

L'IRLANDE EN QUÉBEC

RÉSONANCES JOYCIENNES ET REPRÉSENTATIONS IRLANDAISES DANS LES ŒUVRES
D'HUBERT AQUIN, JACQUES FERRON ET VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Antoine Malette
26996728

Un mémoire
du Programme Individualisé (INDI)

Présenté selon les exigences partielles en vue de l'obtention

du Diplôme de
Maître ès Arts

Université Concordia,
Montréal, Québec, Canada

© Antoine Malette

2018

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Antoine Malette

intitulé « Irlande en Québec : résonances joyciennes et représentations irlandaises dans l'œuvre d'Hubert Aquin, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu. »

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maître ès Arts (Individualized Program)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

_____	Présidente
Rachel Berger	
_____	Évaluateur externe
Jacques Pelletier	
_____	Évaluateur externe
Gearóid Ó hAllmhuráin	
_____	Directrice
Susan Cahill	

Approuvé par :

Rachel Berger, directrice du département

André Roy, doyen de la faculté

_____ 2018

RÉSUMÉ :

L'Irlande en Québec – Résonances joyciennes et représentations irlandaises dans les œuvres d'Hubert Aquin, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu.

Antoine Malette, MA

Université Concordia, 2018

Le Québec et l'Irlande ont longtemps entretenu d'étroites relations. Dès leur arrivée dans la colonie française d'Amérique qui allait devenir le Québec, les immigrants irlandais se sont révélés d'une influence majeure sur le développement sociohistorique de la province. L'expérience partagée des deux groupes – que ce soit du point de vue de leur religion majoritairement catholique, de leurs expériences postcoloniales britanniques ou encore de leurs situations linguistiques particulières – a grandement contribué les unir. Au tournant du XX^e siècle, la tendance se renverse lorsqu'un conflit clérical brouille le portrait : l'Irlande, jusqu'alors si présente dans l'imaginaire collectif canadien-français, s'estompe. Ce mémoire défend l'hypothèse que ce n'est qu'au début des années 1960 que l'Irlande refait surface dans l'imaginaire québécois. Cette réapparition coïncide avec la découverte québécoise de l'œuvre de James Joyce. Très tôt, Hubert Aquin identifie dans le style résolument moderne de l'écrivain irlandais un « potentiel révolutionnaire » pouvant inspirer les écrivains d'ici à donner au Québec une voix propre. Pour le docteur Jacques Ferron, c'est davantage de l'Irlande elle-même dont nous aurions intérêt à nous inspirer. Tant son passé mythique que sa situation présente (qui correspond, dans les années soixante et soixante-dix, à la montée des mouvements pour les droits civiques en Irlande du Nord) en font une nation exemplaire pour l'avenir du Québec. Plusieurs années plus tard, Victor-Lévy Beaulieu synthétise les enseignements d'Aquin et de Ferron en offrant une fresque monumentale de l'influence de Joyce et de la résonance irlandaise sur le Québec, « ce pays souverainement irlandais. »

Mots-clés : Irlande ; Québec ; Imaginaire collectif ; Littérature ; Nationalisme.

ABSTRACT:

L'Irlande en Québec – Joycean resonances and Irish representations in the works of Hubert Aquin, Jacques Ferron and Victor-Lévy Beaulieu.

Antoine Malette, MA

Concordia University, 2018

For a long time, Quebec and Ireland have maintained close relations. From the moment of their arrival in the French colony of America that would later become Quebec, Irish immigrants have proved to be of major influence on the socio-historical development of the province. The experience shared by both groups – be it from their mainly Catholic religion, their British postcolonial backgrounds or their particular linguistic situations – contributed to unite them to a remarkable extent. At the turn of the 20th century, the trend however was reversed when a clerical conflict erupted. Ireland, which until then had been omnipresent within French Canadian collective imagination, vanishes. This thesis defends the hypothesis whereby Ireland returns to the surface of the Québécois imagination as late as the beginning of the 1960s. This reappearance corresponds with the discovery of the works of James Joyce by writers from Quebec. Pretty soon, Hubert Aquin identifies in the firmly modern style of the Irish writer a “revolutionary potential” that could inspire writers from here to give Quebec its very own singular voice. For Jacques Ferron, it would be of interest to Quebec writers to draw inspiration from Ireland itself. Its mythical past as well as its present situation (which, in the 1960s and 1970s, corresponds with the rise of Civil Rights Movements in Northern Ireland) turn Ireland into an exemplary nation for Quebec’s future. Many years later, Victor-Lévy Beaulieu summarizes the teachings of Aquin and Ferron as having offered a monumental work in its acknowledgement of the Joycean influence and its resonance within Quebec, “this supremely Irish country.”

Keywords: Ireland; Quebec; Collective imagination; Literature; Nationalism.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	1
Chapitre I : Hubert Aquin ou l'Irlande comme mentor révolutionnaire	10
Profession : Maquisard.....	11
Une plongée précoce dans l'esthétique médiévale.....	12
Les années parisiennes et la découverte de Joyce	14
Le formalisme et l'écriture comme entreprise ludique.....	18
Le potentiel révolutionnaire de la guérilla langagière	20
La résonance joycienne exacerbée et le prélude vers <i>L'Antiphonaire</i>	26
Portrait de l'artiste en jeune hispérique – <i>L'Antiphonaire</i>	30
Chapitre II : Jacques Ferron ou l'Irlande <i>enquébécoisée</i>	41
Le <i>seanchaí</i> Ferron.....	43
La langue verte	47
Le « chantier » identitaire	49
<i>Le Salut de l'Irlande</i>	55
« Tu sauveras l'Irlande et tu te sauveras ».....	58
Enquébécoisement et identité ethnique.....	66
Patriotisme ferronien et décolonisation	70
Le Salut de Ferron	78
Chapitre III : Victor-Lévy Beaulieu ou le meilleur espoir.....	82
Prélude pour introduire le monstre.....	82
« De l'ombre de Joyce à l'objet littéraire non identifié ».....	84
Une « lecture-fiction ».....	87
L'appropriation menant au livre « de la plus haute autorité ».....	92
Les langues de Joyce.....	98
Lire Joyce en français	102
Post-scriptum pour une nouvelle traduction de <i>Finnegans Wake</i>	107
Des nombreux « portails de la découverte »	110

« L'inter/intra-textualité généralisée »	115
Conclusion	119
Bibliographie	129

Do Sheaghan Mac an tSionnaigh,
m'oidé, mo bhráthair, agus mo chara,
is é a chuir Éire ar mo shúile.

Go raibh maith agat, a bhuachaill.

INTRODUCTION

DES LIENS QUÉBÉCO-IRLANDAIS

L'Irlande et le Québec entretiennent des liens historiques indéniables. Il n'y a qu'à ouvrir un manuel d'histoire québécoise pour s'en convaincre ; les Irlandais sont partout. Et pour cause : au début du XX^e siècle, ils forment, comme l'écrit l'historien Simon Jolivet, l'une des quatre plus grandes communautés ethniques du Canada français, « arrivant en nombre et en proportion derrière les citoyens d'origine française et anglaise [...] »¹ Pendant la première moitié du XIX^e siècle et ce, jusqu'aux années suivant immédiatement la Grande Famine irlandaise (1845-51), les tarifs portuaires de la ville de Québec sont les moins élevés pour immigrer en Amérique du Nord. La province est donc la porte d'entrée de prédilection pour une majorité d'Irlandais démunis n'ayant eu d'autres choix que l'exil pour se refaire une vie outremer. Si la présence irlandaise au Québec - qui remonte d'ailleurs bien plus loin qu'à ce que nous avons tendance à croire² - a indéniablement reculé d'un point de vue numéral au fil des siècles, elle semble cependant avoir conservé une place de choix dans l'imaginaire collectif québécois et principalement dans sa littérature. Comme ce mémoire tentera de l'illustrer, l'œuvre de l'écrivain irlandais James Joyce sera, dès les années 1960, un trait d'union particulièrement fort entre les imaginaires irlandais et québécois.

Ce mémoire se penchera sur la résonance joycienne et la représentation de l'Irlande présentes dans les œuvres de trois auteurs d'ici : Hubert Aquin, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu. Bien que l'Irlande trouve une place de choix dans l'imaginaire de plusieurs autres auteurs québécois, Aquin, Ferron et Beaulieu sont ceux qui poussent le plus les similitudes

¹ Simon Jolivet, *Le vert et le bleu : identité québécoise et identité irlandaise au tournant du XX^e siècle* (Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011), 11. Voir également son tableau sur « la population québécoise en 1901 et 1911, selon les origines ethniques » à la p. 14. Lors du recensement de 1901, les Irlandais arrivent même légèrement en tête des Québécois d'origines anglaises.

² Une idée tenace consiste à faire croire que ce n'est qu'au moment de la Grande Famine irlandaise (1845-51) que sont arrivés les premiers Irlandais au Bas-Canada. Or, nous savons que des Irlandais étaient présents en Nouvelle-France, et ce, dès l'établissement de la colonie. Même si les études à ce propos commencent à dater, voir notamment : Robert J. Grace, *The Irish in Quebec: An Introduction to the Historiography* (Québec : IQRC, 1993), surtout 21-25 et 153-154; Guerin, Thomas. *The Gael in New France*. Montréal : [Sans éditeur], 1946 ; William M. Nolte, « The Irish in Canada, 1815-1867 » (Thèse de doctorat, University of Maryland, 1975), 1-26.

entre les deux pays. L'œuvre de Joyce, particulièrement attrayante, trouve un écho sans précédent – et toujours inégalé – dans la réflexion artistique du trio. L'influence irlandaise ne leur apparaît pas simplement comme une inspiration passive : elle se présente comme un modèle à suivre. Les leçons que ces auteurs tirent de l'histoire et des lettres irlandaises sont d'ordre tant stylistique que thématique. L'imaginaire irlandais, suggèrent-ils, est indéniablement lié à celui du Québec et cette union, si elle est bien exploitée, peut se révéler féconde sur le plan imaginaire.

