *cul* sur le bord du Cap Diamant ° Les pieds dans l'eau du Saint-Laurent ». Un vent longtemps retenu, un « cri qui vient de loin », pour reprendre un titre de Françoise Loranger, déclenche ce que le Frère Untel appelle « la débâcle d'un peuple ».

UNE MENTALITÉ NOUVELLE

Le « Il faut que ça change » des libéraux au pouvoir accompagne l'émergence d'une mentalité nouvelle. Dès 1960, Marcel Chaput et André D'Allemagne fondent le Rassemblement pour l'indépendance nationale pendant que naît l'Action socialiste pour l'indépendance nationale. L'esprit laïque surgit de cette métamorphose. Un mouvement laïque de langue française voit le

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

jour (1961), les étudiants de l'Université de Montréal exigent toujours un recteur laïque, le public refuse une université aux jésuites, le Frère Untel, un « prolétaire de la sainte Église », dénonce un catholicisme de tabous et de peurs et réclame une législation linguistique en faveur du français. La pratique religieuse fléchit sensiblement, un nombre incalculable de prêtres, de frères et de sœurs sont sécularisés. Le cardinal Paul-Émile Léger demande même aux clercs de porter l'habit civil dans la vie publique. Certains syndicats s'affranchissent de la tutelle catholique : la Confédération des travailleurs catholiques du Canada devient la Confédération des syndicats nationaux, la Corporation des Instituteurs et Institutrices catholiques du Québec devient la Corporation des Enseignants du Québec (1967). L'Union catholique des femmes rurales devient l'Association des femmes pour l'éducation et l'action sociale (1966). Un vent d'émancipation souffle de partout. Avec d'autres, la Fédération des femmes du Québec (1966) réclame la création d'une Commission royale d'enquête sur la situation de la femme au Canada, qu'elle obtient en 1967 avec la Commission Bird. Les étudiants se regroupent au niveau national et fondent l'Union générale des étudiants du Québec (1964). Les mœurs suivent le mouvement universel de libéralisation : la limitation des naissances par des moyens contraceptifs variés, le « bill » omnibus (1967) sur l'homosexualité, entre autres sujets, l'institution du mariage civil (1968), l'élargissement du divorce... À la suite de l'encyclique *Humanae vitae* (1968), s'élargit le fossé entre l'orthodoxie catholique et la pratique religieuse.

Toute la décennie connaît un ensemble de mouvements et leur constant dépassement. Les hommes politiques qui prônent l'émancipation du Québec sont débordés par les indépendantistes eux-mêmes dissociés du Front de libération du Québec, qui pose des bombes. Les symboles anglais sont battus en brèche : la statue de Wolfe, à Québec, est jetée en bas de son socle, la reine Elizabeth II est huée, l'unifolié canadien, adopté en 1965, entre en guerre avec le fleurdelisé québécois. La période évolue vers la radicalisation des forces indépendantistes, dont on s'était d'abord moqué. Dès 1964, plusieurs des traditionnelles Sociétés Saint-Jean-Baptiste fondent une Fédération qui choisit l'indépendance comme mode de libération du Québec. Les États généraux du Canada français, regroupant 2 500 délégués élus, rejettent le fédéralisme canadien. Daniel Johnson lui-même, qui réclame « Égalité ou Indépendance », est porté au pouvoir en 1966 par une sorte de mouvement de ressac. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1967, il invite le général Charles de Gaulle. Celui-ci, entraîné par la ferveur populaire, lance son cri de « Vive le Québec libre ! » Le « cas du Québec » est désormais universellement connu. D'ailleurs, ce mouvement d'ouverture au monde s'était déjà manifesté par l'inauguration de délégations à Paris (1961), à Londres (1963) et à Milan (1965).

Après avoir nationalisé l'électricité (1963), donné au jeune État québécois des balises modernes pour son économie (la Société générale de financement, 1962 ; la Sidérurgie du Québec, 1964 ; la Société québécoise d'exploration minière, 1965), fondé une Fonction publique syndiquée et ayant droit de grève, avoir même cessé d'être une succursale des libéraux fédéraux, le parti libéral, divisé, perd le pouvoir en 1966. Jean Lesage, qui s'était désolidarisé de l'équipe qui avait fait sa force, affirme, à contre-courant, que « l'indépendance est la pire menace à notre survie », de sorte que François Aquin et René Lévesque quittent le parti. Ce dernier n'a pas réussi à vendre au parti libéral, infiltré par les fédéralistes et gardé à vue par les Anglo-Montréalais, un projet de souveraineté-association. Pour l'homme politique, d'abord courtisé par Robert Bourassa puis abandonné, seule la souveraineté politique du Québec assortie d'une association économique avec le Canada peut se révéler viable. C'est ainsi que le Parti québécois, fondé en 1968 à même le Mouvement Souveraineté-Association, le Rassemblement pour l'indépendance nationale et le Ralliement national, constitue une plate-forme politique comportant ses convergences et ses divergences, dont l'Histoire manifesterà des suites.

LES RÉACTIONS D'OTTAWA

Ce Québec nouveau n'est pas sans inquiéter profondément le gouvernement d'Ottawa. À la suggestion d'André Laurendeau du *Devoir*, le premier ministre Lester B. Pearson, homme à l'esprit ouvert, accepte de mettre sur pied une Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme. Cette Commission, boudée, voire chahutée par le Québec, incomprise par le Canada anglais, prône plutôt, par le coprésident André Laurendeau, un Canada de deux nations, deux langues, deux cultures. Mais la mort de ce dernier et l'arrivée des trois colombes (Pierre Elliott Trudeau, Jean Marchand et Gérard Pelletier) au Parlement d'Ottawa infirment cette orientation : la promotion collective du peuple québécois est remplacée par la défense des seuls droits individuels. Au concept des deux peuples fondateurs succède l'idéologie des droits individuels, de sorte que, selon la vision de Pierre Elliott Trudeau, le Canada peut surmonter sa crise politique par de simples correctifs non fondamentaux. Denis Monière a bien enraciné dans l'Histoire cette opposition moderne du Québec et du Canada dans son livre *André Laurendeau et le destin d'un peuple* (1983).

LE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE
PAR LA RÉFORME SCOLAIRE

Depuis la Conquête (1760), les Québécois ont toujours souffert de leur infériorité économique. Certains ont tenté de l'expliquer en affirmant qu'il s'agissait d'une incapacité congénitale. Deux ripostes ont succédé à cette accusation, l'une, compensatrice, leur enjoignant de s'abstenir de tout bien matériel pour se consacrer aux spirituels, l'autre, positive, leur proposant la conquête économique par le biais de l'« instruction industrielle ». La première a prévalu longtemps faute de mieux, mais la seconde n'a jamais été complètement occultée. Depuis Étienne Parent, en passant par Errol Bouchette, Jean-Charles Harvey, Édouard Montpetit, Esdras Minville et François-Albert Angers, toute une filiation d'esprit montre que le rêve économique hante toujours certains chefs. Un obstacle majeur s'y oppose : le manque de capitaux. Le jour vient où d'un coup cède la forteresse cléricalité et rend réalisable le vieux rêve libéral. C'est au slogan de « Qui s'instruit s'enrichit » que s'ouvre la croisade en faveur de l'éducation populaire. Par une adéquation parfaite entre éducation et richesse, les capitaux qui manquent aux Québécois vont se trouver dans les écoles et les universités.

Une idéologie en remplace une autre. Autant les traditionalistes avaient soutenu que l'argent était inutile à l'épanouissement sous toutes ses formes, autant les progressistes placent l'économie au centre de leur démarche. Comme les conditions pour la maîtrise de l'économie ne sont pas favorables, il reste à miser sur le savoir qui conduit au pouvoir. Jusqu'alors les universités n'avaient été que des écoles professionnelles, formant médecins, avocats et notaires. L'ingénierie, la haute technologie, l'administration ne s'y étaient pas développées, faute de débouchés. Les ingénieurs québécois devaient même s'exiler aux États-Unis. Le grand capital, qui maîtrisait toutes les entreprises, n'embauchait pas les francophones parce qu'il les trouvait incompetents, et les francophones n'embrassaient pas les carrières scientifiques, faute de débouchés. Comment sortir de ce cercle vicieux ? Par l'étatisation, par la création de sociétés financières, industrielles et commerciales, mais aussi par la transformation radicale et profonde du système d'enseignement, qui lui permettra d'atteindre les objectifs visés.

Fondamentalement, la révolution tranquille apparaît aussi comme un changement culturel, de culture laïque et française, qui fait évoluer le Québec par étapes forcées. La création d'un ministère de la Jeunesse, puis d'un ministère de l'Éducation, — jusque-là freinée par l'Église

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

catholique, qui craignait la déconfessionnalisation du système public, — permet une scolarisation démocratique et massive des Québécois. La fréquentation scolaire obligatoire jusqu'à seize ans et gratuite jusqu'à la fin du cours secondaire va enfin se concrétiser. La « Grande Charte de l'éducation » (première série de lois scolaires) accorde le droit de vote à tous les parents et non plus seulement aux propriétaires. La révolution scolaire, qui se manifeste surtout par la création de 55 grandes commissions scolaires régionales et des collèges d'enseignement général et professionnel (cégeps), fait enfin déboucher l'école publique et populaire jusqu'à l'université. Elle permet un rattrapage bénéfique et des réalisations considérables comme la construction de l'immense barrage de la Manicouagan, en français, par des Québécois. C'est là plus qu'un symbole. La réforme scolaire s'adresse plus à la collectivité qu'à des individus. Il faut renverser la vapeur de la dépossession, à Montréal surtout, où 85% de l'économie appartient à 15% d'Anglo-Saxons.

UNE ENTREPRISE DE DÉCOLONISATION

En plus de libérer un peuple de la « grande noirceur », « cette sorte de police de la pensée, de sclérose chronique » (*Éducation Québec*, septembre 1980), la révolution tranquille plonge un grand nombre d'écrivains et de militants dans une vaste entreprise de décolonisation. Le R.I.N. comme parti politique a beaucoup insisté sur cet aspect. L'un des fondateurs, Raymond Barbeau, écrit *le Québec est-il une colonie?* La confédération, qui lui apparaît comme une fumisterie, est dénoncée aussi par *Parti pris* ou par des poètes comme Paul Chamberland, Jacques Brault et Gaston Miron, qui s'inspirent des théories de la décolonisation développées par Jacques Berque, Albert Memmi et Franz Fanon. À propos de Miron, l'un des grands maîtres d'œuvre de la découverte d'une conscience collective colonisée, il peut sembler étonnant qu'on ne trouve pas dans ce tome beaucoup de ses essais car, disséminés dans des périodiques, ils n'ont pas été édités en volume. Pierre Maheu, directeur fondateur de *Parti pris*, supplie le poète militant de publier : « Dans ta poésie, et dans ton personnage : Miron-le-malheureux, Miron-le-malaimé est une sorte de figure exemplaire du Québécois dépossédé. Et cette démarche avait fonction de catharsis. Il fallait, pour assumer cette charge de pathétique, une sorte de courage désespéré, une douloureuse lucidité qui fait la grandeur de ce que tu as écrit. Mais voilà, je le redis, la situation a changé. Nous sommes au moment de nous défaire de notre mal, de prendre possession de notre être et du monde » (*Parti pris*, mars 1968). Ces lignes et combien d'autres, de la revue *Liberté*, de romanciers comme Hubert Aquin ou Jacques Ferron, de poètes comme Paul Chamberland, d'essayistes comme Pierre Vallières et Charles Gagnon, témoignent de la lutte engagée dans l'écriture qui précède, accompagne ou critique la vie politique québécoise. Le héros de *Prochain Épisode*, par exemple, rejoignant l'essai majeur d'Aquin sur « la Fatigue culturelle du Canada français », s'affirme comme le « chef national d'un peuple inédit ». Cette protestation se fait à coup de manifestations, redevenues coutumières et importantes dans le R.I.N., autour d'André D'Allemagne et de Pierre Bourgault. Pensons seulement à celle du 24 juin 1968 où les militants dénoncent la mascarade du défilé traditionnel de la Saint-Jean (290 arrestations) et à celle qui est tenue en faveur de la francisation de l'université McGill (1969).