Cette union, c'est devenu un réel truisme de le répéter, est redevable à trois facteurs principaux que partagent les expériences irlando-québécoises. D'entrée de jeu, notons que les Irlandais qui s'installent au Québec sont, pour la plupart, catholiques.³ Ils sont également originaires d'un pays sous domination coloniale (du même pouvoir colonial britannique que leur pays d'accueil, qui plus est) en plus d'être, finalement, tout comme leurs concitoyens canadiens-français, familiers avec une situation de bilinguisme presque diglossique, où l'anglais est la langue concurrente à la langue ancestrale. Vu leurs caractéristiques partagées, il n'est donc pas surprenant que certains Québécois aient vu en l'Irlande une homologue dont les dénominateurs communs faisaient écho à leur propre situation.

Mais avant d'aller plus loin, je suis d'avis que l'aspect linguistique mérite quelques brefs éclaircissements, d'autant plus considérant la partie prenante qu'occupe la langue de ce mémoire. Force est de constater que la question de la langue irlandaise au Québec a été occultée par l'historiographie conjointe des deux groupes. On ne peut que s'étonner de ce silence, surtout quand on jette un coup d'œil au profil sociolinguistique des immigrants irlandais qui foulent le sol nord-américain au milieu du XIX^e siècle. Marianna O'Gallagher et Rose Masson Dompierre écrivent d'ailleurs à ce sujet qu'« [i]l est étonnant que par le passé, les historiens n'aient jamais mentionné que les Irlandais, en grand nombre, ne parlent que cette langue. »⁴ Partageant la même surprise, Proinsias Mac Aonghusa écrit :

The overwhelming majority of the millions who reached Canada and the United States from Ireland in the last century and, of course, before that, were Irish speakers on arrival, a large proportion of them being monoglot Irish speakers at that. Hardly any research has

³ Jolivet, qui avoue consacrer la majeure partie de son étude aux immigrants Irlandais catholiques, estime à 35 % le nombre d'Irlandais de confession protestante à s'être établi au Bas-Canada, principalement durant le premier tiers du XIX^e siècle, avant la Grande Famine. Voir Jolivet, *Le vert et le bleu*, *op. cit.*, 7.

⁴ Marianna O'Gallagher et Rose Masson Dompierre, *Les témoins parlent : Grosse Île, 1847* (Sainte-Foy : Carraig Books, 1995), 7

been conducted into the fortunes of the Irish language in the New World [...] Why the great silence?⁵

Les régions irlandaises les plus durement touchées par la famine (le sud et l'ouest de l'île) sont également celles où le gaélique irlandais est le plus couramment parlé. Ces régions, se trouvant à être également les plus pauvres d'Irlande, constituent donc majoritairement les zones desquelles l'émigration pour le Nouveau Monde est la plus courante. Des paroisses complètes d'irlandophones sont ainsi « vidées », portant le coup final à l'Irlande gaélophone, coup duquel elle ne se relèvera d'ailleurs jamais. Ainsi, la plupart des Irlandais qui arrivent au Québec et qui doivent faire un arrêt obligatoire à la station de quarantaine de Grosse-Île, près de Montmagny, sont loin de correspondre au profil stéréotypique de l'Irlandais unilingue anglophone qui a encore cours aujourd'hui dans l'imaginaire collectif. Un médecin stationné à Grosse-Île au plus fort de la Famine pour y soigner des immigrants irlandais faméliques écrit dans l'un de ses rapports qu'« [u]n peu plus du 3/5 de ces derniers viennent du sud et de l'ouest de l'Irlande, [et que] la plupart ne parle que l'érse. »⁶ Autre nom pour le gaélique irlandais, « l'érse » a donc nécessairement été parlé au Québec, plus largement et plus tardivement qu'on ne le croit. Il constitue de ce fait un élément non négligeable qu'il importe de considérer dans l'équation identitaire de ces nouveaux arrivants ainsi que dans leurs relations avec les groupes francophones et anglophones de la province. Dans une étude amateur mais néanmoins étoffée et appuyée de nombreuses sources contemporaines, Danny Doyle affirme que la raison principale qui a pu contribuer à cet oubli des irlandophones dans l'historiographie canadienne réside dans la mauvaise réputation qu'a la langue irlandaise au milieu du XIX^e siècle, une réputation associée aux notions de pauvreté, de retard culturel et du manque d'éducation.⁷ Qui se rappelle aujourd'hui que le gaélique est tant parlé au Canada à une époque pas si lointaine qu'un sénateur propose, en 1890, d'en faire la troisième langue officielle du pays ?⁸ Qui est prêt

⁵ Proinsias Mac Aonghusa, « Reflections on the fortunes of the Irish language in Canada, with some reference to the fate of the language in the United States, » dans *The Untold Story: The Irish in Canada vol. II*, éd. Robert O'Driscoll et al. (Toronto : Celtic Arts of Canada, 1988), 711.

⁶ Lettre du Dr. Douglas au révérend Armine W. Mountain datée du 21 décembre 1846, citée et traduite de l'anglais dans O'Gallagher et Dompierre, *Les témoins parlent, op. cit.*, 7.

⁷ Considérant le désir d'intégration des arrivants irlandais ainsi que leur volonté de se détacher de leur aura de « sauvages », plusieurs irlandophones ont ainsi visiblement choisi d'abandonner leur langue maternelle dans la vie publique, y préférant l'anglais ou le français. Loin de disparaître, la langue irlandaise semble s'être restreinte, au Québec, au strict noyau familial. « With this in mind, mentions of the Irish language in British North America are expectedly rare. » Danny Doyle, *Mile míle i gCéin: The Irish Language in Canada* (Ottawa: Borealis Press, 2015), 39.

⁸ Voir cette histoire fascinante du sénateur Thomas Robert McInnes dans : John Ward, « An Attempt to make

à croire qu'après 1900, plusieurs ont encore des connaissances de la langue irlandaise dans la province ?⁹ Et qui se souvient des manchettes des journaux canadiens-français dédiées à l'éloge de sa promotion et de sa sauvegarde où l'on répétait que « [...] sur cette question de langue, comme sur tant d'autres, ils [les Irlandais] nous donnent des exemples magnifiques où nous pourrions puiser d'utiles leçons » ?¹⁰ Bien de peu de gens, à vrai dire.

Il appert cependant que dès la fin du XIX^e siècle, les Canadiens-français associent majoritairement l'Irlande à une idée de résistance langagière et à une volonté nette de préserver son identité linguistique. Comme l'avance Jolivet, le nationalisme irlando-canadien est, à cette époque, plus culturel que politique.¹¹ L'appui des gens d'ici aux mouvements de protection de la langue irlandaise tant en Irlande qu'au Canada en est la preuve indéniable.¹²

Si le « fait irlandais » a effectivement eu tendance à s'effacer de la réalité quotidienne des Québécois au tournant des années 1920, c'est principalement dans le domaine de la littérature que s'est prolongée sa résonance.¹³ On voit l'apparition de personnages irlandais dans les

Gaelic Canada's Third Official Language, » dans *The Untold Story: The Irish in Canada vol. II, op. cit.*, 719-721.

⁹ Jolivet, *Le vert et le bleu, op. cit.*, 108.

¹⁰ Omer Héroux, « Irlandais et Canadiens-Français, » *Le Devoir*, 31 octobre 1910, 1. À l'occasion de la Saint-Patrick de 1914, le même journaliste invite ses confrères canadiens-français à savoir « [...] puiser aussi dans le superbe réveil des énergies gaéliques [sic], dans le mouvement qui pousse l'Irlande vers sa vieille langue, de nouveaux motifs d'aimer et de défendre notre propre langue. *Erin go bragh!* » Omer Héroux, « La Saint-Patrice, » *Le Devoir*, 17 mars 1914, 1.

¹¹ Voir particulièrement le troisième chapitre de l'étude de Jolivet intitulé « De la renaissance gaélique à la culture canadienne-française, 1900-1916. » Dans *Le vert et le bleu, op. cit.*, 103-132.

¹² Fondée en 1893 par Douglas Hyde, la *Ligue Gaélique* (*Conradh na Gaeilge* en irlandais) compte de nombreux adeptes au Canada français. Le foisonnement des billets sympathiques à sa cause dans les journaux de la province démontre l'intérêt des francophones en ce qui a trait aux activités de la *Ligue* en Irlande. Flattés par l'attention portée à leur mouvement outremer, certains membres irlandais de *Conradh na Gaeilge* appuient à leur tour les Canadiens-français dans leur entreprise de protection de la langue française vis-à-vis l'anglaise. C'est notamment le cas de Maurice Moore qui dédie en 1911 un article portant sur la langue et la nationalité « [...] à [s]es amis d'origine française pour les encourager dans leur lutte, et leur montrer combien est aisée la tâche de maintenir leur langue, si bien implantée en comparaison de la lutte herculéenne que doit affronter la nation irlandaise. » Maurice Moore, « Langue et nationalité, » *La Nouvelle-France*, tome X, no. 4 (avril 1911) : 169.

¹³ L'historien québécois Simon Jolivet estime que l'effritement des relations jusqu'alors plutôt amicales entre Irlandais et Canadien-français se situe autour des années 1920. Les Canadiens français qui avaient massivement appuyé le mouvement autonomiste irlandais du *Home Rule* ont perçu comme une trahison la volonté irlandaise à bénéficier de services religieux et scolaires en anglais. Jolivet écrit : « Pour beaucoup de nationalistes canadiens-français, le résultat de ces confrontations les amène à conclure en l'existence de deux sortes d'Irlando-catholiques canadiens : le faux Irlandais, celui qui s'anglicise et qui se plie devant le pouvoir commercial anglo-canadien, et le vrai Irlandais, qui comprend ce qu'il se produit en Irlande, qui connaît l'histoire de sa mère patrie et qui lutte aux côtés des Canadiens français pour la conservation du français [...] »

romans canadiens-français dès le milieu du XIX^e siècle, alors que s'achève tout juste la plus grande vague migratoire irlandaise jamais vue en Amérique. Leur présence demeure malgré tout marginale mais n'est pas inintéressante à analyser.¹⁴ Ce ne sera pas l'objet de ce mémoire, mais notons d'emblée la remarque de Ramon Hathorn qui s'est intéressé à la mutation de la figure de l'Irlandais dans la littérature québécoise et selon laquelle, « [l]a présentation de l'Irlandais par l'écrivain québécois, depuis 1837 [...] est presque toujours défavorable. »¹⁵ Car malgré l'initiale entente cordiale entre les deux groupes, il ne faudrait effectivement pas minimiser l'impact d'une compétitivité récurrente entre Canadiens français et Irlandais, tout spécialement au tournant du XX^e siècle, alors que le travail se fait rare au Canada et que bon nombre de Canadiens-français sont eux-mêmes forcés à l'exode américain pour gagner leur pain. L'Irlande n'est progressivement plus perçue comme l'alliée naturelle que plusieurs voyaient auparavant en elle. On ne la mentionne que plus rarement dans les journaux et les Irlando-Canadiens, adjuvants d'hier, ne sont plus aussi nettement distingués des autres groupes anglophones de la province.

Ce n'est que vers la fin des années 1960 que l'Irlande semble faire son retour dans la littérature, laissant croire, toujours selon Hathorn, qu'elle « [...] ne représente plus, dans un Québec à tendance indépendantiste, les dangers d'autrefois. »¹⁶ Ce retour, il s'effectue principalement – c'est là l'argument central de ce mémoire – via l'influence de l'écrivain irlandais James Joyce, dont l'importance va croissante en France et par extension au Québec depuis la publication d'*Ulysse* à Paris en 1922 et notamment, depuis qu'une génération d'écrivains dits du Nouveau Roman s'y intéresse et s'inspire librement de ses innovations stylistiques.¹⁷ C'est donc par la porte française que, pour la majorité des jeunes écrivains

(Jolivet, *Le vert et le bleu*, *op. cit.*, 126.) À partir de ce moment, l'Irlandais est alors amalgamé à la figure de « l'Anglais », désignation fourre-tout dans laquelle avaient déjà été rangés les Britanniques, Écossais, Gallois et Canadiens anglais.

¹⁴ C'est d'ailleurs ce qu'a fait Jean-Marc Leduc dans son mémoire de maîtrise publié il y a tout juste quelques années. Voir : « La figure de l'Irlandais au Québec : perspectives historiques et littéraires (1815-1922). » Mémoire de maîtrise. Université Concordia, 2014. Le lecteur curieux aura tout intérêt à se référer également aux articles suivants : Hathorn, Ramon. « L'Irlandais dans le roman québécois. » *Études irlandaises*, no 2 (1977) : 117-123 ; Ó Gormaille, Pádraig. « L'Irlande dans la littérature québécoise. » *Nuit blanche*, no 57 (1994) : 64-66 ; Ó Gormaille, Pádraig. « Des regards contrastés : les Irlandais vus à travers la littérature canadienne-française [sic]. » Dans *Le dialogue avec les cultures minoritaires* (dir. Éric Waddell). Québec : PUL, 1999, 133-166.

¹⁵ Hathorn, *L'Irlandais dans le roman québécois*, *op. cit.*, 122.

¹⁶ Hathorn, *L'Irlandais dans le roman québécois*, *op. cit.*, 122.

¹⁷ L'école dite du Nouveau Roman désigne un groupe d'auteurs français des années 1950 ayant remis en question les constructions traditionnelles du roman (intrigue, linéarité et nécessité même des personnages). Alain Robbe-Grillet, un auteur lu par Aquin, Ferron et Beaulieu, en fut la figure de proue. Ses romans, eux-mêmes

canadiens-français ayant bénéficié d'une éducation très européenne à plusieurs égards, l'écriture de Joyce fait son entrée dans leur imaginaire.

En 1965, le jeune Hubert Aquin fait paraître son premier roman, *Prochain épisode*, qui marque la pierre angulaire d'une production littéraire québécoise indissociable de l'écriture joycienne : ses techniques narratives et ses expérimentations langagières rappellent l'esthétique de Joyce, auteur qu'Aquin considère comme « notre maître, notre seul et abominable professeur en déséquilibre, notre guide unique et complètement désaxé ».¹⁸ Quatre années plus tard, le même Aquin publie *L'Antiphonaire*, un roman où la résonance de Joyce apparaît encore plus exacerbée en plus d'être fortement basée sur les travaux du médiéviste Umberto Eco ayant lui-même consacré l'essentiel de son essai *L'Œuvre ouverte* à la production joycienne. Jusqu'à sa mort tragique en 1977, Aquin s'intéressera, enseignera et rédigera des articles consacrés à ce que la critique vint à appeler l'« Œuvre-ô-Joyce ».¹⁹ Une œuvre marquée par la « présence entêtante » de l'écrivain irlandais dont l'influence ne va que grandissante au fil des ans dans l'imaginaire aquinien.²⁰ J'avancerai que c'est James Joyce qui fit réaliser au jeune militant radical qu'était Hubert Aquin, que le vrai terrain de la révolution n'était pas celui de la lutte armée, mais bien ceux de la littérature et de l'imaginaire collectif.

En décembre 1970, le docteur-écrivain Jacques Ferron publie un roman intitulé *Le Salut de l'Irlande*, version remaniée d'un feuilleton publié de façon sérielle chaque quinzaine dans l'excentrique revue médico-littéraire *L'information médicale et paramédicale* entre février 1966 et avril 1967. Bien qu'on dit de son style qu'il est comparable à celui « du Joyce de *Dubliners* »²¹, le roman trouve son intérêt premier dans sa représentation de l'Irlande ou, « plus précisément une version bien québécoise de l'Irlande », comme l'écrit Pádraig Ó Gormaille, académicien irlandais et préfacer de Ferron.²² Le Joyce si présent dans l'œuvre d'Aquin s'est ici estompé

fortement inspirés de ceux de Joyce furent tour à tour comparés à ceux de nos trois auteurs à l'étude, bien que ces derniers en nièrent à plusieurs endroits l'influence, quand ils ne furent pas carrément ridiculisés par ceux-ci.

¹⁸ Hubert Aquin, « Littérature et aliénation, » dans *Mélanges littéraires II*, éd. Jacinthe Martel (Montréal : BQ, 1995), 253.

¹⁹ Jean Leduc, « Point de fuite, » *Livres et auteurs québécois* (1971) : 201.

²⁰ Hubert Aquin, *Point de fuite*, éd. Guylaine Massoutre (Montréal : BQ, 1995), xxxiv.

²¹ Jerry White, « Sauver le Québec, sauver l'Irlande : Jacques Ferron et l'effelquois atlantique, » dans *Le Québec et l'Irlande : culture, histoire, identité*, éd. Linda Cardinal et al. (Québec : Septentrion, 2014), 238.

²² Préface de Pádraig Ó Gormaille dans : Jacques Ferron, *Le salut de l'Irlande*. (Montréal : Lanctôt, 1997), 39.

pour laisser place à une Irlande sublimée (qui n'est en fait autre qu'une métaphore pour le Québec) dont le salut est menacé par ses propres enfants qui nient « [...] the common moral and psychological heritage of resistance shared by Québec and Ireland. »²³ Le roman soumet à son lecteur la primordiale question du métissage et de l'avenir d'un Québec multiple où l'*Autre* apparaît comme un potentiel adjuvant dans la quête d'indépendance nationale s'il est prêt à s'*enquébécoiser*, pour reprendre le terme cher à Ferron.

Finalement, dès 1973, Victor-Lévy Beaulieu se met à la rédaction d'un « monstre littéraire non-identifié »²⁴ qui ne paraîtra que plus de trente ans plus tard, en 2006, sous le titre de *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Dédié à la vie et à l'œuvre de Joyce, tout en y mêlant les histoires nationales québécoise et irlandaise, le livre apparaît comme le plus grand hommage jamais fait au Québec dédié à Joyce, et très probablement dans toute la francophonie.²⁵ Si la résonance de Joyce était relativement discrète chez Aquin et Ferron, elle est exacerbée chez Beaulieu qui offre une lecture de Joyce à l'image de son œuvre : totalisante. À la manière d'un Joyce qui anthropomorphisait Dublin et ses environs dans *Finnegans Wake*, l'Irlande de Victor-Lévy Beaulieu accède au rang de personnage. La langue de Joyce est elle aussi personnifiée et quitte le statut de simple outil de communication pour devenir une des particularités les plus considérables du livre. Beaulieu, tout comme son mentor irlandais (et comme Rabelais que Joyce admirait tant), emploie une langue organique, non pas au service du livre mais le constituant. Comme c'était le cas chez Aquin et Ferron, l'*opus magnum* de Beaulieu ne s'éloigne jamais du Québec, « ce pays souverainement irlandais ».²⁶

²³ Patrick Gormally (Pádraig Ó Gormaille), « Le Salut de l'Irlande : A Prophetic Text, » *International Journal of Canadian Studies*, no. 5 (1992): 116.