DES VOIES NOUVELLES

Un peu comme le ministère des Affaires culturelles nouvellement créé, l'action militante, l'écriture et la politique de la décennie soixante s'enracinent de plus en plus dans la volonté

politique claire d'un important groupe de Québécois. Non seulement les leaders mais tout le Québec s'est engagé sur des voies nouvelles. L'Église elle-même ne résiste pas au vent de changement d'autant plus que l'*aggiornamento* de Jean XXIII influence le clergé québécois, — le cardinal Léger, Louis O'Neill, Jacques Grand'Maison, si éloigné de la vieille image du chanoine béat et paternaliste dont parle le Frère Untel. Grâce à la modification des structures et des programmes scolaires, qui fait entrer l'instruction dans chaque famille, les couches populaires elles-mêmes participent à la ferveur collective. Les chansonniers l'ont d'ailleurs fort bien exprimée : Vigneault redonne à la ville outragée la dignité et la cohésion du territoire, Félix Leclerc chante la vie et les humbles « qui ont pris le parti d'espérer », Georges Dor réussit, à même une nouvelle symbolique, « la Manic », à s'imposer dans le paysage, Raymond Lévesque, Jean-Paul Filion et Tex Lecor, première manière, mettent en musique le pays, pendant que la ville accède enfin à la poésie avec Hervé Brousseau, Jacques Blanchet, Jean-Pierre Ferland, Claude Léveillé...

L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE

Dans la foulée d'une réforme scolaire qui met fin au monopole clérical sur l'enseignement, l'implantation de nouveaux programmes dans les écoles secondaires favorise l'utilisation d'un matériel didactique qui stimule la recherche personnelle. Peu à peu, les œuvres québécoises se substituent aux manuels et aux anthologies devenus désuets. Pour les explications de texte, pour les exemples grammaticaux, on ajoute aux auteurs français des auteurs québécois. Dans les cégeps, vers la fin de la décennie, des œuvres québécoises remplacent des œuvres françaises au programme. À l'université, on structure un enseignement complet de la littérature québécoise couvrant les trois cycles. S'opère ainsi un changement significatif de mentalité en faveur d'une littérature nationale.

Cette nouvelle attitude s'exprime aussi dans des rencontres de professeurs de littérature. Le colloque intitulé « Littérature et Société canadiennes-françaises », tenu à l'université Laval en février 1964 et réunissant des sociologues, des théoriciens et des écrivains, souligne l'apport nouveau de « la Sociologie comme critique de la littérature », selon l'expression de Fernand Dumont. Dans le même ordre d'idées, les dix « Conférences J.-Alexandre de Sève » prononcées à l'Université de Montréal entre 1964 et 1968 (et réunies en volume en 1969) s'adressent surtout aux professeurs de littérature et démontrent l'importance de poursuivre le discours critique sur les œuvres issues de la condition québécoise.

Tout au long de cette période, d'autres manifestations indiquent l'intérêt marqué des universitaires pour un renouvellement des études littéraires. L'une, tenue au nord de Montréal et portant sur la part réservée à la littérature québécoise dans l'enseignement de la littérature, fait l'objet d'un numéro spécial de la revue *Liberté* (mai-juin 1968). L'autre, un colloque tenu à l'Université d'Ottawa à l'automne 1968, sur le thème « Recherche et Littérature canadienne-française », fait l'objet d'un livre. Dans les deux cas, on s'intéresse aux moyens à prendre dans les facultés de lettres pour promouvoir l'acquisition d'une culture littéraire axée sur la littérature nationale.

Parallèlement à des interventions de ce genre, plusieurs universitaires viennent à considérer l'histoire littéraire comme une démarche scientifique cohérente et estiment qu'à ce titre elle mérite une reconstitution digne de la science historique. Luc Lacourcière a été un pionnier en ce genre. Même s'il a consacré la majeure partie de sa carrière aux Archives de folklore de l'université Laval, il a donné aux recherches en littérature québécoise une impulsion qui se fait

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

encore sentir. Il a été au centre de la création du Département d'études canadiennes qui consacrait la vocation de l'université en ce domaine. D'autres initiatives sont prises. En 1958, Paul Wyczynski fonde à l'Université d'Ottawa un Centre de recherches de littérature canadienne-française, devenu le Centre de recherche en civilisation canadienne-française, qui se propose de faire une étude systématique de toute la production littéraire franco-canadienne. Des archives, les premières, se constituent pour recueillir les documents pertinents à une telle étude. Pour sa part, l'Université de Toronto entreprend, à l'instigation de David Hayne, de recueillir une remarquable collection de Laurentiana. L'université McGill fonde un Centre d'études canadiennes-françaises pour susciter l'intérêt des Anglo-Canadiens. En 1966, Réginald Hamel met sur pied à l'Université de Montréal un Centre de documentation des lettres canadiennes-françaises qui semble des plus prometteurs. Cependant, cette initiative personnelle ne reçoit pas l'appui officiel et le Centre doit fermer ses portes en 1969. Des écrivains et universitaires reconnus, comme Gilles Marcotte et Gérard Bessette, cautionnent le mouvement en faveur de la littérature québécoise. *Une littérature qui se fait* et *Une littérature en ébullition* consacrent la validité de l'intérêt nouveau pour cette littérature.

L'ÉVEIL CULTUREL

Dans une des rares études portant sur *l'Édition au Québec de 1960 à 1977*, Ignace Cau analyse la problématique du livre québécois et la situation dans laquelle se trouvent les éditeurs. D'après lui, « le personnel politique de l'État québécois émergé de la Révolution tranquille, les écrivains et les journalistes vont supplanter l'ancienne élite cléricale dans la tâche de fournir des thèmes et des symboles à la pensée collective. En gros, on peut s'attendre à ce que, d'une production assez indifférenciée ou à tendance moralisatrice ou religieuse, on passe lentement à une production plus différenciée où surtout la littérature et l'essai scientifique de toute nature se taillent une place de plus en plus grande » (p. 92). Dans son analyse du « dégel québécois », il réunit divers éléments qui contribuent au climat de l'« âge de la parole » au Québec à partir de 1960, insistant d'abord sur l'intervention directe de l'État dans les domaines culturel et scolaire. Parmi les résultats tangibles de cette intervention, il note l'augmentation du niveau de scolarité de la population et un rajeunissement marqué des écrivains, débouchant sur une « nouvelle élite culturelle » qui se recrute à l'université, dans le journalisme, dans les cercles artistiques, à l'Office national du film et à Radio-Canada. Car il ne faut pas oublier l'influence des médias d'information à cette époque : en 1960, 89% des ménages québécois possèdent un appareil de télévision (Cau, p. 98). Certains cléricaux perçoivent la télévision d'État comme un facteur de désintégration de la culture traditionnelle. Toutefois, selon le jésuite Richard Arès, « la Société [Radio-Canada] a, plus que tout autre organisme gouvernemental ou privé, contribué à revaloriser chez nous et à l'étranger la culture canadienne-française. » Le rôle de mécène de la Société mérite aussi d'être souligné : « Pour la première fois chez nous, il est devenu payant, non seulement d'exercer le métier d'artiste ou la profession d'intellectuel, mais encore de le faire en français » (*Relations*, décembre 1961, p. 327).

LE STATUT DE L'ÉCRIVAIN

« Nous avons enfin cessé de poser la question traditionnelle : Existe-t-il une littérature québécoise ? C'est là le fait majeur du renouveau culturel du Québec », écrit Jacques Brault en

INTRODUCTION

1967 (*Culture vivante*, 1967, p. 56), en commentant le pas franchi par ses collègues écrivains. Ce témoignage est d'autant plus percutant qu'il remet en cause l'embrigadement traditionnel du littéraire: « On en a surbavé [*sic*] du thème de l'engagement, ici », note-t-il. Brault exprime un des sujets majeurs de cette période en réclamant une plus grande liberté pour les créateurs, — « avec tout ce que la liberté comporte d'imprévu, d'imprévisible, de risque ». Il rejoint ainsi l'une des principales préoccupations des écrivains de cette période, qu'ils/elles soient poètes, romanciers/romancières, dramaturges ou essayistes: la quête d'une identité québécoise. Cette écriture se propose de « dire l'Amérique en français », selon l'expression d'André Belleau (*Liberté*, 1972, p. 17). Elle nomme, décrit, commente, explique, interroge et juge sa condition d'être avec plus d'acuité que jamais. À partir de cette condition, l'écrivain invente une thématique, découvre une symbolique et crée un imaginaire qui deviennent identifiables, par ses seuls moyens d'expression, à une parole *québécoise*.

LE PROJET QUÉBÉCOIS

Toute la décennie apparaît déjà comme une période d'où le Québec sortira complètement renouvelé. Le dynamisme y est si grand après plus d'un siècle de stagnation que l'on pourrait croire à la réalisation rapide d'idées généreuses qui débordent un réel aliéné: « Nous en vivions, en rêvions, en mangions. [...] Nous exigeons pour tout de suite ce qui allait être le programme socio-politique de deux générations: l'indépendance, la laïcisation, le socialisme, la révolution. Nous étions quinze ans d'avance; tout cela commence à peine à se passer aujourd'hui », écrit Pierre Maheu à la fin de son livre (posthume), *Un parti pris révolutionnaire*, qui décrit les grandeurs et les misères du projet québécois. À l'opposé, et un peu en symbiose de cette vision du monde, il y a *le Ciel de Québec* de Ferron où commence à vivre, comme dans la suite gargantuesque des chansons de Vigneault, une mythologie québécoise. Ne pourrait-on pas voir tout un peuple indécis, irrésolu, à qui l'on a promis la vie éternelle, qui parle par la bouche de monseigneur Cyrille: « Je suis un vieux prélat conservateur et sédentaire, un homme accommodant qui, lorsqu'il s'agit de changement, craint le mieux autant que le pire » ?

Eugène Cloutier résume cette époque en ces termes: « Et d'où que l'on prenne la question, quel que soit le récit que l'on vous propose de cette révolution dite tranquille et qui ne l'est pas du tout car elle a fait parcourir à notre milieu un itinéraire qui la sort sans appel de l'enfance, je retrouve toujours un élément, une sorte de point d'appui sur lequel viennent pivoter toutes les versions: la victoire sur un complexe d'infériorité » (*le Canada sans passeport*, p. 366). Quoi qu'il en soit, le Québec ne sera jamais plus le même.

PREMIÈRE PARTIE

LE ROMAN

Présenter la production romanesque 1960-1969 correspond à plusieurs démarches qu'il faut indiquer d'entrée de jeu. Cette production doit être appréciée tant par sa quantité que par sa qualité. Il faut aussi rendre compte de la répercussion des mutations idéologiques sur les

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

représentations que la société se fait d'elle-même, car « Une société, si complexe et si déchirée soit-elle, doit se donner une représentation un peu cohérente d'elle-même ; elle requiert une signification pour son passé, des vues pour son avenir » (Fernand Dumont, *l'Anthropologie en l'absence de l'homme*, p. 36). Dans un monde en rupture avec ses institutions traditionnelles, les représentations nouvelles sont d'autant plus importantes qu'elles indiquent en quel sens la société se réoriente et comment elle cherche à se donner une nouvelle cohérence.

Confronté à cette production protéiforme, l'historien de la littérature tâche donc d'y trouver un principe d'unification et de sens, pour dégager une certaine signification. Quel que soit ce principe, il est toujours réducteur et oblige par là à une sélection toujours un peu arbitraire. C'est avouer que certaines œuvres lui paraissent plus significatives que d'autres, non pas à cause de leur valeur intrinsèque, mais à cause de leur pertinence à l'hypothèse initiale. Aussi lui faut-il admettre qu'il est possible de concevoir une autre organisation de la production romanesque en fonction d'un autre discours.

Dans une mise en perspective du roman, nous pourrions dresser une galerie de romanciers, recenser la variété des formes littéraires ou esquisser la thématique. Sans taire complètement les deux premières possibilités, nous nous attarderons surtout à la dernière. En effet, notre but n'est pas de consacrer des réputations en comparant les mérites respectifs des romanciers. Nous ne nous prononçons pas non plus sur la valeur esthétique des nouvelles formes littéraires introduites dans le roman québécois pendant la décennie. Nous insistons plutôt sur la thématique pour découvrir le renouvellement des représentations collectives de manière à indiquer comment l'imaginaire retrouve son assiette après les mutations profondes des dernières années. L'hypothèse que nous retenons pourrait s'énoncer ainsi : le roman des années 1960 est un roman de libération de l'individu par rapport à la société, l'individuation de la personne conduisant à un nouveau pacte social.

LES ROMANCIERS

Parlons d'abord des romanciers. Première constatation : ils deviennent beaucoup plus productifs. En comparaison de la décennie précédente, le nombre des romans double et même triple, certaines années. Bien que de nouveaux incitatifs soient mis en place, comme les prix littéraires, les clubs de livres, l'assurance-édition..., on ne peut s'empêcher de noter le besoin plus large de s'exprimer par la fable. C'est maintenant la parole partagée à tous les niveaux. Plusieurs écrivains tâtent du roman mais abandonnent après une première tentative. À côté de ces météorites qui traversent notre ciel littéraire, d'aucuns récidivent avec bonheur.