²⁴ Pierre Assouline, « Danger : écrivain méchant, » originellement publié dans *La république des livres* (Le Monde) le 1^{er} janvier 2008 mais après suppression, repris dans *L'aut' journal*, le 7 janvier 2008, <http://lautjournal.info/20080107/danger-%C3%A9crivain-m%C3%A9chant>

²⁵ Ce qui m'apparaît s'approcher le plus de l'entreprise beaulieusienne est un essai publié il y a quelques années par l'écrivain français Philippe Forest qui admet lui-même son admiration pour le livre de Beaulieu. « D'un romancier canadien, [écrit-il] Victor-Lévy Beaulieu, un énorme ouvrage, plus de mille pages, a paru pendant que j'écrivais le mien : *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Cela m'a été un réconfort certain de constater qu'il pouvait se trouver aujourd'hui quelqu'un d'encore plus fou que moi ! » Philippe Forest, *Beaucoup de jours, d'après Ulysse de James Joyce* (Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2011), 463. Notons aussi le *Chez Ulysse* de l'écrivain galicien Julián Ríos (Auch : Tristram, 2007) qui, tout comme le livre de Forest, est à mi-chemin entre le roman et le commentaire de lecture l'épopée joycienne.

²⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (Trois-Pistoles : Trois-Pistoles, 2006), 484.

Ce triptyque s'articule de façon dialectique et chronologique. À la fin des années soixante, Hubert Aquin pose une première thèse : la pertinence de Joyce est foncièrement stylistique. Le premier chapitre de ce mémoire s'attèlera à mettre en lumière la perception aquinienne de l'écriture révolutionnaire de Joyce. Aquin s'inspire librement de ce qu'il estime être le potentiel subversif de la langue de Joyce et de sa capacité à *donner naissance* à un imaginaire souverain qui, idéalement, paverait à son tour la voie d'une indépendance politique. Survient ensuite Jacques Ferron qui soumet l'antithèse thématique à notre équation dialectique. Dans *Le Salut de l'Irlande*, Joyce et ses prouesses langagières se sont effacés pour laisser place à son pays natal et à sa représentation bien québécoise. Le noyau du roman gravite autour de l'*enquébécoisement*, d'une famille irlando-canadienne dont l'identité et le sentiment d'appartenance nationale sont troubles. C'est l'Irlande qui est ici à l'honneur, mais une Irlande qui, pour ainsi dire, sert de prétexte à l'intrigue en ceci qu'elle ne représente rien d'autre qu'un double à un Québec en pleine mutation, à ce que pourrait devenir le Québec, c'est-à-dire un pays indépendant. Arrive enfin Beaulieu dont le *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* fait figure de somme ou de synthèse à l'équation d'un imaginaire irlando-québécois initiée par Aquin et Ferron. James Joyce et l'Irlande y trouvent une part d'égale importance, les deux étant « utilisées » pour servir un seul et même but, soit la promotion de la souveraineté québécoise. Limiter le *Joyce* de Beaulieu à un roman à thèse serait une vulgaire simplification (le livre étant autrement plus riche et complexe) mais nier sa volonté autonomiste et souvent vindicative serait malhonnête. L'Irlande de Beaulieu, tout comme le Joyce dont il dresse le portrait, sont des exemples à suivre de souveraineté et d'indépendance, tant imaginaire que politique.

Cette question de souveraineté est centrale à l'entreprise littéraire de représenter conjointement les entreprises québécoise et irlandaise dans le corpus national du Québec. Très tôt, la représentation irlandaise dans la littérature d'ici est associée à un potentiel libérateur pouvant éventuellement mener, à défaut d'une indépendance politique du Québec, à une souveraineté de l'imaginaire collectif. Aquin ne peut être plus clair quand il exprime son « envie de faire la révolution n'importe comment en art, faute de pouvoir la faire dans l'histoire. »²⁷ Inspiré par Joyce, « ce grand Irlandais qui n'avait d'autres révolutions à faire que dans la

²⁷ Hubert Aquin, « Profession : écrivain, » dans *Point de Fuite* (Montréal : BQ, 1995), 50.

littérature », Aquin ouvre la voie à une génération d'écrivains pour lesquels la littérature outrepassa largement l'expression artistique éthérée et devient un lieu révolutionnaire.²⁸

Les œuvres d'Aquin, de Ferron et de Beaulieu seront consensuellement caractérisées par un désir de fondation.²⁹ Cette volonté épique, on la retrouve de manière on ne peut plus explicite chez nos trois auteurs pour qui l'écriture, bien que ludique, dépasse le simple passe-temps. Si Jean-Paul Sartre avait raison de prétendre que « nommer, c'est faire exister »³⁰, l'intention d'Aquin, de Ferron et de Beaulieu de « situer au Québec le centre du monde » s'inscrit indéniablement dans une démarche d'autopoïèse littéraire.³¹ Inspirée par le succès joycien de l'actualisation épique, l'entreprise littéraire de ces derniers cherche à doter le Québec d'une souveraineté imaginaire grâce à l'écriture mythologique. Victor-Lévy Beaulieu l'admet on ne peut plus clairement : « [...] c'est l'épopée que j'appelle, la création mythologique des pays québécois, ce qui n'a pas encore été écrit, mais qui ne demande qu'à l'être. »³² C'est à cette demande que répondent Aquin, Ferron et Beaulieu. Aidées de Joyce et inspirées par l'Irlande mythique, leurs œuvres tentent de faire naître le Québec, ce « pays-pas-encore-pays » qui attend toujours son avènement.³³

²⁸ Hubert Aquin, « Le rôle de l'écrivain dans la littérature, » dans *Mélanges Littéraires I*, éd. Claude Lamy (Montréal : BQ, 1995), 216.

²⁹ Voir notamment Chaput, François. « L'impossible fondation : versions de l'épopée chez Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Hubert Aquin. » Mémoire de maîtrise. Université de Montréal, 1995.

³⁰ Jean-Paul Sartre, *La responsabilité de l'écrivain* (Paris : Verdier, 1998), p. 66

³¹ Jacques Ferron, « Autre fragment, » dans *Du fond de mon arrière-cuisine* (Montréal : BQ, 2015), 165.

³² Victor-Lévy Beaulieu, *Monsieur Melville, tome II* (Montréal : VLB, 1978), 153.

³³ Beaulieu, *James Joyce [...], op. cit.*, 971.

CHAPITRE I

HUBERT AQUIN OU L'IRLANDE COMME MENTOR RÉVOLUTIONNAIRE

Peu d'écrivains québécois contemporains jouissent d'une notoriété comparable à celle d'Hubert Aquin (1929-1977). Ses romans sont à l'étude dans les cours de littérature au niveau collégial et les travaux universitaires lui étant consacrés (tant au baccalauréat qu'aux cycles supérieurs) en font une figure des plus populaires au sein du milieu académique. Son œuvre – l'une des plus expérimentales du jeune paysage littéraire québécois – porte cependant la connotation d'une production difficile d'accès et réservée aux initiés. « L'œuvre d'Hubert Aquin n'est pas simple; cela au moins, est assez connu, » écrit René Lapierre.¹ « Ce n'est pas du *candy* » surenchérit Gilles de La Fontaine, estimant que l'œuvre aquinienne est « susceptible d'ennuyer ou de détourner plus d'un lecteur pressé, voire de frustrer maint étudiant de lettres [...] »² Mais si cette difficulté devenue proverbiale est généralement admise, ses origines sont moins souvent identifiées. Ce chapitre s'affaira à défendre la thèse selon laquelle l'hermétisme de l'œuvre aquinienne est tributaire d'une vision formaliste de la littérature. Sa production romanesque porte à le croire et la paralittérature l'entourant le confirme : le style y est maître. Bien que le ludisme soit naturellement un aspect de son entreprise littéraire, la primauté stylistique prend chez Aquin une fonction dépassant le simple plaisir esthétique : fortement inspiré par les auteurs dits « modernes », Aquin tend vers l'écriture d'une œuvre novatrice, révolutionnaire. D'entre tous, c'est James Joyce qui lui apparaîtra comme mentor. À sa lecture, Aquin réalise à quel point Joyce peut se révéler *utile*, si ses enseignements sont appliqués au contexte québécois, qu'il perçoit comme un espace colonial et « irréel. » Le grand auteur irlandais ne peut que montrer la voie à suivre, lui qui a créé une œuvre si souveraine et dans un style si explosif, qu'il a réussi l'exploit paradoxal de se hisser au sommet du canon littéraire anglo-saxon en plus de simultanément le dynamiter. Pour Aquin, l'épiphanie est totale : Joyce sera un acteur majeur dans la libération de l'imaginaire collectif québécois.

¹ René Lapierre, *L'imaginaire captif: Hubert Aquin* (Montréal : Typo, 1991), 11.

² Gilles de La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec* (Montréal : Parti Pris, 1977), 19.

PROFESSION : MAQUISARD

Quand, au matin du 19 juin 1964, est publiée dans le journal *Le Devoir* une lettre signée « Hubert Aquin, commandant de l'Organisation spéciale », peu de Québécois ont déjà entendu parler de lui, et encore moins de son organisation. Hubert Aquin n'est pourtant pas un inconnu dans le monde intellectuel montréalais de l'époque. L'année précédente, en 1963, il avait été tour à tour membre puis vice-président de la section montréalaise du Rassemblement National pour l'Indépendance (R.I.N.), un mouvement citoyen faisant la promotion de la souveraineté québécoise et qui deviendra un parti politique à proprement parler en mars 1963. Il compte également à son actif une trentaine d'articles publiés dans le journal étudiant de l'Université de Montréal, le *Quartier Latin*, de même que de nombreuses contributions à la revue *Liberté* (qu'il dirige de novembre 1961 à juillet 1962) ainsi que de nombreux films qu'il a produits ou dirigés pour l'Office National du Film.

Toujours est-il qu'en ce matin de juin 1964, le nom d'Aquin entre étrangement dans l'histoire littéraire québécoise. L'« organisation spéciale » dont il se prétend le commandant n'est connue de personne pour la simple et bonne raison qu'Aquin vient tout juste de l'inventer. Dans sa lettre ouverte, il fait appel « au peuple québécois » pour que ce dernier s'insurge en faveur de l'indépendance du Québec. Aquin renonce par le fait même à sa fonction de codirigeant du R.I.N pour, écrit-il, « combattre clandestinement ». Il explique:

Si je quitte le RIN, c'est parce qu'il le faut. Le parti est moins que la révolution; le parti est un instrument de la révolution, mais cet instrument, s'il est seul, demeure fragile [...]. Préparons-nous. La révolution s'accomplira. Vive le Québec.³

Un mois plus tard, en juillet 1964, Aquin est arrêté près de l'Oratoire Saint-Joseph, dans le quartier de Côte-des-Neiges, au volant d'une voiture volée avec en sa possession un revolver de calibre 38 non enregistré. Ayant plaidé la folie passagère, une *faiblesse* qu'il se reprochera toujours, Aquin évite de peu la prison.⁴ Il sera plutôt interné à l'institut psychiatrique Albert-

³ « Hubert Aquin quitte le RIN et choisit l'action clandestine », *Le Devoir*, 19 juin 1964, 3.

⁴ Bernard Carisse (ami et avocat d'Aquin) et Pierre Lefebvre (son psychiatre) se rappellent le sentiment de honte que ressent Aquin lorsqu'il décide de plaider la folie passagère, espérant éviter la prison : « C'est avec l'accord de Hubert qu'on avait pris la décision de plaider la dépression suicidaire [...] c'était de l'autodestruction que d'aller dans les circuits de la prison avec toute la faune qu'il y a là-dedans. Hubert n'aurait pas été capable de le subir. Il aurait voulu l'avoir fait après coup car il n'a jamais admis par la suite qu'il avait été malade. Il a toujours refusé de l'accepter, il lui a fallu nier cet épisode qui était humiliant pour lui et qui ne s'intégrait pas dans l'image qu'il avait de lui-même. » (Cités dans Françoise Maccabée-Iqbal, *Desafinado : Otobiographie de Hubert Aquin* (Montréal : VLB, 1987), 236-37.) Gaston Miron se rappelle lui aussi de « la culpabilité de Hubert

Prévost pendant quatre mois où il jettera sur papier une bonne partie de ce qui deviendra son premier roman, *Prochain épisode*.

Dans les jours ayant précédé son arrestation, il s'était fait très discret et avait emménagé chez sa conjointe, Andrée Yanacopoulo. « Le 1^{er} juillet, écrit-elle, Hubert emménagea chez moi, à Outremont [...] Il avait avec lui toutes ses affaires, qui se réduisaient à pas grand-chose, quelques livres, dont un sur la révolte en Irlande, qu'il lisait. Et il écrivait. »⁵ Cette anecdote, loin d'être banale, est à la fois révélatrice et symptomatique de l'influence formatrice qu'ont pu exercer l'imaginaire et la littérature irlandaise sur l'entreprise artistique ainsi que sur la vie même d'Aquin. Ce dernier s'intéresse alors à l'Irlande depuis au moins une dizaine d'années (on en voit les traces explicites dans son *Journal*⁶ ou dans sa chronologie établie par Guylaine Massoutre⁷) et c'est par la porte de la littérature que l'Irlande a fait son entrée dans l'imaginaire aquinien. C'est tout particulièrement via l'œuvre de James Joyce que s'effectuera cette entrée, écrivain irlandais auquel Aquin consacra de nombreuses années d'études et pour lequel il entretiendra une passion pour ainsi dire sans bornes. Avant d'en arriver à la découverte de Joyce à proprement parler, il importe de brièvement retracer le parcours universitaire d'Aquin et tout particulièrement son initiation à la philosophie médiévale qui sera capitale dans la création de son œuvre romanesque.

UNE PLONGÉE PRÉCOCE DANS L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE

J'argumenterais que l'époque médiévale exerce très tôt une influence capitale sur la réflexion esthétique d'Aquin et que cette dernière est traçable tout au fil du processus créatif littéraire du romancier, et cela, jusqu'à ses dernières œuvres et particulièrement jusqu'à sa rédaction de l'*Antiphonaire* en 1969. Impossible, dirais-je, de saisir l'impact réel de l'écriture de Joyce sur celle d'Aquin, sans considérer l'esthétique médiévale et notamment, l'inventivité langagière des moines irlandais du latin dit « hispérique », dont Aquin cherchera à se faire le

pour s'être fait gracier après son arrestation alors que les compagnons politiques emprisonnés devaient, eux, purger une sentence [...] » (*Ibid.*, 262.)

⁵ Andrée Yanacopoulo, *Prendre Acte* (Montréal : Boréal, 2013), 139-40. Mme. Yanacopoulo se remémore le même souvenir dans le documentaire *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* réalisé par Jacques Godbout en 1979 (vers la 9^e minute).

⁶ Aquin, Hubert. *Journal, 1948-1971*, éd. Bernard Beugnot. Montréal : BQ, 1992.

⁷ Massoutre, Guylaine. *Itinéraires d'Hubert Aquin*. Montréal : BQ, 1992.

digne héritier. Comme ce chapitre s'affaira à le démontrer, l'œuvre d'Aquin (et tout particulièrement son troisième roman, *L'Antiphonaire*) portera les traces d'une poétique hispérique que son auteur retrouvera dans la production tardive de Joyce. Une poétique qu'il estime capable de modifier la conscience nationale québécoise comme elle l'a fait pour l'irlandaise et ainsi provoquer l'avènement d'une indépendance imaginaire pouvant déboucher sur sa concrétisation politique.

Les études de philosophie du jeune Hubert Aquin, au début des années 1950, le rapprochent du Moyen Âge. Le département est alors dirigé par les Dominicains qui mettent à l'étude des auteurs médiévaux auxquels s'intéresse fortement Aquin. Cet intérêt pour l'époque médiévale se répercutera, des années plus tard, dans son œuvre romanesque.⁸ En mars 1950, l'un des enseignants d'Aquin, le Père Benoît Lacroix, publie un cours tract d'une vingtaine de pages intitulé « Pourquoi aimer le Moyen Âge » qui soulève en quelques points les raisons justifiant l'intérêt des jeunes Canadiens-français du temps pour l'époque médiévale. La thèse qu'il suggère concerne le caractère filiatif on ne peut plus médiéval du Canada-français. Il écrit :

Il y a toutes sortes de raisons d'aimer le moyen âge. Chacun peut avoir les siennes. Il y en a que l'on pourrait appeler *générales* et collectives. Puis, il y a celles, plus *spéciales*, du jeune Canadien français [...] Nous serions en effet, à cause de notre histoire et de nos origines, les héritiers directs et fidèles du plus beau et du plus pur moyen âge [...] L'histoire de nos croyances, celle de notre folklore, de nos habitudes, de nos coutumes et de notre langue, le prouverait. Le moyen âge est en chacun de nous, [...] fortement inscrit en tout Canadien français [...]⁹

Loin de s'enfermer dans la simple nostalgie d'une époque révolue, le Père Lacroix sème dans l'esprit de son lecteur une idée de continuité et de fondation des origines qui ne tombe pas dans l'oreille d'un sourd, et ce, tout spécialement à une époque de redéfinition identitaire précédant la révolution dite « tranquille » qui marquera le Québec à venir. Le Moyen Âge, « [i]l n'est plus question d'y revenir et d'y vivre : nous sommes et restons du XX^e siècle », écrit le

⁸ À ce sujet, Gilles Thérien écrit qu'« [...] à travers ses études en philosophie, comme à travers la culture québécoise de son époque, Aquin a vécu sous l'empire de la philosophie médiévale et que, en cela, s'il n'est pas un spécialiste au sens strict de toutes ces questions, nombre de ses activités intellectuelles, surtout de jeunesse, en portent la trace. » dans la présentation de : Hubert Aquin, *L'Antiphonaire* (Montréal : BQ, 2005), xxxix.

⁹ Benoît Lacroix, *Pourquoi aimer le Moyen Âge* (Montréal : Œuvres des tracts et Institut d'études médiévales de Montréal, 1950), 1 et 10.

Dominicain.¹⁰ Ce dernier exhorte malgré tout son jeune lecteur à comprendre que c'est de là qu'il vient et que, s'il cherche à comprendre ses origines, le Moyen Âge saura fournir des réponses à ses interrogations. Le jeune étudiant qu'est Aquin se démarque tant qu'il se voit offrir un poste d'enseignant à l'université au terme de sa licence. Il décline cependant, préférant aller poursuivre ses études à Paris. C'est là qu'il découvrira l'œuvre de Joyce et initiera sa plongée dans l'écriture.

LES ANNÉES PARISIENNES ET LA DÉCOUVERTE DE JOYCE

De 1951 à 1954, Hubert Aquin est donc à Paris pour faire des études de Sciences Politiques. La capitale française se révèle être pour Aquin ce qu'elle avait été pour Joyce lorsqu'un demi-siècle plus tôt, l'écrivain irlandais l'avait visitée pour faire de brèves études en médecine : un épice de découvertes culturelles. En novembre 1952, il est accepté à la Sorbonne pour commencer une thèse doctorale en esthétique ayant pour sujet provisoire la « phénoménologie de la création du personnage dans le roman » mais, à l'instar de Joyce qui avait vite abandonné ses études de médecine, Aquin ne termine pas sa thèse. Nous savons cependant qu'il entendait baser la méthode de ladite thèse sur la phénoménologie de Husserl et se servir « beaucoup de Green, de Joyce, de Faulkner – et de Dostoïevski. »¹¹ Bien qu'il soit impossible de dater avec certitude sa découverte de Joyce, il est malgré tout ainsi permis de croire qu'Aquin l'a déjà partiellement lu au moment de son entrée à la Sorbonne vu son intention à initier une thèse où l'écrivain irlandais occuperait une place considérable.¹²

Dès les premiers mois de son séjour européen, Aquin développe une certaine boulimie culturelle qui l'emmène à écumer tant les théâtres que les musées du vieux continent. Toute cette effervescence culturelle – incomparable à celle qui s'offrait à lui quelques mois plus tôt au Québec – l'inspire et le pousse à rédiger de février à avril 1952 un premier roman, *Les Rédempteurs*, « un exercice d'écriture » à mi-chemin entre le journal intime et la fable.¹³ Aquin

¹⁰ *Ibid.*, 14.