Certains qui s'étaient manifestés dans la décennie précédente, continuent leur œuvre et affichent ainsi une volonté de faire carrière dans les lettres. On pense à Gérard Bessette, Gabrielle Roy, Yves Thériault, Adrien Thério et plusieurs autres. À côté de ces aînés, de nouveaux venus se consacrent à l'écriture avec la même intention. Ils créent ainsi des attentes chez les lecteurs qui suivent leur évolution avec intérêt. C'est le cas d'Hubert Aquin, Marie-Claire Blais, Roch Carrier, Réjean Ducharme, Jacques Ferron, Roger Fournier, Claude Jasmin, Louise Maheux-Forcier, André Major, Suzanne Paradis...

Ce phénomène, en soi tout à fait significatif, témoigne du désir d'explorer par l'écriture un univers intérieur aux multiples facettes qui ne peut être révélé dans une seule œuvre.

LES FORMES LITTÉRAIRES

Déjà, dans les années 1950, une mutation importante s'était opérée dans les formes romanesques. Si la fresque sociale du genre *Saint-Pépin, P.Q.* reste populaire, elle cède toutefois du terrain au roman psychologique. Le processus d'intériorisation se poursuit dans les années 1960 sans supplanter complètement la peinture de mœurs. Qu'il s'agisse de roman de mœurs ou de roman psychologique, le métier n'est plus le même, du moins chez les plus avant-gardistes des romanciers. Plusieurs mettent fin à la linéarité temporelle du récit et à l'unidimensionnalité du décor. Les temps se superposent, comme les divers niveaux de conscience : le présent se lit à travers l'enfance, comme c'est le cas dans *l'Incubation* et dans *Quelqu'un pour m'écouter*. Ce présent peut même être décodé à travers un passé beaucoup plus lointain, comme dans *l'Antiphonaire*, où il se découpe sur fond Renaissance. Il en va de même pour la multidimensionnalité de l'espace et l'identité multiple des personnages. Souvent les lieux se compénètrent et acquièrent ainsi une signification énigmatique, comme dans *Prochain Épisode*. Bien que toujours plus ou moins axée sur le Québec, la fable déborde la stricte territorialité. On se retrouve tantôt à New York, tantôt en Europe, tantôt dans les Caraïbes, quand ce n'est pas dans le Grand Nord.

On est également en pleine rupture avec ce qu'on appelait « l'évolution psychologique du personnage ». Désormais tous les comportements, même les plus imprévisibles, sont admis. Réjean Ducharme nous a habitués à des agissements insolites qui ont posé des interrogations sur la motivation des personnages. Aquin en fait autant. Et maintenant que dire des héros Cotnoir et Papa Boss ?

Le narrateur *je*, qui très souvent tient la plume, n'a plus aucune prétention à l'objectivité, comme c'était le cas dans les fresques sociales. Il affiche volontiers son parti pris en livrant sa vision du monde. D'ailleurs il ne songe même pas à s'en cacher puisqu'il passe souvent la plume à un autre narrateur tout aussi partial qui donne une version complètement différente des faits. Ce narrateur « je » peut être protagoniste, comme dans *Doux-amer*, mais il peut aussi se situer en périphérie, comme dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*.

L'accent mis sur le *je* ouvre très souvent la porte à la psychanalyse. Le récit prend la forme d'une investigation permettant de retrouver le fil conducteur qui mène au traumatisme de la première enfance. Certains auteurs qui connaissent bien la méthode psychanalytique ont cependant tendance à la suivre d'une façon trop formelle pour que le lecteur averti ne s'en aperçoive pas. Le récit adopte l'allure d'une démonstration. Donc des formes romanesques éclatées, à l'image du monde qu'elles représentent, où la subjectivité accapare tout l'espace et structure le temps, où l'interrogation sur une identité problématique ne débouche pas nécessairement sur une réponse.

LES THÈMES

Le passage de la collectivité à l'individualité est surtout frappant dans la thématique. La majorité des romans présentent des individus qui ont maille à partir avec une collectivité, et leur action se résume à contester l'emprise que les diverses institutions sociales exercent sur eux. Au cours des ruptures qui s'ensuivent, il n'est plus possible de partager la même symbolique, et c'est en grande partie grâce à ce combat pour la transmutation des valeurs que se structure le récit.

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

De toutes les institutions, celle dont la symbolique est le plus contestée, c'est la famille. Bon nombre de romans privilégient le temps de l'adolescence pour marquer la conquête de la liberté individuelle et pour affirmer le droit à la dissidence. La famille, qui jusqu'alors avait été considérée comme un lieu de refuge contre les agressions extérieures, est maintenant perçue comme un lieu de frustration et de contrainte. Le héros, c'est celui qui parvient à s'en sortir. Le roman se présente souvent comme une recherche explicative des origines personnelles. Dans *Quelqu'un pour m'écouter*, Réal Benoit désire trouver un auditeur ou un confident avec lequel il puisse partager le récit de son enfance frustrée, comme si le seul récit constituait en soi une thérapie. Marie-Claire Blais vise le même objectif dans les *Manuscrits de Pauline Archange*. Dans *Tête blanche* et *le Jour est noir*, des adolescents expriment leur libération en s'adonnant aux plaisirs sexuels, comme pour réprover la morale familiale. Dans *l'Avalée des avalés* et *le Nez qui voque*, Ducharme ne cesse de revenir sur la révolte de Bérénice et de Mille Milles contre leur famille. Dans *Race de monde!*, premier épisode de « la Vraie Saga des Beauchemin », Victor-Lévy Beaulieu raconte la longue lutte d'Abel Beauchemin contre le clan familial pour en arriver à la pleine autonomie. Bien que le roman *l'Aquarium* de Jacques Godbout ne porte pas sur la famille, il décrit une situation analogue. Emprisonnés dans une ville africaine, des occidentaux sont en train de s'épuiser en luttes stériles. Seul le héros narrateur parvient à s'en sortir.

D'autres romans insistent moins sur la libération du héros que sur la tyrannie familiale. Par exemple, dans *Laure Clouet*, l'héroïne, seule survivante de la famille, devrait, comme une vestale, se consacrer au culte des disparus et perpétuer la tradition, mais elle décide de s'affranchir et de vivre indépendamment de la coutume oppressante. C'est certainement Marie-Claire Blais qui a brossé le tableau le plus noir de la famille québécoise, dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Depuis *Bonheur d'occasion* et *les Plouffe*, un certain discours attribuait à la ville la détérioration de la famille telle que décrite par ces romanciers. *Une saison...* se déroule au sein d'une famille campagnarde, mais en rendant explicite le non-dit du discours traditionnel. Toutes les valeurs qui sous-tendent l'éducation des enfants, comme la piété familiale, le respect des aînés, l'entraide fraternelle, la vocation religieuse sont maintenant affectées d'une signification négative. Même opération de dénonciation dans *les Écoeuvants* de Jacques Hébert, où la solidarité familiale n'apparaît que comme une honteuse esquive de la loi.

La bigoterie, qui semble la vertu principale de la société fondée sur la famille, est vertement dénoncée par Bessette dans *le Libraire* et dans *les Pédagogues* et par Gilbert Choquette dans *la Défaillance*. Celui que la société tient pour un galeux et un pelé est en fait le révélateur de l'imposture sur laquelle repose la bonne conscience collective. Même le sacerdoce n'est pas à l'abri de l'œil critique des nouveaux romanciers. Dans *le Poids de Dieu*, dans *les Terres sèches* et dans *Jérôme Aquin*, des lévites s'interrogent et se livrent à un questionnement qui reste la plupart du temps sans réponse. Le temps du sacerdoce non problématique est bien révolu.

Si, dans ses représentations romanesques, la nouvelle société sait bien ce qu'elle éprouve, elle a du mal à formuler ses nouveaux désirs. Les nouvelles valeurs qui se profilent à l'horizon ne ravissent pas d'emblée l'adhésion. Dans *Éthel et le terroriste*, le héros accepte d'aller déposer une bombe, mais sans trop savoir pourquoi. Le héros de Jacques Hébert, qui dépose lui aussi une bombe, se laisse berner par une conjoncture dont il ne saisit pas le sens. Encore la même situation dans le roman de Jacques Poulin, *Mon cheval pour un royaume*. Dans *Prochain Épisode*, le terroriste ne dépasse pas finalement le stade de l'écriture, ce qui fait écrire à Gilles Dorion: « La révolution en acte ne s'est pas faite, mais celle de l'écriture, oui! La superposition constante et quelquefois l'interpénétration des deux niveaux d'action marque

une réussite» (*Études françaises*, octobre 1977, p. 324). Même le salut par l'écriture n'est pas assuré. Dans *Prix David*, Charles Hamel, montre avec humour les dessous de la nouvelle institution littéraire qui consacre les gloires de l'encrier.

En fait, on pourrait croire que, dans cette société récemment libérée, l'amour au moins fleurit sans contrainte. Les désirs amoureux ne sont plus maintenant exprimés sous la forme d'un discours imprégné de tradition littéraire, mais sous la forme directe qu'exige la pulsion. Avec les romans de Roger Fournier, l'érotisme fait son apparition (*Inutile et Adorable, À nous deux, Journal d'un jeune marié*), mais non une découverte de la femme, car trop souvent l'attrait se limite au corps. C'est le même érotisme que l'on trouve dans *Poupée* de Claire Mondat, mais cette fois-ci chez une femme consciente de la puissance de ses charmes. Dans Marie-Claire Blais, la découverte de la chair constitue la part la plus importante de l'amour. Pour Thériault, la sexualité apparaît comme une force de la nature qu'aucune volonté ne peut contrecarrer. C'est l'emprise du mâle qui manifeste la vigueur de la nature dans son jaillissement existentiel. D'autre part, l'amour s'exprime en pulsions libidineuses, mais avec une dose d'ironie charmante, dans *Simone en déroute* de Claude Mathieu. Les romans où s'affichent des unions libres ou des unions temporaires sont désormais tellement courants qu'il ne vaut pas la peine de les énumérer, bien qu'il s'agisse d'une nouveauté. Dans cette production, la femme est devenue autre chose qu'une mère de famille, ce qui ne veut toutefois pas dire qu'elle a atteint le statut de partenaire à part entière dans l'esprit des héros masculins. Probablement que l'interdit qui avait gommé tout discours à teneur érotique avait été tellement fort qu'il appelait un défolement où serait célébré le côté le plus trivial de l'amour.

La réinterprétation d'un passé récent n'empêche toutefois pas une prise de conscience du présent. Si, depuis la fin de la dernière guerre, on a attribué une place importante à la ville dans l'imaginaire québécois, ce n'est pas parce que l'on croyait que le processus d'urbanisation en cours réglerait une bonne part des problèmes de la société. La guerre s'est terminée et la prospérité qu'elle a provoquée n'a pas sensiblement amélioré la condition des masses urbaines. On institue alors le procès de la ville. Laurent Girouard dans *la Ville inhumaine* raconte la lente destruction d'un homme par son environnement. Dans *le Cassé*, Jacques Renaud présente l'état de déchéance à laquelle est réduit un jeune chômeur qui est atteint non seulement dans sa fibre vitale mais plus encore dans son environnement culturel. *Le Cabochon* d'André Major met en scène un adolescent en rupture successive avec ses divers milieux : famille, collège, travail. Il amorce la solution qui s'impose à tout Canadien français, la fuite. Jacques Benoit (*Jos Carbone*) et Jacques Godbout (*Salut Galarneau!*) prennent comme héros des hommes à l'univers mental rabougri qui ne fonctionnent plus qu'avec des facultés atrophiées. Ces héros n'atteignant pas à la conscience de leur état ne peuvent pas s'en sortir. Dans le roman *Voyage à l'imparfait* de Charles Soucy, un jeune Gaspésien, qui tente fortune à la ville, décide, lui, d'échapper à la déshumanisation en retournant dans sa Gaspésie natale.

Les romans de la dépossession culturelle et de l'aliénation sociale, en majeure partie publiés aux Éditions Parti pris, innovent par un usage soutenu de la langue populaire. Le « joual » comme on l'appelle, n'est pas seulement en conflit avec la grammaire mais avec une fausse représentation de la société qui a fait croire qu'il suffisait de fonder une Société du parler français pour imposer le bon usage. La langue offensée n'est qu'un aspect, le plus visible certes, d'une culture qui ne peut s'épanouir en français dans un milieu dominé par les grandes institutions anglo-saxonnes. L'impossibilité d'atteindre à la parole libératrice symbolise mieux que tout le reste la contrainte qui pèse sur le peuple.