¹¹ Lettre à Lucien Pépin datée du 6 novembre 1952, citée dans : Aquin, *Journal*, *op. cit.*, 356.

¹² L'entrée du 21 novembre 1952 du *Journal* d'Aquin nous indique que ce dernier n'a pas encore lu le *magnum opus* de Joyce puisqu'il écrit avoir « [...] hâte de lire *Ulysse* » (*Ibid.*, 142.) Il est à noter que c'est l'une des rares occurrences où le titre du roman de Joyce apparaît dans les écrits d'Aquin sous sa forme originale (*Ulysse*) et non traduite vers le français (*Ulysse*).

¹³ Présentation de la nouvelle *Les Rédempteurs* par François Poisson dans : Hubert Aquin, *Récits et nouvelles : tout est miroir* (Montréal : BQ, 1998), 53.

n'a que vingt-trois ans mais son premier texte présente d'ores et déjà les caractéristiques embryonnaires d'un projet révolutionnaire où la thématique classique de l'histoire biblique est jumelée avec une recherche stylistique franchement formaliste. La recherche demeure cependant inaboutie selon les aveux mêmes d'Aquin qui écrit dans son journal le 31 mars 1952 : « Je suis encore loin de mon style : je n'ai pas encore ces tournures et ces mots qui nous font entrer immédiatement dans l'âme de son auteur. Trop de formes, trop d'apparats encore dont il faudra me débarrasser pour que j'exprime les choses à vif. »¹⁴ C'est à la lecture de Joyce que se précise pour Aquin la voie de l'unicité.

James Joyce n'est pas pour Hubert Aquin qu'une influence parmi tant d'autres. Il lui voue une admiration quasi religieuse (Françoise Maccabée-Iqbal parle de « son dieu James Joyce »¹⁵) et trouve en lui l'auteur des plus marquants, tant d'un point de vue de lecteur que d'écrivain. Victor-Lévy Beaulieu, dont il sera question en dernière partie de ce mémoire, écrit avec justesse que chez « Hubert Aquin, qui avait lu *Ulysse* et *Finnegans Wake* [...], Joyce était tout-partout, aussi bien dans le fond que dans la forme. »¹⁶ On pourrait effectivement appliquer à l'œuvre d'Aquin ce que Samuel Beckett, avec l'esprit caustique qu'on lui connaît, avait dit de la sienne : « it stinks of Joyce in spite of most my earnest endeavours to endow it with my own odours. Unfortunately for myself that's the only way I'm interested in writing. »¹⁷ Or, contrairement à Beckett qui cherchera à sortir de l'ombre de Joyce et à s'affranchir de son influence accaparante, Aquin sera toujours flatté des comparaisons entre son écriture et celle du « génie irlandais », de ce « monumental écrivain » comme il l'appelle.¹⁸

Nombreux sont les lecteurs à avoir identifié des traces (le mot est faible) de résonances joyciennes au sein de l'œuvre d'Aquin.¹⁹ Les simples similarités biographiques les unissant

¹⁴ Aquin, *Journal* (entrée du 31 mars 1952), *op. cit.*, 121.

¹⁵ Maccabée-Iqbal, *Desafinado*, *op. cit.*, 249.

¹⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (Trois-Pistoles : Les Éditions Trois-Pistoles, 2006), 976.

¹⁷ Dans une lettre de Samuel Beckett à Charles Prentice datée du 15 août 1931, à propos du brouillon de ce qui deviendra son roman *Dream of Fair to Middling Women* in : Samuel Beckett, *The Letters of Samuel Beckett, Vol. I : 1929-1940*, éd. M. D. Fehsenfeld et al. (Cambridge : Cambridge University Press, 2009), 81.

¹⁸ Hubert Aquin, « Le rôle de l'écrivain dans la société, » dans *Mélanges Littéraires I*, éd. Claude Lamy (Montréal : BQ, 1995), 215-16.

¹⁹ À vrai dire, la grande majorité des critiques de l'œuvre d'Aquin l'a fait. Il faut avouer qu'il serait difficile de faire autrement et d'ignorer l'influence majeure de Joyce pour Aquin tant ce dernier répète le respect qu'il voue à l'auteur irlandais dans ses articles et ses entretiens. Notons seulement Gilles Thérien, Guylaine Massoutre, Victor-Lévy Beaulieu, François Chaput, Gilles de La Fontaine et Patricia Smart auxquels nous ferons référence au fil de notre étude.

rendent la tentation de rapprochement entre Aquin et Joyce d'autant plus grande : éducation jésuite, pérégrinations parisiennes, déboires académiques, volonté épique, confiance en soi frôlant le narcissisme, etc. Et bien qu'il faille être prudent en lisant un écrivain d'après sa biographie, on ne peut minimiser l'importance de tels éléments formateurs et ce, à plus forte raison dans le cas d'auteurs tels Aquin et Joyce dont la production romanesque a eu très tôt fait de brouiller les frontières du fictif et du biographique.²⁰

C'est naturellement dans l'œuvre écrite que se trouvent le plus grand nombre de correspondances entre les deux auteurs. Bien que certains aspects thématiques de l'œuvre joycienne semblent avoir trouvé écho dans celle d'Aquin, c'est principalement au niveau stylistique que l'influence de Joyce se fait sentir chez lui. Sa découverte du monologue intérieur le frappe et le pousse à très tôt retravailler l'élaboration de ses personnages et le déroulement de ses intrigues. En mars 1952, alors qu'il n'a même pas achevé la rédaction des *Rédempteurs*, Aquin réfléchit déjà à son prochain projet d'écriture. « Quand j'aurai fini mon roman, écrit-il dans son journal, j'en ferai un autre plus grand : *la Rencontre*. »²¹ Le « roman », écrit en mai 1953, ne sera en fait qu'une nouvelle intitulée *Les Sables Mouvants* et ne sera publiée que de manière posthume en 1998. La nouvelle se révèle être, elle aussi, fortement autofictive.

La quête formaliste entreprise dès *Les Rédempteurs* est ici poursuivie et poussée à un niveau supérieur. Aquin, qui est en plein dans sa lecture de Joyce, est fortement influencé par sa prose et note dans son journal devoir retarder l'écriture de ce qu'il croit encore être un roman à venir, n'étant pas encore « fixé sur la technique » à emprunter.²² « Je rêve d'y exploiter, poursuit-il, une nouvelle technique du personnage à laquelle m'inclinent mes recherches

²⁰ Louis-Georges Carrier, son ami le plus proche, le confirme : « Les personnages, y compris toutes les femmes, et de nombreux événements dans les écrits de Hubert Aquin correspondent à la réalité. Son œuvre se nourrit à même sa matière, à même sa vie et son être [...] il a toujours écrit ses romans avec la trame de sa vie propre. » Cité dans Maccabée-Iqbal, *Desafinado*, *op. cit.*, 276-77. Aquin lui-même ne l'a jamais nié. À la parution de *Prochain épisode*, il s'avoue cependant surpris de la perspicacité des lecteurs l'ayant immédiatement identifié derrière les traits de son narrateur anonyme : « Je m'attendais à une réception très tendancieuse. L'accueil a été non seulement enthousiaste, mais intelligent [...] Ils ont tous compris que j'avais joué sur mon autobiographie comme si c'était de la fiction. » (*Ibid.*, 258.) En ce qui concerne le caractère autofictif de l'œuvre de Joyce, c'est désormais un réel truisme que de l'évoquer. Ses romans (en particulier ses romans de jeunesse, *A Portrait of the Artist as a Young Man* et son origine fragmentaire *Stephen Hero*) sont fortement inspirés de sa vie, même si le terme « autobiographique » est à employer avec prudence. « I leave the word "autobiographical" in quotes, as a reminder that neither *Stephen Hero* nor the *Portrait* is an autobiography. Granted that Joyce is not Stephen Dedalus [...] still, Stephen Dedalus is obviously a Joycean self-projection in ways that other Joycean characters are not [...] » écrit Steven Helmling dans « Joyce : Autobiography, History, Narrative, » *The Kenyon Review*, vol. 10, no. 2 (Printemps 1988) : 94.

²¹ Aquin, *Journal* (entrée du 15 mars 1952), *op. cit.*, 118.