Au moment même où elle triomphe, la vie citadine est l'objet d'une critique qui s'exprime soit sous la forme d'un éloge du nomadisme, soit d'une exaltation de la vie primitive dans la

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

steppe du Grand Nord, soit du suicide. Plusieurs héros de roman, à l'instar de ceux de Jack Kerouac (*On the Road*), sont des nomades. Dans *Journal d'un hobo*, Jean-Jules Richard imagine un itinérant doté des deux sexes qui peut se permettre toutes les fantaisies d'une façon toujours renouvelée puisqu'il passe d'une ville à l'autre. Pierre Cadourai dans *la Montagne secrète* s'aventure dans le Grand Nord à la recherche de l'inspiration et c'est là, au fil de ses déplacements, que s'épanouit son talent de peintre. L'accès à la ville (Paris) signifiera pour lui la mort. Dans *Non Monsieur*, Jovette Bernier décrit la fascination qu'exerce sur une jeune institutrice un nomade qui répugne à quelque forme d'engagement que ce soit.

C'est, nous semble-t-il, dans cette foulée que se situe toute la mythologie du Grand Nord d'Yves Thériault. Le Nord a toujours eu dans l'imagination québécoise une signification de refuge. Loin d'apparaître comme un espace hostile et stérile, il est considéré comme salubre, propice aux existences saines et robustes. N'a-t-on pas affirmé à qui voulait bien l'entendre que les Canadiens devaient leur vigueur physique à la rigueur de leur climat? C'est donc à l'époque du triomphe de la société de consommation que Thériault se tourne vers les espaces désertiques pour y déployer son imaginaire fondé sur l'idéologie du primitivisme. C'est là que la nature encore vierge confrontée tous les jours aux besoins essentiels de la vie défie sans cesse la mort. Ce mode d'existence héroïque est toutefois menacé dans son intégrité par le contact avec les Blancs. À certains, comme Ashini, il apparaît même en voie d'extinction parce que les Indiens eux-mêmes l'ont pris en désaffection.

Cette évasion vers les grandes solitudes du Nord n'est probablement qu'une forme euphémisée d'un autre type d'évasion plus radicale, le suicide. S'enlever la vie apparaît comme un dénouement de plus en plus fréquent dans les intrigues romanesques (*le Temps des jeux* de Diane Giguère, *Une suprême discrétion* de Gilles Archambault, *la Ville inhumaine* de Laurent Girouard, *Ashini* d'Yves Thériault...) La conquête de l'individualité sur la collectivité traditionnelle est accompagnée ou doublée d'une rançon difficile à assumer, la solitude. La rupture avec les valeurs traditionnelles ne se fait qu'au prix de déchirures qui révèlent des réalités que l'on n'est pas encore prêt à faire siennes. Comme la solution du sacrifice n'est plus acceptable ni acceptée, il reste l'évasion suprême dans le non-être.

De la problématique sociale des années 1940 le roman est donc passé à la problématique personnelle. Il s'est ainsi détaché des valeurs institutionnelles pour chercher, grâce à une liberté retrouvée, une orientation nouvelle au devenir collectif. Il débouche ainsi sur une problématique plus universelle qui décrit le tourment d'être humain au Québec dans la décennie 1960. Voilà pourquoi il commence à intéresser les lecteurs étrangers.

DEUXIÈME PARTIE

LA POÉSIE

La poésie étant en quelque sorte une patrie dans la patrie et une langue dans la langue, on ne peut s'étonner que les courants poétiques de la décennie soixante constituent des paramètres d'une double colonisation, politique et culturelle. La conscience même de cette colonisation et de ses avatars fonde en quelque sorte l'influx poétique de la révolution tranquille. Le poète change de visage. Il cherche enfin le sien, son vrai visage. La génération d'Émile Nelligan jouait aux mages. La conception que le poète du « Vaisseau d'or » se fait de

INTRODUCTION

ses contemporains (« foule méchante », « plèbe servile », « pères squelettes ») n'a rien de la solidarité des poètes des années soixante avec leurs contemporains. Sans pontifier, les générations du début du XX^e siècle empruntent encore au charme indéniable du verbe français européen. Entre l'idéal étriqué du terroirisme et la fuite vers un pays « Sur Moi », la poésie québécoise amorce un retour volontaire au réel à partir d'Alfred DesRochers, d'Alain Grandbois, de Jovette Bernier, de Medjé Vézina... L'introduction du tome III a montré les trajectoires d'une poésie québécoise sortant des limbes de l'Histoire. La période suivante (1960-1969), loin de marquer une rupture de convergences, accélère les élans antérieurs en donnant au verbe français en terre québécoise une place politique qu'il n'avait jamais connue hors la rhétorique du discours. Pendant qu'une société de conservation (1840-1960) se mute en société d'affirmation, la poésie québécoise dépasse les cadres d'un État naissant pour fonder un nouveau territoire de la poésie.

En ce sens, les poètes québécois de la décennie soixante, dans la foulée d'un certain nombre d'autres, des années cinquante surtout, démythifient le poète. Des femmes et des hommes entreprennent collectivement une descente aux enfers. Que ce soit le tombeau des rois d'Anne Hébert, typologie d'Ancien Régime, ou « les rues sales et transversales » du chansonnier Georges Dor, plus près de l'imagerie de Paul Chamberland ou de Jacques Brault, cette descente dans le subconscient collectif constitue une sorte de contre-discours du triomphalisme politicard. Poésie abolie qui « n'existe plus que dans les beaux livres d'images » (Chamberland), poésie des « poubelles renversées » et poésie « démaquillée » (Brault) qui marche dans les avenues sans avenir de la dépossession, cette poésie « a pris le mors obscur de nos combats » et avance « comme un cheval de trait » (Gaston Miron). Non pas d'abord poésie belle, mais « rebelle » (Raoul Duguay). Les femmes et les hommes du verbe québécois, à coups de scalpels dans le réel colonisé, portent une parole douloureuse, sorte d'envers de la longue mort historique : « Nous ne serons plus jamais des hommes si nos yeux se ferment », lance encore Miron, Sisyphe qui porte avec d'autres l'épaisseur du temps perdu, le non-être dans le non-lieu : « Je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps ° Je suis sur la place publique avec les miens. »

POÉTIQUE DE LA DÉPOSSESSION

Cette nouvelle poétique de l'homme colonisé, l'auteur de *l'Homme rapaillé* l'appelle « Recours didactique ». Le poète veut échapper « au visage conforme » qui lui est imposé, de l'extérieur, par l'Histoire. Le lutteur de la parole, à qui sont lancés « le défi de naître », « le devoir de la colère » (Chamberland), « le pari de ne pas mourir » (Gatien Lapointe), s'en prend aux forces de son empêchement, cette occultation de lui-même, ce refus signifié par l'Autre de son identité, cette négation même et de son nom et de sa vie. L'Autre, — entendons le pays conquérant, — lui offre, avec les honneurs de la guerre, des visages qui ne sont pas les siens « des contenance, des discours à tenir ». « Et je fus tenté », de s'écrier Chamberland, au nom des siens. « Mais je sentais dans mes chairs la décomposition de mille visages parents je ne sentais grouiller qu'un seul non-visage... » (*l'Afficheur hurle*). « L'agonie du discours laiteuse et bleue sur la peau d'un peuple en vacance » (Brault) est enfin refusée. Le poète, fidèle à sa mémoire profonde, établit une distanciation entre une rhétorique traditionnelle et l'irréel présenté comme le normal. « Ils disent que tu es mort pour l'Honneur », affirme le même Brault qui, évoquant son frère Gilles conscrit et tué en Sicile, le rend solidaire de tout un peuple trompé : « [T]on nom sur une croix de bois quelque part en Sicile c'est le nom de mon

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

pays un matricule un chiffre de misère une petite mort sans importance un cheveu sur une page d'histoire ».

La mutation qu'évoque l'essayiste Jean Bouthillette dans *le Canadien français et son double*, le poète québécois de cette période la traduit. C'est Chamberland qui ne veut pas tenir « de conduite sensée cohérente devant les hommes tant qu'il n'aura pas réussi à effacer l'infamie que c'est d'être Canadien français ». Cet homme humilié, à la « langue humiliée » (André Langevin, 1964), se déclare tel à la face des siens « dans ce monde où il semble meilleur ° être chien qu'être homme » (Miron). « L'âge de la parole » (Roland Giguère) emprunte des mots scandés, « gigués » et entreprend un étonnant « voyage au pays de mémoire » (Gilles Hénault) qui dénonce l'exil, le « No Man's Land ». « Tout dire. ° Faire tomber les masques de barbarie ° Supprimer du paysage la dent cariée des ruines », affirme encore Hénault qui propose avec ses commensaux du verbe un « sémaphore » capable de baliser un territoire de poésie et de vie, « terre Québec » (Chamberland), donnée au monde, à l'homme contemporain, comme un point d'appui fondamental au verbe québécois. Autrement, le poème ne peut se tenir debout « dans la matrice culture nationale [...] Sinon il n'est que la plainte ininterrompue ° de sa propre impuissance à être, sinon il se traîne dans l'agonie de tous », d'affirmer Miron dans ses significatives et essentielles « Notes sur le non-poème et le poème » (1965), traduites en plusieurs langues.

POÉTIQUE DE LA SOLIDARITÉ

La poésie québécoise se soude au monde, entraîne dans son combat l'homme/la femme de cette planète « où la bêtise fait surenchère » (Brault). Il s'agit de « prendre en haine toutes les servitudes », de soutenir ceux et celles qui « forceront un peu plus la transgression », de devenir « des bêtes féroces de l'espoir » (Miron). Le poète Paul-Marie Lapointe, partisan du « réel absolu », ne se sent-il pas trahi par ce continent ? Dans la fin de son poème « Soyez tristes », construit à la manière du jazz, c'est aux riches qu'il s'en prend et à qui il ordonne la tristesse.

Déjà, pendant cette décennie, à travers sa lutte de « l'actuel », le poète québécois perçoit la menace tellurique elle-même. « La vie se néantise [...] la peur nucléaire prolifère en champignons vénéneux » (Hénault). D'autres poètes lui font écho. La condition humaine elle-même, cette mort toute-puissante ayant toujours gain de cause, est également évoquée. Il faut rentrer dans l'ombre, « au sexe de l'étoile » : « [N]ous est promise la mort qui nous rapatrie », d'affirmer Brault, qui, dans la foulée de Grandbois, entonne quand même son chant à cette planète d'amour et de haine, « seule encore parmi les astres qui roulent en nos regards ° Seule planète amoureuse de l'homme ».

Telle est la dignité d'un combat sur tous les fronts de la dépossession. La décennie permet d'évaluer la longue marche de la « Terre de Québec, Mère Courage » (Miron) qui engage, par le verbe arraché aux marais du silence, la planète totale. Une parole retrouvée avance par tous les chemins défoncés de l'Histoire et déborde largement un combat ponctuel et local. Le texte de Michèle Lalonde, *Speak White*, paru en 1968, dans la revue *Socialisme*, et plus tard en poème-affiche, en est une illustration évidente. Tous les colonialismes y sont dénoncés.

Au-delà d'une poétique perçue avant tout comme celle du pays, — dont on a dit qu'il était fréquemment relié à l'amour et à la femme, — la poésie québécoise s'engage vivement dans un combat humain, individuel, collectif et planétaire. Il reste à voir comment, dans sa forme et dans ses thèmes multiples, la période fait avancer le verbe québécois.

MISE EN CONTEXTE

La conjoncture sociale, culturelle et politique que l'on observe au Québec au début des années soixante favorise la parution d'un très grand nombre de recueils de poèmes difficilement réductibles à une seule entité qui en marquerait la spécificité. Certes, le courant majeur évoqué plus haut, pays vécu au double niveau de l'intériorité et de l'extériorité, éclaire la période et masque les multiples réalités pourtant présentes. Robert Yergeau, à propos du discours sur la poésie dans le journal *le Devoir*, conclut à l'occultation d'un certain nombre d'œuvres dont la problématique se situe hors de ce courant : « [C]'est ainsi qu'au *Devoir*, au milieu des années soixante, se côtoient le pouvoir montant de l'Hexagone (privilegié et reconnu depuis peu par les critiques littéraires) et les productions d'une nouvelle génération (naissante et dépourvue d'un quelconque pouvoir symbolique dans les lieux officiels du champ littéraire). Qui plus est, la montée d'un sentiment nationaliste ne pouvait que faciliter le rayonnement des productions des poètes hexagoniens puisque ces productions se voyaient interprétées dans le sens de ce nationalisme » (*Mœbius*, printemps 1983, p. 67). Sans vouloir dénigrer le rôle joué par l'Hexagone dans l'évolution de la poésie québécoise, il est tout de même essentiel d'exercer une certaine pondération et d'examiner les productions poétiques de la décennie 1960 en élargissant quelque peu les horizons d'attente qui déterminent l'impact d'une œuvre et la légitimité historiquement. Il importe de scruter avec recul ces recueils nombreux et polymorphes, — plus de quatre cents, — qui jalonnent ces dix années. Il ne s'agit pas de ramener, sous couvert de mots fourre-tout, une quantité d'œuvres fort disparates, fruit d'une expérience esthétique tout à fait singulière mais, plutôt, d'enregistrer ces manifestations en rapport avec une évolution formelle et thématique indissociable de la synchronie où elles s'inscrivent.