²² Entrée du 11 décembre 1952, *ibid.*, 143.

phénoménologiques actuelles de ma thèse. »²³ La découverte du monologue intérieur qu'il doit à Joyce change sa perception du développement narratif. Les personnages des *Sables Mouvants* ne sont plus narrés, ils *sont* narration. Dans sa présentation de la nouvelle, François Poisson fait remarquer avec justesse que cette nouvelle est « [...] fort différente des autres par le style, le point de vue du narrateur – monologue intérieur, introspection – et la temporalité non linéaire de la trame narrative – exploitation des temps verbaux présent-passé-futur [...] »²⁴ en ne manquant pas d'ajouter que « [l]'élaboration de la technique narrative est poussée plus avant que pour *Les Rédempteurs* – car bien que cette nouvelle soit la plus longue de toutes, la narration demeure linéaire et ne se distingue pas véritablement des précédentes. »²⁵ Le monologue intérieur, ou du moins sa recherche, est un élément central des *Sables Mouvants*. Près de vingt ans plus tard, lorsqu'Aquin prépare son cours qu'il enseignera sur l'esthétique baroque du roman et principalement sur Joyce, il écrira dans ses notes :

La meilleure invention formelle d'ULYSSE : le monologue intérieur... ou plutôt : l'utilisation qu'il fait du monologue intérieur... (avant James Joyce, deux auteurs – au moins – ont utilisé le procédé du monologue intérieur : Henry James et Édouard Dujardin).²⁶

La découverte du monologue intérieur ouvre à Aquin de nouveaux horizons : ceux de l'écriture formaliste où le style d'une œuvre littéraire prime sur son contenu. Ainsi explique-t-il sa démarche d'écriture dont la motivation initiale est stylistique :

La littérature est une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire. L'idée d'écrire un roman me vient plus par la forme que par le contenu. Je ne cherche pas quoi dire, mais comment le dire. [...] Pour moi, un romancier doit courir après les formes. Le contenu, il l'a en lui et il le sort dans la forme choisie.²⁷

C'est Joyce, et particulièrement son *Ulysse* qui, à ce stade, le met sur la piste du roman dans lequel l'auteur peut réellement s'amuser avec son lecteur. En entrevue avec Gilles Dorion, Aquin précise que si ses livres sont difficiles d'accès, ce n'est pas par caprice, mais bien parce

²³ *Ibid.*

²⁴ Présentation de la nouvelle *Les Sables Mouvants* par François Poisson dans : Hubert Aquin, *Récits et nouvelles*, *op. cit.*, 148.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Notes de cours sur le baroque littéraire donné à l'Université du Québec à Montréal en 1969-70 basées sur celles du cours donné l'année précédente au Collège Sainte-Marie portant sur l'esthétique du roman, réunies dans : Hubert Aquin, *Point de Fuite* (Montréal : BQ, 1995), 232.

²⁷ Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, 15.

que cette difficulté permet une interaction privilégiée avec ses lecteurs, autrement laissés pour compte si le roman était trop docile :

(Mes livres) sont difficiles à lire parce que je les écris pour qu'ils soient difficiles à lire et parce qu'une particularité du plaisir de la lecture de certains livres vient justement de la difficulté de les consommer [...] Je cherche à mystifier (mes lecteurs), mais en leur donnant une récompense qui est la suivante selon moi : c'est que si eux comprennent bien ce jeu, en réalité, ils finissent par me dominer, ce n'est pas moi qui les domine. Ma technique essaie d'être mystifiante.²⁸

Aquin, le voudrait-il, ne pourrait être plus clair : son entreprise est hautement ludique. Comme Joyce, il entend chiffrer ses romans pour défier le lecteur. Cette posture n'en est pas une d'adversité. Elle cherche plutôt à développer une connivence entre l'auteur et le lecteur. Il n'est plus question de voir ici ces deux acteurs sur un plan oppositionnel mais bien collaboratif.

LE FORMALISME ET L'ÉCRITURE COMME ENTREPRISE LUDIQUE

Gilles de La Fontaine, le premier critique à avoir consacré une monographie complète à l'œuvre d'Aquin, rapproche le formalisme littéraire au plaisir d'écrire et de lire. C'est qu'avec la lecture de Joyce, Aquin découvre ce que nous appellerons l'écriture ludique ou ce que La Fontaine décrit comme « la quintessence de ce qu'on appelle le plaisir esthétique. »²⁹ Dans une entrevue avec Jean Bouthillette, Aquin est on ne peut plus clair au sujet sa recherche du plaisir comme motivation première à sa démarche d'écriture, plaisir qui doit être partagé par le lecteur sans quoi l'entreprise serait dénuée de sens : « Être écrivain pour moi, c'est simple : j'écris parce que j'y trouve du plaisir. Sinon, je n'écrirais pas. Et de plus, s'il fallait que le public n'y trouve pas le sien, ce serait absurde d'écrire, non? »³⁰ Or, pour qu'il y ait plaisir, il importe que le lecteur « entre en connivence avec l'auteur, en acceptant que son attention de récepteur ou de decodeur, correspondant à celle d'émetteur ou encodeur, soit “dirigée sur la composition du texte esthétique lui-même.” »³¹ Et La Fontaine de poursuivre :

Ce plaisir à *trouver*, tant par l'artiste que par le public, tous les écrivains racés, que ce soit Rabelais, LaFontaine, James Joyce ou Emily Dickinson, l'ont éprouvé et exprimé comme

²⁸ Entrevue avec Gilles Dorion, citée dans Maccabée-Iqbal, *Desafinado*, *op. cit.*, 282-83.

²⁹ De La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec*, *op. cit.*, 34.

³⁰ Jean Bouthillette, « Écrivain faute d'être banquier, » entrevue avec Hubert Aquin initialement publié dans la revue *Perspective* le 14 octobre 1967 mais reprise dans : Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, 11.

³¹ De La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec*, *op. cit.*, 34.

raison d'être profonde de leur entreprise. Où l'écrivain peut-il chercher ce plaisir, sinon dans une utilisation particulière du langage, dans des constructions verbales originales qui se distinguent comme créations nouvelles, inusitées, de la communication courante, utilitaire? C'est-à-dire que ce qui l'intéresse, ce qui le motive prioritairement, ce n'est pas tant ce qu'il a à dire, soit le contenu de son message (même si ce contenu existe toujours implicitement, par la force des choses), mais bien plutôt la façon de le dire.³²

La primauté du contenant sur le contenu ne signifie pas pour autant que l'esthétique formaliste exclut tout ce qui « veut dire » quelque chose. Elle ne récuse pas la signification, mais la déplace, en propose un autre modèle, centré celui-là sur ce que de La Fontaine nomme la fonction esthétique du texte qui « en fait un objet, ou un système autonome de signification, dont les diverses possibilités signifiantes ne peuvent s'actualiser que par la reconnaissance préalable de l'autonomie de ce système. »³³ En d'autres mots, ce rapport de connivence entre l'écrivain et son lecteur n'est possible que dans la mesure où ce dernier admet être en présence d'une œuvre singulière avec laquelle il a envie d'interagir. Le roman formaliste dont les particularités cherchent volontairement à dérouter le lecteur ne sera déroutant que si ce dernier accepte son rôle de « décodeur » devant résoudre l'énigme lui étant présentée. Autrement dit, si le lecteur ne perçoit pas le roman comme un système autonome et bien construit (bien que devant être reconstitué), mais le voit plutôt comme un monstre difforme duquel il n'a rien à tirer, la partie est annulée avant même d'être commencée.

Pour La Fontaine, toujours, « [o]n n'a pas besoin de s'aventurer bien loin dans les textes romanesques d'Aquin pour saisir l'autonomie qu'ils revendiquent à l'égard des normes conventionnelles, tant celles du langage usuel que celles des formes romanesques habituelles. »³⁴ L'un des principaux signes de cette rupture des textes d'Aquin avec le canon littéraire traditionnel (et qui les rapprochent par le fait même de ceux de Joyce) concerne une certaine recherche du vide qu'Aquin partage avec certains de ses écrivains contemporains québécois³⁵. Aquin doit sa « fascination du vide » à l'idéal flaubertien du « vacuum » littéraire

³² *Ibid.*, 33-34.

³³ *Ibid.*, 34.

³⁴ *Ibid.*, 35.

³⁵ Je pense ici bien évidemment à Claude Gauvreau dont l'inventivité langagière (et sa création d'une langue originale, *l'exploréen*) fut à plusieurs reprises – et avec raison – comparée à celle de Joyce. Notamment dans : Beaudet, André. « Intervention du Parlogue. » *La Nouvelle Barre du Jour* n° 76 (1979) : 40-53. « Longue tradition entre le Québec et l'Irlande depuis 1837, mise de l'avant par Ferron. D'où peut-être l'influence décisive, mais combien décourageante, de Joyce sur Godin, Aquin et VLB. Seul Gauvreau, peut-être, a réussi une transformation en langue accordée à celle de Joyce [...] » (p.46)

qui laisse sa marque sur sa propre méthode narrative. Dans une entrevue radio de 1976, Aquin vante le génie de Flaubert à avoir mené à terme une entreprise créatrice paradoxale où l'abondance d'écriture se conjugue avec un vide total et souhaité :

Il voulait écrire froidement, comme il disait, par rapport à ceux qui écrivent de façon échauffée. Il voulait écrire sans inspiration, par opposition à ceux qui écrivent avec inspiration. Il voulait écrire une œuvre qui soit hors de lui. Complètement. Et il voulait écrire surtout, je m'en souviens de ce détail, un livre qui soit complètement vide [...] C'est incroyable de penser que cet homme-là ait pu vivre avec cette espèce de vacuum dont il s'emplissait, si je puis dire, ce qui est un paradoxe. Il était obsédé par le vide. Un livre qui ne traite de rien, sans sujet.³⁶

Est-ce à dire que l'œuvre d'Aquin ne soit que *contenant*, qu'un simple exercice formaliste? Non, bien entendu. On peut cependant soutenir qu'elle se positionne en contre vis-à-vis la tradition littéraire dite usuelle en ceci qu'elle s'érige en système original, ce qui n'est rien de moins que révolutionnaire. Rompre avec la tradition traduit forcément une forme de rébellion esthétique. Et si les deux premiers romans d'Aquin sont ceux où il a « établi sa forme romanesque »³⁷ pour reprendre les mots de La Fontaine, c'est, à mon sens, avec son troisième roman, *L'Antiphonaire*, que ce dernier « a trouvé dans la dialectique la possibilité d'une esthétique formellement autonome et vraiment révolutionnaire »³⁸, tout en ne cessant d'y consacrer un plaisir esthétique tout ce qu'il y a de plus joycien. La leçon du maître irlandais consiste ici à réaliser qu'une écriture « amusante » (qui n'est pas à confondre avec l'idée de détente assez loin de l'effort participatif qu'exige la lecture de Joyce) a bien davantage de chance d'imprégner définitivement le lecteur que si ce dernier doit faire face à une œuvre unilatérale de laquelle il ne peut rien tirer. Si le lecteur éprouve un plaisir à se mesurer à l'exercice esthétique de l'auteur, aussi débridé soit-il, il en sera changé. Et ce changement, pour Aquin, est chargé d'un potentiel révolutionnaire.