LES SIGNES D'UNE RÉALITÉ COMMUNE

Plusieurs maisons d'édition, à la fin des années cinquante, assurent une plus large diffusion de la poésie. Cette vitalité de l'édition instaure qualité et professionnalisme grâce à l'implication de nombreux poètes dans le monde de l'édition : Gaston Miron, à l'Hexagone, Gilbert Langevin et André Major, aux Éditions Atys, Guy Robert, à la Collection « Poésie canadienne » de la Librairie Déom, Gilles Vigneault, aux Éditions de l'Arc, Jean Royer, Marie Laberge et Raymond Laberge aux Éditions-de-l'Aile. L'édition de la poésie québécoise relève dorénavant de maisons spécialisées ou se voit confiée à des gens plus sensibles à ce mode d'expression.

Depuis l'époque de *Refus global*, la poésie québécoise s'est imposé des objectifs qu'elle approfondit avec une rigueur plus ou moins grande. Très souvent porteuse de violence, elle poursuit l'inventaire d'un monde clos, replié sur lui-même, qui commence à peine de se dégager d'un code moral strict. L'onde de choc déclenchée par *Refus global* persiste et acquiert une plus grande amplitude. Jusqu'en 1965, parallèlement au discours nationaliste qui fuse de toutes parts, des recueils de jeunes auteurs en quête d'un réel symbolique investissent le discours poétique de formes et de thèmes qui, sans bouleverser un certain nombre d'acquis, inaugurent une évolution lente mais sûre d'une parole cherchant à tâtonner quelques certitudes. Une pléiade de poètes ont, comme le souligne Michel Van Schendel, « porté [leurs] efforts, depuis deux ou trois ans, sur la démythification ou la prise en main du présent et [ont] suggéré conséquemment un art de la nomination qui est aussi un art de la sommation » (*LAC*, 1965, p. 21). Le présent qui, comme la lumière, offre un aspect corpusculaire et ondulatoire, devient

le lieu d'ancrage sur lequel se fondent ces écrivains. Il produit un écho à deux lignes mélodiques engendrant des courants spécifiques. D'une part, c'est le vocabulaire indigène et la rhétorique politique qui prennent en charge la réverbération de cette totale dépossession ; toute la thématique de la recherche du pays en est issue et atteint sa pleine mesure en 1965-1966. D'autre part, nombreux sont ceux et celles qui, conscients d'un quotidien aliénant, préfèrent l'expérience immédiate de la réalité à partir de laquelle le corps, considéré comme le point de jonction où se nouent tous les pouvoirs, devient le foyer de cristallisation du réel dorénavant médiatisé. De nouveaux rapports à la nature sont prévus selon un axe organique et déterminent l'expression emphatique ou son contraire, l'image simple, dépouillée. Un grand nombre de titres font état de cette nouvelle approche, dont les caractéristiques principales sont le ton personnel, intimiste et un lyrisme éloquent, parfois brutal mais souvent d'une grande efficacité. Que l'on pense aux œuvres de Cécile Cloutier, Jacques Brillant, Gilles Constantineau, Yves-Gabriel Brunet, Suzanne Paradis, Gemma Tremblay, Marie-Claire Blais, Alain Horic, Jean Gauguier-Larouche... D'autres poètes expriment une nouvelle dimension du discours amoureux : depuis l'érotisme de Michel Garneau jusqu'aux amours ambiguës de Marcelle Desjardins, les sentiments se déculpabilisent peu à peu et les relations deviennent plus franches, plus ouvertes. Le désir est moins vécu comme une contrainte à subjuguer qu'un nouveau champ d'exploration. Les modèles sociaux imposés sont continuellement rejetés au profit d'attitudes librement choisies : « On nous avait donné un coquillage d'argent° pour faire chanter le bonheur mais nous avons choisi d'être heureux à notre façon° [...] que nous importe Spoutnick [sic] Suez et les Cent jours° l'histoire s'abolit chaque matin° enfants d'un peuple au passé sans avenir° nous avons cultivé notre faim à l'ombre du clocher de Bonsecours » (« À contre-courant (petit réquisitoire) »), comme l'écrit Mariane Favreau dans *le Gagne-espoir*. Cette dénonciation et ce rejet, amorcés quinze ans auparavant, culminent pendant les premières années de 1960. On perçoit les changements qui sont dans l'air et on hésite moins à exprimer les espoirs et les angoisses, les désirs et les frustrations, bref, tout ce qu'offre cette « nouvelle » société en pleine mutation.

La première moitié de cette période est donc placée sous le signe d'un nouveau type de discours parallèlement à la remise au jour des « classiques contemporains », responsables de l'acclimatation de la modernité poétique au Québec. L'Hexagone édite les *Poèmes* d'Alain Grandbois et *l'Âge de la parole* de Roland Giguère dans la collection « Rétrospectives » ; la Librairie Déom, les *Objets retrouvés* de Sylvain Garneau dans la collection « Poésie canadienne », et les Éditions du Seuil, les *Poèmes* d'Anne Hébert. Certains poètes, silencieux depuis quelques années, publient de nouvelles œuvres qui exercent une influence variable chez les jeunes auteurs à la recherche de points d'ancrage : c'est le cas de Paul-Marie Lapointe, de Fernand Ouellette et de Gilles Hénault. Le premier publie *Choix de poèmes. Arbres* (1960) et *Pour les âmes* (1964), le deuxième, *le Soleil sous la mort* (1965), et le dernier, *Sémaphore suivi de Voyage au pays de mémoire* (1960). Cette « rencontre des nouvelles traditions », — *les Herbes rouges* n'ont-elles pas emprunté leur titre au recueil de Jean-Paul Filion ? — est rendue possible grâce à une convergence qui, comme le souligne Van Schendel, n'a pas été très évidente : « [L]a conscience des poètes prit du temps à découvrir l'unité fondamentale, celle de la métamorphose, que, passé l'éclat de la brisure, le choc avait produite » (*op. cit.*, p. 16). Dorénavant, il est possible de cheminer côte à côte en poésie sans que se définissent des expériences forcloses, indépendantes de leur action propre.

LES ÉDITEURS

Même si l'Hexagone a réalisé cette unification en ramenant sous son sceau la somme des expériences passées, comme le soulignent Laurent Mailhot et Pierre Nepveu dans leur anthologie, *la Poésie québécoise des origines à nos jours*, d'autres éditeurs favorisent l'émergence grandissante de recueils. La collection « Poésie canadienne », fondée en 1963 par la Librairie Déom, publie une grande diversité de poètes dont le travail est orienté vers des pôles multiples et dont le dénominateur commun est la volonté manifeste de faire coïncider une quête intérieure d'affirmation et d'expansion d'un moi avec l'expression fondamentale sur laquelle la conscience devient active. Entre 1963 et 1965, une dizaine de recueils paraissent. Inaugurée symboliquement par un ouvrage collectif, *le Pays*, cette collection compte *Dire pour ne pas être dit* de Gilles Derome, *Terre Québec* de Chamberland, *Veines* d'Yves Mongeau, *Élémentaires* d'Andrée Maillet, et *Mémoire* de Jacques Brault, réédité en 1968 aux Éditions Bernard Grasset et, pour marquer le mitan de la décennie et une réorientation de la politique d'édition, *Objets retrouvés* de Sylvain Garneau. Un tel échantillon montre l'importance que l'on accorde au phénomène mnémonique sur lequel repose la « fondation du territoire », qu'il soit intériorisé ou circonscrit au Québec : « Retourner au nu langage ° à ton visage ô terre égal à mon silence ° à ma naissance à mon retour au profond de ton âge », écrit Chamberland dans *Terre Québec*. C'est que la mémoire, une mémoire régénérée, scande les grands mouvements d'un imaginaire collectif, source de partage et de solidarité.

Un dynamisme identique anime les Éditions Atys au début des années soixante. Là encore, de jeunes poètes, alliant le personnalisme d'Emmanuel Mounier au socialisme de Karl Marx, écrivent des poèmes qui démultiplient le sens de leur engagement politique et de leur approfondissement métaphysique axés sur une difficile prise de conscience de la nature humaine et, plus spécifiquement, du sort dévolu aux hommes et aux femmes du Québec. Gilbert Langevin, André Major, Yves-Gabriel Brunet, Jacques Renaud et Jean Gauguier-Larouche sont les porte-parole les plus représentatifs de cette maison d'édition qui entretient des liens étroits avec Parti pris, où se retrouvent quelques poètes d'Atys. Pour leur part, les Éditions du Jour (1963) lancent leur collection « Poètes du Jour » par le poème de Gatien Lapointe, *Ode au Saint-Laurent*, dont l'image centrale du fleuve, symbole de liberté, d'ouverture au monde et de genèse, est l'une des plus importantes dans la thématique du pays. Cette maison d'édition deviendra le lieu de publication de toute une nouvelle génération d'écrivains soucieux de déborder les cadres formels de la poésie.

Les Éditions Garneau et les Éditions de l'Arc diffusent des poètes de la région de Québec, bien qu'il ne s'agisse pas d'une loi d'exclusion. Pour sa part, Garneau publie un grand nombre d'œuvres de femmes qui se distinguent de la majorité des courants existants : « Même sensuelle, féminine et vorace, comme celle précisément de Suzanne Paradis, [la poésie féminine] a quelque chose d'immobile qui la retient de la déchirure, qui la garde du côté du bon ton » (Michel Van Schendel, *op. cit.*, p. 15).

DE NOUVELLES ORIENTATIONS

La parole poétique devient, plus que jamais, la clé d'or qui permet la diffusion de masse d'un message, car elle rencontre le public dans les salles de concert, les boîtes à chansons ou lors de nombreux récitals et de *happenings*. Dès 1963, Langevin présente des spectacles au Bar

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

des arts; en 1964, la semaine « A » au Centre social de l'Université de Montréal réunit le groupe du « Nouvel Âge », essentiellement des artistes et poètes, qui tentent de faire coïncider par l'improvisation musique, danse, peinture et poésie. En 1965, « les Horlogers du Nouvel Âge », un sous-groupe du précédent, comprenant Claude Péloquin, deviennent le Zirmate et présentent leurs « événements » dans divers établissements de Montréal. À Québec, le groupe des Poètes sur parole, créé en 1969, se produit à l'Institut canadien et au Chantauteuil. Le succès des boîtes à chansons et celui de nombreux chansonniers, dont le nom leur reste attaché (Vigneault, Leclerc, Claude Gauthier, Monique Miville-Deschênes...), sont directement liés au sort de la poésie. Les poètes se font paroliers et interprètes, et vice versa; Clémence DesRochers, Georges Dor, Jean-Paul Filion, Raymond Lévesque, Gilles Vigneault, Jean-Pierre Ferland, Sylvain Lelièvre chantent avec brio leurs propres textes, tandis que Péloquin, avec sa chanson « Lindbergh », permet à Robert Charlebois d'obtenir la notoriété; que Gilbert Langevin alimente de ses textes le répertoire de Pauline Julien; et que Raoul Duguay, avec son groupe l'Infonie, mêle musique et délire poétique dans une fête à grand déploiement, à la fin des années soixante.

Cette effervescence culturelle est entraînée dans les grands remous des années 1965 et 1966. D'une part, les recueils exploitant le thème du pays pullulent; chacun met de l'avant sa propre cosmogonie nationaliste tout en constatant qu'un seuil de saturation est atteint et que l'on remet en question l'engagement du discours poétique. De fait, plusieurs auteurs ressentent l'urgence d'appuyer leur parole sur une infrastructure politique qui lui confère une plus grande efficacité. D'autre part, la fondation des Éditions Estérel (1965) et de *la Barre du jour* (1965) propose de nouvelles orientations à la poésie québécoise, comme le remarque Clément Moisan: « [L]es principaux auteurs qui venaient de tous les horizons (l'Hexagone, Orphée, Erta, Parti pris, etc.), s'étaient plus ou moins donné quelques principes équivalant à une doctrine littéraire et un système de valeurs, les deux liés entre eux par le caractère expérimental des recherches poétiques. On peut parler ici d'une nouvelle rhétorique, sorte de formalisation et de théorie, répondant à une pratique totale de la poésie » (*Études françaises*, octobre 1977, p. 280-281). Ces quelques auteurs, Beaulieu, Brossard, Duguay, Langevin, Luc Racine, multiplient les recherches formelles tant du point de vue sonore et visuel, — collages, jeux de mots, graphismes et dessins, — qu'au point de vue linguistique. Ils tentent de dégager le langage de tous les interdits sociaux, culturels, moraux, sexuels et des normes de la formulation et de la communication. On constate que la poésie est un lieu piégé et qu'elle n'a plus à faire un acte de foi, de naïveté et d'innocence. Alors que l'on remet en question la notion même de toute convention, le phénomène de la contre-culture (musique *rock*, drogue, mouvement hippie) devient plus envahissant et s'inscrit avec force dans le champ littéraire. On ne craint plus le scandale et on recherche ouvertement la provocation. Dès 1965, Denis Vanier publie *Je* aux Éditions Estérel puis, en 1968, *Pornographic Delicatessen*, deux recueils qui dénoncent l'état du monde et qui revendiquent un univers où règnent l'amour libre, l'utilisation de la drogue, le dérèglement de tous les sens: « Mystique et sexualité, subversivité et transcendance, illumination pure et instinct animal: cette poésie est un carrefour, un jeu dialectique [...] une ouverture permanente à la matière et à la pensée » (André-G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature québécoise*, p. 271). D'autres poètes, tels André Loiselet (*le Mal des anges*), Louis Geoffroy (*Graffiti, les Nymphes cabrées*), Pierre K. Dieu (*Clopec*) et Jean Simoneau (*Hymnes à l'amour, le vice, la révolte...*), suivent les traces de Vanier. Le sexe et la ville sont étroitement associés, alors que l'esprit de débauche préside chez plusieurs aux relations entre hommes et femmes. La contre-culture prend les couleurs des États-Unis, car de nombreux écrivains québécois se rendent tant à Greenwich Village (New York) qu'en Californie, pour être plus près du « flower power » et des grands révolutionnaires (Allen Ginsberg, Timothy Leary,

Jerry Rubin). Les références américaines sont nombreuses tout comme les titres anglais que l'on utilise (« Central Bar, 206 east 10th, New York, N. Y. », « Seven days »...)

Mais c'est moins sur le ton de la violence qu'à travers un nouveau langage parfois excessivement complexe que se perçoivent ces recherches formelles. Dans un cas comme dans l'autre, les objectifs idéologiques sont sous-jacents aux procédés stylistiques. Tandis que le Québec est en pleine mutation et s'ouvre au monde grâce à l'Exposition universelle de 1967, que s'accroissent et se complètent dans un mouvement centrifuge les courants de pensée mondiaux et que la participation des poètes québécois au « texte national » s'achève, un esprit de révolution cosmique, sociale, culturelle s'exprime dans une « jouissance iconoclaste », à travers des écrits de plus en plus polymorphes.

DES LABORATOIRES D'ÉCRITURE

Principalement regroupés aux Éditions Estérel, à *la Barre du jour* et à la revue *Quoi !*, dont l'existence, bien qu'éphémère, permet de mesurer l'ampleur et les motifs de ces pratiques récentes, des poètes sont au fait des travaux du groupe de *Tel Quel*, de la psychanalyse, de la sémiologie, du marxisme. Leurs réflexions s'amorcent sur ces préceptes et leur action s'ordonne selon les contingences du champ littéraire québécois. Brossard, Beaulieu et Duguay activent les milieux d'écriture par des textes d'une grande rigueur formelle et font appel à un langage qui, pour Brossard et Duguay en particulier, n'est plus construit selon les règles et les contraintes habituelles. Certes, l'érotisme cru de *Ruts* et de *Or le cycle du sang dure donc* n'a aucune commune mesure avec *Mordre en sa chair* et *l'Écho bouge beau* mais, dans les deux cas, on met en scène le texte poétique et l'on dévoile les mécanismes de l'imaginaire. Les maisons d'édition se multiplient sous l'impulsion d'une génération d'auteurs qui ont tout à dire et sous couvert d'une prospérité économique.

D'autres tentatives sont à signaler : Roger Soublière avec son *Anti-can*, boîte de conserve scellée contenant des rondelles de carton frappées d'un texte ; Guy Robert avec *Ailleurs se tisse*, recueil à variantes mobiles, fragments interchangeables avec lesquels le lecteur « compose » son texte, Geoffroy, dont les *Graffitis* sont imprimés sur des cartes d'affaires insérées dans un étui de plastique, et Péloquin, avec ses *Pyrotechnies*, poèmes-affiches de grand format. De telles expériences dénotent le caractère exploratoire de la poésie québécoise à la fin de la décennie soixante bien que Jean A. Baudot en ait donné le ton dès 1964 avec *la Machine à écrire mise en marche et programmée*, un recueil composé par un ordinateur nourri d'une grammaire et d'un vocabulaire équivalent à celui d'un élève de 4^e année du cours primaire. Également à souligner, le travail de Luc Racine qui, dans *Opus I*, publié en 1969, essaie d'adapter le principe de la musique dodécaphonique ou sérielle, soit un thème extrait du *Concerto inachevé* de Anton Webern, à celui de l'écriture poétique.

Ces nombreux « laboratoires du langage » ne sont toutefois pas exclusifs car, en dépit de la vaste circulation d'idées provenant de France et des États-Unis, des œuvres voient le jour qui régénèrent un certain classicisme et sont remarquables pour leur lyrisme revivifié : *les Voyages prolongés* de Daniel Saint-Aubin, *Prélude à la parole* et *Plein Vent* de Marcel Bélanger, *Alchimie du corps* de Juan Garcia, *Poèmes de la froide merveille de vivre* de Pierre Morency, *l'Il d'elle* de Lorenzo Morin, *Factures acquittées* de Gertrude Le Moyne Hodge, *Au creux de la raison* d'Alice Brunel-Roche. Quelques œuvres de la maturité, de poètes déjà connus, — *Mémoire sans jours* et *l'Arbre blanc* de Rina Lasnier, *Dans le sombre* de Fernand Ouellette, *Comme eau retenue* de Jean-Guy Pilon, — complètent le générique d'une décennie dont le rythme de publication en poésie s'accroît.

TROISIÈME PARTIE

LE THÉÂTRE

La vie théâtrale au Québec, vers la fin des années 1950, se caractérisait par une sorte d'épanouissement, décrit avec enthousiasme par des chroniqueurs dramatiques comme Jean Béraud et Jean Hamelin, qui notaient l'apparition d'œuvres et d'institutions dramatiques québécoises de plus en plus significatives. Entre 1956 et 1959, en effet, étaient apparus à Montréal le Théâtre de Quat'Sous, les Apprentis-Sorciers, l'Égrégore, pendant qu'à Québec naissait l'Estoc. 1960 ne marque pas de rupture au théâtre. Les créations de troupes et de salles se poursuivent à un rythme qui témoigne d'une créativité exceptionnelle. Si le Théâtre du Nouveau Monde franchit le cap de la millième représentation, en 1961, de nouvelles troupes continuent d'apparaître: les Saltimbanques (1962) se consacrent au théâtre de recherche, la Nouvelle Compagnie théâtrale (1964) se donne une mission éducative, le Mouvement contemporain (1965) permet à André Brassard de signer ses premières mises en scène alors que le Théâtre populaire du Québec (1966), créé par le ministère des Affaires culturelles, se veut une troupe de tournée à vocation nationale. À Québec, le Théâtre du Vieux-Québec (1967) et le Trident (1969) assurent l'activité théâtrale.

Par ailleurs, l'ouverture, en 1960, de l'École nationale de théâtre, sous la direction de Jean Gascon, qui s'ajoute ainsi aux conservatoires de Montréal et de Québec, puis, en 1968, la création de l'option-théâtre du CEGEP Lionel-Groulx, sous la direction de Jean-Robert Rémillard, offrent aux comédiens, scénographes et dramaturges des possibilités accrues de recevoir une formation professionnelle de qualité. En plus de nourrir l'activité des grandes troupes, nouvelles ou anciennes, ces professionnels du théâtre récemment formés apportent une vision souvent nationaliste et fortement politisée, qui les amène d'abord à créer des formes d'organisation inédites, comme le Centre d'essai des auteurs dramatiques (1965), puis à chercher des lieux d'expression originaux, comme le Centre du Théâtre d'aujourd'hui (1968), constitué par la réunion des Apprentis-Sorciers, du Mouvement contemporain et des Saltimbanques et, enfin, à fonder des troupes, tel le Grand Cirque ordinaire (1969).

À cette série de fondations correspondent les mises en chantier de salles de spectacles dont les plus prestigieuses sont la Place des Arts de Montréal, le Centre national des Arts d'Ottawa et le Grand Théâtre de Québec. Leur construction donne toutefois lieu à des batailles dont l'enjeu est l'accessibilité à la culture. De nombreux comédiens et troupes de théâtre voient avec appréhension l'institution massive de ces grands bâtiments gouvernementaux qui a priori ne font appel ni aux troupes ni aux ressources humaines existantes et qui parfois causent leur perte: faute de subventions, concentrées dans la fondation du Trident, l'Estoc doit fermer ses portes en 1968. Le centenaire de la confédération canadienne, en 1967, donne lieu à une véritable pluie de subventions qui permet au Québec, comme au reste du Canada, de se doter de centres culturels, qualifiés souvent d'« éléphants blancs », dont quelques-uns sont destinés au moins partiellement au théâtre. De même, la multiplication des polyvalentes et des cégeps s'accompagne de construction de salles fournissant le support matériel élémentaire requis pour des représentations théâtrales. Cette éclosion purement matérielle s'inscrit dans une volonté de démocratisation de la culture, distincte de l'esprit qui présidait jadis au « contrôle » des auditoriums des collèges. Désormais, au Québec, on ne pourra plus imputer la faiblesse de la vie théâtrale au manque d'équipement.

Ce dynamisme se traduit dans la dramaturgie. Il faut reconnaître comme une des caractéristiques des années 1955 à 1965 les difficultés de l'édition dramatique. Les éditeurs

n'acceptent de courir que très peu de risques. Mis à part les pièces publiées dans les *Écrits du Canada français*, la dramaturgie de ces années-là n'est connue qu'à partir de la création de *Théâtre vivant* (1965), sous l'égide du Centre d'essai des auteurs dramatiques, et de la collection « Théâtre canadien » (1968), aux Éditions Leméac, qui rend accessibles aux lecteurs les textes les plus importants de cette époque.

Malgré tout, la liberté d'expression, reconquise sur la place publique, dans l'écriture et dans les médias, se manifeste avec éclat dans le monde du spectacle et plus spécifiquement au théâtre. L'observation des réalités québécoises, amorcée précédemment par Gratien Gélinas et Marcel Dubé, se poursuit à la faveur des temps nouveaux avec une lucidité et une acuité audacieuses.

MARCEL DUBÉ : CHEF DE FILE

Dubé connaît sa période de production la plus féconde. Il écrit et fait jouer plus de douze pièces, dont quelques-unes sous forme de téléthéâtres ou de dramatiques télévisées, ainsi que deux téléromans, « Côte de sable » (1961-1962) et « De 9 à 5 » (1963-1966). En fait, son œuvre domine toute cette période et apparaît aujourd'hui, quoi qu'en pensent ses détracteurs, comme un véritable sismographe de l'évolution collective. Dans ses premières pièces, Dubé s'était surtout intéressé au prolétariat urbain, brossant un tableau de la condition sociale de ceux qu'on appelait encore les Canadiens français, levant le voile sur des cellules familiales apparemment tranquilles, mais où s'exprimait la révolte sourde qui grondait au cœur des petites gens. Il élargit son aire d'observation, passant du milieu prolétarien au milieu bourgeois, mais explorant le même filon de révolte. Le lieu privilégié de cette exploration et de cette contestation demeure la famille québécoise. Le thème de la révolte contre l'autorité paternelle prédomine dans *Bilan* (1960), *les Beaux Dimanches* (1965) et *Au retour des oies blanches* (1966). Le contexte politique des années 1960 ne peut non plus laisser Dubé indifférent. Selon lui, il faut sortir de l'incubation religieuse ou politique. Cette thématique apparaît dans *Un matin comme les autres* (1968) et même dans *Pauvre Amour* (1968), où l'affrontement conjugal suscite une réflexion sur l'engagement politique, les principaux personnages affichant ostensiblement leur adhésion à l'idéologie indépendantiste. On peut déceler dans son œuvre une évolution des personnages, qui vont d'une pratique religieuse conformiste vers l'évacuation des données du petit catéchisme. Confrontés à leurs problèmes, ces personnages trouvent des solutions qui vont souvent à l'encontre de la morale catholique. Si, pour les petits employés que mettent en scène *l'Échéance du vendredi* (1960), *Virginie* (1968) et *Manuel* (1968), la situation demeure difficile, les enfants de la nouvelle génération choisissent parfois le suicide. Pour eux, Dieu est vraiment mort. Le divorce, l'amour libre et l'échange des couples traduisent, dans plusieurs œuvres, l'affranchissement des mœurs désormais accompli au sein de la société québécoise.

Les étapes de cette libération intérieure sont marquées encore plus nettement dans les pièces de Françoise Loranger, qui s'échelonnent tout au long de cette décennie. Abordant parfois les mêmes thèmes que Dubé, elle laisse ses personnages franchir des obstacles avec une détermination qu'on ne trouve pas chez le premier. Alors que *Une maison... Un jour...* (1965) montre l'éclatement d'une famille qui doit quitter la maison paternelle, *Encore cinq minutes* (1967) met l'accent sur l'émancipation d'une femme résolue à profiter elle aussi d'une liberté que se sont déjà octroyée son mari et ses enfants. En 1967, un tel dénouement est audacieux et laisse entrevoir des choix similaires dans la société québécoise elle-même. Loranger a tôt fait de saisir la dimension collective et proprement nationale d'une telle démarche, qui doit

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

s'accomplir dans la vie des peuples comme dans celle de l'individu. L'exorcisme des phantasmes de l'enfance et l'acquisition de l'autonomie personnelle d'*Un cri qui vient de loin* (1965) font donc place à des œuvres proprement politiques telles que *Double Jeu* (1968) et *le Chemin du Roy* (1968) écrit en collaboration avec Claude Levac.

TERRORISME vs POLITIQUE

Le débat politique entre indépendantistes et fédéralistes fournit le sujet explicite de plusieurs pièces de cette période. En 1963, dans *la Tête du roi*, Jacques Ferron construit une intrigue autour de la décapitation d'un monument, reprenant le thème de la décolonisation qu'il aborde dans *les Grands Soleils*. Gélinas, en 1966, dans *Hier les enfants dansaient*, porte sur scène l'affrontement typique entre un père bourgeois fédéraliste et son fils indépendantiste qui milite au sein du Front de libération du Québec. Il n'ose prendre parti, fermant sa pièce sur des formules de bonne entente. Robert Gauthier, dans *Ballade pour un révolutionnaire* (1965), souligne les difficultés existentielles du choix terroriste. Robert Gurik fait jouer avec succès une transposition québécoise du chef-d'œuvre de Shakespeare, *Hamlet, prince du Québec* (1968), où se trouvent confrontés, avant leur accession respective au pouvoir, Pierre Elliott Trudeau et René Lévesque, représentant les deux tendances politiques des Québécois. La même année, après la visite du général de Gaulle, le tandem Loranger-Levac, dans *le Chemin du Roy*, donne au même affrontement la forme d'une partie de hockey où l'équipe québécoise l'emporte sur ses opposants fédéralistes. Cette homologie entre le sport national des Québécois et la scène théâtrale sera reprise plus tard par Robert Gravel, fondateur de la Ligue nationale d'improvisation (1977).

À cette époque, Jacques Languirand est celui auquel les jeunes auteurs se réfèrent le plus spontanément. Si *les Violons de l'automne* (1960) s'inscrivent dans la tradition du théâtre d'avant-garde européen, *Klondyke [sic]* (1965) marque la prise de conscience de l'appartenance nord-américaine, jusque-là refoulée. L'auteur y inscrit la dualité sédentaire-nomade en des termes dramatiques d'introversion-extraversion. À ses yeux, l'aventure américaine, plus extravertie qu'introvertie, paraît se définir en fonction de la tendance dionysienne, qui l'emporte sur l'apollinienne : affirmation d'une liberté de pensée, d'action et de conduite qui trouve dans un vaste continent matière où s'exercer.

La même liberté d'inspiration caractérise l'œuvre abondante de Gurik qui, entre 1960 et 1969, produit sept pièces dont les plus connues sont *le Pendu* (1966), *Api 2967* (1966) et *À cœur ouvert* (1969). Observateur du monde contemporain aussi bien que des réalités québécoises, Gurik exploite les faits du temps présent de préférence à ceux du passé, accordant la priorité aux problèmes collectifs plutôt qu'aux dilemmes freudiens des personnages. Son théâtre pose des questions, analyse des situations qui intègrent la problématique québécoise tout en débouchant sur une vision planétaire. *La Palissade* (1968), par exemple, évoque le mur de la honte et les relations Est-Ouest, situation absurde de l'homme contemporain.

À côté des œuvres prédominantes de Dubé, Loranger, Languirand et Gurik, s'ajoutent celle de Guy Dufresne, qui fait jouer *le Cri de l'engoulevent* (1960), *Docile* (1968) et *les Traitants* (1961), et d'Anne Hébert, dont *le Temps sauvage* est créé en 1967. Apparaissent aussi les dramatiques ou les pièces de romanciers et de poètes qui écrivent avec succès pour la scène ou la télévision : Hubert Aquin, Réal Benoit, Marie-Claire Blais, Jacques Brault, Eugène Cloutier, Claude Gauvreau, Jacques Ferron, Claude Jasmin, André Laurendeau et Andrée Maillet. Le microcosme des uns côtoie celui des autres pour esquisser une fresque collective

témoignant de la recherche ardente d'un lieu spirituel où l'homme et la femme peuvent respirer. Ces pièces débordent la problématique québécoise et, comme le roman, posent les défis et les problèmes communs de la condition féminine, de l'amour, de la mort, du suicide, de la politique, des relations Est-Ouest, de la guerre froide, des dangers planétaires, de la société moderne de production et de consommation, où l'environnement et la « qualité de vie » apparaissent menacés.

Les plus significatives et les plus tragiques sont peut-être les pièces du jeune Yves Hébert, dit Sauvageau, dont « les Enfants » (1966), « le Rôle » (1966) et surtout *Wouf Wouf* (1969) expriment la situation invivable de l'homme moderne, piégé dans ses actes élémentaires.

Un certain nombre de textes dramatiques sont présentés à la télévision comme téléthéâtres, ou bien à la radio, dans des séries d'émissions telles que « l'Atelier », « Première », « Petit Théâtre », plutôt que dans la prestigieuse émission « Sur toutes les scènes du monde », réservée à des pièces « de dimension universelle ». En mars 1966, Ollivier Mercier-Gouin, réalisateur dramatique à Radio-Canada, explique qu'un petit nombre d'œuvres originales sont présentées à la radio pour des raisons d'ordre économique. Un inventaire effectué par *la Barre du jour* (nos 3-4-5 (1965), p. 142-164) indique que, en 1957, vingt-neuf pièces auraient été présentées, en 1958, quarante-quatre, en 1960, vingt, et en 1964, seize. Selon les statistiques compilées et interprétées par Pierre Lavoie (*Jeu*, n° 6 (4^e trimestre 1977), p. 59), la création dramatique autochtone, à la radio et à la télévision, ne suit pas le rythme de développement du théâtre. Transcrivant sur quelques tableaux graphiques le nombre des créations dramatiques québécoises des années 1965-1973, Lavoie note encore que ce graphique montre une courbe ascendante de 1965 jusqu'en 1971. En d'autres termes, ces cinq ou six années marquent une sorte d'âge d'or de la création théâtrale elle-même.

1965: ANNÉE CHARNIÈRE

L'année 1965 est riche de réalisations spectaculaires et décisives. Au cours de la même semaine de la mi-février 1965 sont créées trois pièces importantes de trois auteurs différents : *les Beaux Dimanches* de Dubé, *Une maison... Un jour...* de Loranger et *Klondyke* [sic] de Languirand, présentées respectivement par la Comédie canadienne, par le Théâtre du Rideau Vert et par le Théâtre du Nouveau Monde. La première de ces pièces sera plus tard portée à l'écran par Richard Martin, la seconde sera jouée avec succès en France et en URSS et enfin *Klondyke* sera repris par le TNM à Londres dans le cadre du Commonwealth Arts Festival. En mars 1965, le théâtre de la Mandragore présente au Gesù *Api 2967*, pièce de Gurik, qui instaure une thématique nouvelle au Québec : celle du futur ou, plus précisément, de l'homme moderne coincé entre l'héritage culturel du passé et les voies nouvelles ouvertes par la science.

En février 1965, le ministre des Affaires culturelles Pierre Laporte forme le projet d'une « Commission de la pièce canadienne », dont l'objectif est d'établir un catalogue officiel des pièces originales et de créer un répertoire général du théâtre québécois. Dans sa brève existence de deux ans, cette commission ne répond pas au plus urgent besoin collectif de susciter des œuvres nouvelles et de faciliter leur création sur scène. Levac avoue être l'auteur de neuf pièces dont aucune n'a été jouée parce que, selon lui, son théâtre purement expérimental ne satisfait pas aux exigences figées et prudentes des directeurs et des artisans de la scène (*Culture vivante*, n° 5 (1967), p. 72). D'autres jeunes auteurs ressentent la même frustration. C'est au printemps que naît le Centre d'essai des auteurs dramatiques, fondé par Robert Gurik, Jean Morin, Robert Gauthier, Denys Saint-Denis et Jacques Duchesne, tous

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

jeunes auteurs soucieux de développer une dramaturgie vraiment québécoise. L'enthousiasme de Gurik se communique à d'autres : « Il y a à Montréal présentement vingt-cinq jeunes auteurs dramatiques. Qu'il y en ait seulement cinq qui aient du talent, et cette ville devient une des capitales mondiales du théâtre » (cité par Pierre Desrosiers, dans *Culture vivante*, n° 5 (1967), p. 76). Portant un jugement sur le rôle important joué par le CEAD, Pierre Lavoie affirme que, « par ses lectures de pièces et ses tables rondes, il fut sans nul doute le pivot qui a permis l'élaboration d'une nouvelle dramaturgie québécoise » (*Jeu*, n° 6 (4^e trimestre 1977), p. 50). En effet, c'est de là qu'émergent des dramaturges comme Roger Dumas, Franck Fouché, Marc-F. Gélinas, Jean Herbiet, Antonine Maillet, Dominique de Pasquale et Anthony Phelps.

VERS UN NOUVEAU THÉÂTRE

Comment peut-on parler d'une « nouvelle dramaturgie québécoise » dans un contexte où le théâtre vient de naître ? Au Festival d'art dramatique de 1965, il n'y a que des créations d'auteurs québécois : c'est le signe d'un indéniable bouillonnement. Mais, au même Festival, un jury refuse à l'unanimité de recevoir un certain texte écrit en langue populaire par Michel Tremblay intitulé *les Belles-Sœurs* ! Les membres du jury sont hantés par « les trois mythes que sont le Grand Théâtre, les Grandes Troupes et le Grand Comédien » (Michel Bélair, *le Nouveau Théâtre québécois*, p. 27-28).

On comprend dès lors pourquoi, le 4 mars 1968, la lecture publique des *Belles-Sœurs* de Tremblay, organisée par André Brassard et par le Centre d'essai des auteurs dramatiques, éclate comme un coup de tonnerre. C'est un début d'autant plus remarquable que la saison 1968-1969 met en présence des rivaux de taille : d'une part, Dubé, en pleine possession de sa propre vision et de sa connaissance aiguë de la dramaturgie, d'autre part, Tremblay, qui conserve une vision populaire tout en créant des structures dramatiques dont la sophistication et l'efficacité demeurent inégalées. De chaque côté, d'autres dramaturges et gens de théâtre : Languirand, Gurik, Loranger, Ferron et combien d'autres... tels que Marie-Claire Blais et Réjean Ducharme, dont les premières tentatives théâtrales remontent précisément à cette époque.

Avec le succès des *Belles-Sœurs* et des autres pièces de Tremblay, *En pièces détachées* (1966), *Trois petits tours* (1969) et *la Duchesse de Langeais* (1969) qui, toutes, ont suscité de nombreux commentaires de la part des critiques et des spectateurs, la brèche est ouverte par où passent tous les tenants du « nouveau » théâtre, — qui viennent de recevoir une sorte de légitimation. On peut parler « joual » au théâtre : désormais on « devra » parler joual au théâtre, sinon on risque de ne pas paraître vraiment québécois. Jean-Claude Germain présente ses premières œuvres, telles que *Diguïdi, diguïdi, ha! ha! ha!* (1969) jouée par le Théâtre du Même Nom, TMN, parodie du TNM, où l'on dénonçait comme pour la première fois, « l'OSSSTI D'FAMILLE À MARDE... ». Le Grand Cirque Ordinaire, animé par Raymond Cloutier et Paule Baillargeon, enchante les auditoires du Québec avec le célèbre mythe français réécrit selon des coordonnées québécoises, « T'es pas tannée, Jeanne d'Arc ? » (1969). De nombreuses créations collectives, véritable bouillon de culture spontanée, sont à l'affiche un peu partout au Québec. Ainsi apparaît au sein de ce phénomène de *happening* collectif, le dramaturge Jean Barbeau, dont la pièce « Et coetera » créée à Québec en mars 1968, est couronnée au Festival de l'ACTA (Jonquière). Ces textes, dont plusieurs demeurent inédits, démontrent que le théâtre au Québec est désormais, et pour quelque temps, plus spectacle que littérature.

Ducharme exécute allégrement la culture théâtrale importée avec « *le Cid maghané* » (1968) dont la trame musicale est de Robert Charlebois. Le spectacle présenté par ce dernier, « l'Osstid'cho » (1968) en collaboration avec Mouffe (Claudine Monfette), Yvon Deschamps, Louise Forestier et le Jazz libre du Québec, obtient un tel succès qu'on peut déjà parler d'une contre-culture. Alors que le phénomène du jocal, dans le roman et la poésie, connaît une existence éphémère, il reçoit sur scène une consécration durable.

En somme, le théâtre québécois au cours des années 1960 prend un essor remarquable, qui se traduit par la fondation d'institutions théâtrales essentielles et permanentes, par l'apparition d'un grand nombre de troupes dynamiques, par la quantité et la qualité des œuvres, par l'accroissement constant des spectateurs et amateurs, par le statut social accordé à des dramaturges tels que Dubé et Tremblay, qui peuvent désormais espérer vivre de leur plume. Le théâtre de cette période n'est plus l'œuvre purement « littéraire » qu'il a parfois été dans la période précédente. Il devient le produit de gens de théâtre, le résultat d'une collaboration étroite entre les auteurs et les artisans de la scène qui se consacrent exclusivement à cet art. Tremblay, par exemple, reconnaîtra toujours l'apport essentiel, inscrit dans la partition même de ses pièces, du metteur en scène Brassard. Au point où certains critiques et historiens ont pu parler de « la mort du texte » (Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *le Théâtre québécois* [I], p. 225) et du rôle nouveau qu'occupe la dramaturgie dans l'ensemble de la production théâtrale comme d'une problématique caractéristique de l'histoire du théâtre à la fin des années soixante.

QUATRIÈME PARTIE

L'ESSAI

Quand on aborde le roman, le théâtre et la poésie, on ne se pose pas de question sur l'épithète d'« œuvre littéraire » qu'on leur accole, car elle semble naturellement leur convenir. Pour l'essai, le problème est plus délicat. Le classer, comme en anglais, dans l'indécise catégorie de la *non-fiction* ne rend pas justice à ses caractéristiques fondamentales. Dans la foulée du tome III du présent *Dictionnaire*, nous continuons à distinguer les essais purement littéraires, donc portant sur les genres définis comme tels, roman, théâtre et poésie, et textes assimilés, ou traitant d'un problème d'esthétique ou de création, ou se rapportant nommément à la littérature, c'est-à-dire aux discours transformés par l'art du langage, de ceux qui traitent de philosophie, théologie, politique, histoire..., qui ne sont pas proprement parler littéraires (encore que, dans certains cas, on sente les préoccupations esthétiques de l'essayiste).

Une deuxième distinction réside entre les essais « provoqués » ou engagés, résultant d'une réaction à des situations, faits, événements contemporains, qui exigent une contrepartie immédiate, souvent subjective, parfois terre-à-terre; et les essais « non provoqués » ou libres, spontanés, qui sont plus neutres que les premiers, parce que moins liés au réel immédiat. Ces derniers ont par le fait même un niveau intellectuel plus élevé, même transcendant, et sont donc plus objectifs. L'on comprend aisément qu'il s'agit d'un usage relativisé d'un *je* absolument indispensable au genre même de l'essai. C'est pourquoi les exclusions invoquées aux tomes précédents s'appliquent toujours. Cependant, le genre s'étant mieux défini et structuré pendant la décennie 1960, il est encore plus impérieux d'établir des distinctions.

DICTIONNAIRE DES ŒUVRES LITTÉRAIRES DU QUÉBEC

S'ajoute à ces considérations la création de disciplines universitaires qui a entraîné une spécialisation de l'écriture. On remarque qu'au cours de cette décennie près d'un essayiste sur deux est un universitaire et que, consécutivement au recul du clergé enseignant, on note une chute progressive de la production religieuse au profit des essais scientifiques et de la littérature en général.

En raison de la transformation rapide de la société québécoise, il va de soi qu'existent une surabondance d'écrits engagés, surtout d'ordre politique, qui ont pris des accents polémiques, parfois outranciers, quelquefois partisans ou pamphlétaires, comme *Pourquoi je suis séparatiste* de Marcel Chaput (1961), *J'ai choisi l'indépendance* de Raymond Barbeau (1961), *Égalité ou Indépendance* de Daniel Johnson (1965), *Peuple de la nuit*, de Joseph Costisella (1965), *Cent ans d'injustice* de François Hertel (1967), *le Rêve séparatiste* de Louis Rochette (1969), dont les titres sont plus qu'explicités. Nous les avons (presque tous) systématiquement écartés, sauf certains qui ont suscité des débats sociaux ou provoqué une prise de conscience collective indéniable. Tels sont *Journal d'un inquisiteur* de Gilles Leclerc (1960), *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières (1968), *la Question du Québec* de Marcel Rioux (1969) et *Pour orienter nos libertés* de François-Albert Angers (1969).

En revanche, figurent parmi les ouvrages transcendants de la période *Convergences* de Jean Le Moyne (1960), *la Ligne du risque* de Pierre Vadeboncoeur (1963), *Approximations* de Maurice Blain (1967), *le Lieu de l'homme* de Fernand Dumont (1968), sans oublier l'important et décisif essai de Jean-Paul Desbiens, *les Insolences du Frère Untel* (1960), le best-seller de toute la production québécoise de cette époque, avec un tirage de 135 000 exemplaires. Ces essais, on l'aura noté, ressortissent principalement aux faits sociaux de la collectivité québécoise. Aussi est-il nécessaire, afin de présenter un tableau cohérent, de répartir les essais de la décennie en groupes bien identifiés : la littérature, l'éducation (et l'enseignement), l'histoire, la question politique (et nationale), les mémoires (journal intime, autobiographie, souvenirs, monologue intérieur), le journalisme (socio-littéraire), l'humour.

Parmi les œuvres littéraires proprement dites, il importe de distinguer les synthèses générales, telles l'*Histoire de la littérature canadienne-française* de Gérard Tougas, et l'*Histoire de la littérature française du Québec* publiée sous la direction de Pierre de Grandpré (ni l'un ni l'autre n'ayant encore assumé l'appartenance québécoise du corpus); les études ou essais littéraires au sens strict, comme *Poésie et Symbole* de Paul Wyczynski (1965), *Une littérature en ébullition* de Gérard Bessette (1968), *Notre société et son roman* de Jean-Charles Falardeau (1967) ou *Femme fictive, Femme réelle* de Suzanne Paradis; les thèses (nombreuses) portant sur la littérature québécoise, représentées entre autres par les *Images en poésie canadienne-française* de Bessette (1964), ou *Jean-Charles Harvey et son œuvre romanesque* de Guildo Rousseau (1969); les nombreuses thèses en littérature française traitant d'une trentaine d'écrivains et publiées par les presses universitaires; la critique littéraire ponctuelle, illustrée par *Une littérature qui se fait* ou *le Temps des poètes* de Gilles Marcotte (1962), *Dix ans de vie littéraire au Canada français* de Pierre de Grandpré (1966) et *Signets I et II* de Jean Éthier-Blais (1967); enfin, les très nombreuses monographies d'écrivains canadiens-français (ou québécois), d'Émile Nelligan à Gilles Vigneault, de Gabrielle Roy à Marcel Dubé. Vraiment, on se livre à une analyse très détaillée de la littérature québécoise et de ses principaux représentants, tout en continuant à étudier aussi abondamment les écrivains français. Ce double phénomène s'explique par le renouveau et l'approfondissement des études et de la recherche au niveau universitaire, par l'influence certaine que continuent d'exercer les écrivains français et par l'importance que prennent, de leur côté, les écrivains québécois. On constate que c'est à cette époque que commence à se développer, surtout à l'université

Laval, la sociologie de la littérature, principalement sous l'impulsion de Jean-Charles Palardau. De même sont créées des collections d'études et de textes littéraires comme « Écrivains canadiens d'aujourd'hui » et « Classiques canadiens », chez Fides. Paraissent aussi des ouvrages collectifs tels les *Cahiers de l'Académie canadienne-française* et surtout les « Actes » de colloques en sociologie (1962, 1964), en histoire (1962, 1966) et en littérature (1968).

Le développement de l'enseignement universitaire s'inscrit dans le vaste mouvement de rénovation enclenché à la suite de la publication du rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement au Québec (Commission Parent). Rien d'étonnant donc à ce qu'abondent soudainement les essais portant sur l'éducation et soulevant les principaux thèmes (éventuellement) causés par la réforme radicale envisagée : la démocratisation et la laïcisation. Plusieurs essais répondent directement aux questions posées, comme ceux de Paul Clérin-Lajoie, *Pourquoi le bill 60?* (1963), qui annonce la création du premier ministère de l'Éducation au Québec; ou de Pierre-W. Bélanger, *l'École pour tous : études critiques de la réforme scolaire* (1968), et de nombreux autres ouvrages écrits en collaboration. D'autres essayistes étudient le problème dans une optique plus large et un esprit plus élevé, tels le père Pierre Angers dans *Réflexions sur l'enseignement* (1963), Vianney Dupré, *le Sens de l'éducation* (1963), ou André Labarrère-Paulé, qui profite de l'occasion pour présenter un historique de l'enseignement laïque dans *les Instituteurs laïques au Canada français 1836-1900* et de la presse pédagogique avec *les Laïques et la Presse pédagogique au Canada français au XIX^e siècle*. De même la formation du Mouvement laïque de langue française a suscité quelques essais se rapportant à la question, ceux de Jacques Godbout et de Maurice Blain, par exemple. La baisse marquée de la pratique religieuse résultant de la critique des valeurs traditionnelles provoque les essais de Gilles Dandurand, *l'Apostasie tranquille au Québec* (1966), et de Fernand Dumont, *Pour la conversion de la pensée chrétienne* (1966). Dès 1961, les abbés Dion et O'Neill avaient proposé aux chrétiens de nouveaux comportements (*le Chrétien et les Élections, le Chrétien en démocratie*).

C'est dans la ligne de ces réflexions que s'inscrivent des ouvrages portant sur l'ensemble de la situation intellectuelle du Québec des années 1960, tels *Problèmes de culture au Canada français* (1960) du père Angers, *Notre éveil culturel* (1963) du père Germain Lesage, *les Intellectuels dans la cité* (1963) de Paul-Émile Roy, ou le contestataire *Ouate de phoque* (1969) de Luc Granger. S'y greffent la question linguistique, dont les enjeux historiques et socio-politiques n'échappent à personne et que des essais comme *le Français du Canada* (1963) de Victor Barbeau ou *Nos enfants parleront-ils français?* (1966) de Gilles Bibeau cernent avec lucidité; et la réflexion sur l'art, qui connaît un regain tout à fait naturel dans la foulée de ces interrogations essentielles. Que l'on parcoure par exemple les essais de Guy Robert, *Connaissance nouvelle de l'art* (1963), de Fernande Saint-Martin, *Structures de l'espace pictural* (1967), ou d'Henri-Paul Bergeron, *l'Art et l'Intuition intellectuelle* (1968), et l'on constatera que le niveau de la réflexion est très élevé et que l'on a accédé à un langage de plus en plus conforme aux hautes valeurs de la culture.

Il va sans dire que les questions fondamentales qui ont conduit à une métamorphose marquée de la société québécoise de cette décennie ont surtout porté sur des problèmes d'identité « nationale », tant au niveau de la formation de l'être québécois par l'enseignement, l'éducation, les valeurs véhiculées par l'école et la société en général, que par son affirmation linguistique et socio-politique. Dans le domaine de la langue, il faudra attendre l'apaisement des querelles partisans à forte saveur politique pour que paraissent, dans la décennie suivante, des ouvrages de fond sur la question. Pour sa part, la question nationale, qui met en