LE POTENTIEL RÉVOLUTIONNAIRE DE LA GUÉRILLA LANGAGIÈRE

Ce plaisir esthétique n'est toutefois pas incompatible avec une entreprise d'écriture engagée où la langue elle-même peut être porteuse du projet révolutionnaire dont fait mention Patricia

³⁶ Hubert Aquin à l'émission *Horizons* (réal. Gilles Archambault) enregistrée le 4 avril 1976. Archives de Radio-Canada.

³⁷ De La Fontaine, *Hubert Aquin et le Québec, op. cit.*, 44.

³⁸ Patricia Smart, *Hubert Aquin, agent double* (Montréal : PUM, 1973), 10.

Smart. Le militantisme d'Aquin se révèle être, comme je l'ai brièvement mentionné en ouverture de ce chapitre, très tôt une réalité ne se limitant pas au domaine de la création littéraire. Son implication politique au sein du R.I.N et sa prise du maquis pour concrétiser son activité souvent qualifiée de « terroriste » en est l'expression la plus concrète.

De tous les écrivains québécois de sa génération, Hubert Aquin est certainement celui qui a poussé l'acte révolutionnaire le plus loin et le plus concrètement. L'époque qui le voit grandir et s'affirmer comme écrivain est celle de la Révolution dite *tranquille*, adjectif galvaudé et répété à outrance pour qualifier une époque transitoire de grandes réformes sociales dans l'histoire du Canada français où, contrairement à bien des nations du globe, peu d'épisodes violents ont caractérisé ses changements paradigmatiques. La laïcisation rapide de la province, l'affirmation nationale d'un peuple prenant de conscience de sa différence culturelle du reste du Canada et sa volonté autonomiste grandissante sont tant de facteurs marquant l'époque. Malgré l'épithète paisible de l'époque, il serait faux de prétendre que la révolution fut « tranquille » pour tous. Octobre 1962 voit la création du *Front de Libération du Québec*, mouvement nationaliste principalement constitué de jeunes étudiants et d'intellectuels souhaitant voir advenir l'indépendance politique québécoise « convaincus que la violence politique apparaît inéluctable pour accéder à la marche vers l'indépendance du Québec. »³⁹ Si plusieurs souverainistes se dissocient du tournant violent du mouvement, d'autres, comme c'est le cas d'Aquin, se réjouissent du transfert des paroles aux actes. Dans une lettre à Gaston Miron datée du 10 octobre 1963, Hubert Aquin écrit : « Le fracas du FLQ a redonné vie à tout ce qui finissait au Canada français [...] J'ai frémé au rythme même des déflagrations du FLQ, et nombreux sont les Canadiens français qui ont éprouvé le même tremblement que moi, la même attente inavouable. »⁴⁰ Ce que l'écrivain québécois décrit comme une *attente* fait référence à une relative passivité, voire même à une docilité devenue proverbiale chez les Canadiens français, peu enclins à s'insurger contre l'*establishment* anglophone, autrefois représenté par le pouvoir colonial britannique.

Comme le précise Louis Fournier à propos du *Front de Libération du Québec*, « s'il est un "modèle" qu'il invoquera pendant dix ans, c'est celui des Patriotes de 1837-38. »⁴¹ La raison

³⁹ Louis Fournier, *FLQ. Histoire d'un mouvement clandestin*. (Montréal : Québec Amérique, 1982), 23.

⁴⁰ Lettre inédite publiée de manière posthume en 1983 à laquelle on donnera le titre de « Lettre morte ». Hubert Aquin, « Lettre morte (à Gaston Miron), » *Liberté*, vol. 25, no. 6 (1983) : 5.

⁴¹ Fournier, *FLQ*, *op. cit.*, 28.

en est simple : l'insurrection patriote est pour ainsi dire la seule révolte armée de la jeune histoire de la province et son souvenir toujours vif dans les mémoires révolutionnaires des autonomistes Canadiens-français aura une influence déterminante sur leurs revendications. S'il est vrai que le mouvement felquist est, comme l'affirme Fournier « un mouvement profondément québécois », il importe d'en considérer les influences extérieures des autres mouvements nationalistes mondiaux.⁴² Comme la Révolution américaine (1776) l'aura fait pour la Révolution française (1789) et comme cette dernière l'aura fait entre autres pour la Révolution irlandaise (1798), les révoltes patriotes du Bas-Canada (ainsi nommé depuis l'Acte d'Union de 1840 et qui deviendra la Province de Québec avec la Confédération de 1867) seront inspirées par les vagues autonomistes qui déferlent sur les nations du monde vers la fin du XVIII^e siècle. Ce serait donc une généralisation simpliste que de prétendre, comme c'est souvent le cas, que le Québec ne se serait ouvert sur le monde qu'au moment de sa Révolution tranquille. L'Irlande apparaît ainsi comme une inspiration considérable pour les Patriotes de 1837-38. Les politologues canadiens n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner l'influence des Irlandais dans le mouvement patriote de la Province, et non pas seulement comme modèles à suivre dans la lutte autonomiste du Bas-Canada, mais bien comme participants actifs à sa réalisation. Garth Stevenson, dans son essai comparatif entre l'Irlande et le Québec intitulé *Parallel Paths* a bien soulevé la constituante irlandaise du mouvement patriote canadien-français, composé entre autres du Dr. Edmund Bailey O'Callaghan et des journalistes Daniel Tracey et Justin Waller, pour ne nommer que ceux-là.⁴³

Dans un article intitulé « L'Art de la défaite », publié en 1965 dans une livraison spéciale sur les Rébellions patriotes des années 1837-38 dans la revue *Liberté*, Aquin accuse les Patriotes de n'avoir su employer la guerre de guérilla, pratiquée notamment en Irlande depuis le début du siècle, mais de s'être comportés « en bons colonisés [et d'avoir joué] à l'intérieur des lignes blanches et [de s'être comportés] avec une politesse de désespérés, en parfaits gentlemen. »⁴⁴ « J'ai appris, d'autre part, ajoute-t-il, que des paysans espagnols, moins instruits et moins bien armés que les Patriotes, ont fait reculer la Grande Armée de Napoléon, en pratiquant une petite guerre que l'on appelle depuis la guérilla. »⁴⁵ Lui qui s'était tant renseigné en 1963 sur la

⁴² *Ibid.*

⁴³ Stevenson, Garth. *Parallel Paths*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2006.

⁴⁴ Hubert Aquin, « L'Art de la défaite : considérations stylistiques, » *Liberté*, vol. 7, no. 1-2 (1965) : 36.

⁴⁵ Aquin, « L'Art de la défaite », *op. cit.*, 36.

Guerre d'Indépendance irlandaise était-il au courant de l'affirmation du chef d'état-major de l'IRA, Sean Cronin, selon laquelle « c'est uniquement par la guerre de guérilla qu'une petite nation, qui combat pour le droit de vivre, peut espérer défaire un ennemi supérieur »? Quand ce dernier prétendait que « [l]es guérillos sont le fer de lance de la résistance dans l'Irlande occupée », Aquin frémissait-il d'envie, souhaitant pour le Québec une révolution digne de celles des Irlandais?⁴⁶ Ça avait déjà été le cas, lorsqu'il avait voulu prendre les armes pour la libération du Québec. Maintenant, grâce à Joyce, Aquin savait que la vraie guérilla se livrerait imaginairement. Non pas par lâcheté, mais bien parce que c'est là qu'elle serait le plus efficace.

C'est précisément à cette époque, au milieu des années 1960, qu'Aquin, alors lecteur de James Joyce depuis déjà une dizaine d'années, associe l'inventivité langagière de l'écrivain irlandais à la méthode militaire des guérillos. En effet, si Joyce a effectivement peu à voir avec la violence irlandaise de l'IRA, Aquin estime que l'œuvre de ce dernier n'en est pas moins révolutionnaire et que la violence joycienne résiderait dans son usage subversif de la langue anglaise qu'il emploie de manière si dénaturante qu'il parvient à lui faire un pied de nez total et à la rendre « étrangère à elle-même. »⁴⁷ De très belles pages de son plus célèbre article, « La fatigue culturelle du Canada français » publié en 1962 dans la revue *Liberté*, sont consacrées à l'écrivain irlandais et à son Irlande natale. Il y écrit notamment :

Me dirait-on que Joyce a écrit *Ulysse* à cause de son exil, je répondrais que précisément Joyce n'a trouvé un sens à l'exil que dans un « repayement » lyrique. Trieste, Paris, Zurich n'ont été pour lui que des tremplins de nostalgie d'où il a effectué, par une opération mentale délirante à la fin, un retour quotidien, d'heure en heure, à son Irlande funèbre [...] Il a enfanté son pays natal dans des livres aussi démesurés que son obsession. On peut même se demander si l'anglais presque incompréhensible dont il a composé pendant son « aveuglement » *Finnegans Wake* n'est pas l'acte ultime et révolutionnaire de cet exilé qui, dès sa jeunesse à Dublin, l'était déjà par la langue devenue «maternelle» qu'on y parlait alors : l'anglais, langue «étrangère», historiquement.⁴⁸

Cette citation pose le constat fondamental d'une lecture québécoise de la langue de Joyce qui sera entérinée par nos deux autres auteurs, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu, comme nous le verrons dans les chapitres à venir. L'utilité – terme que j'emploie consciemment et volontairement puisqu'il sera question au fil de ce mémoire de l'instrumentalisation joycienne

⁴⁶ Cité dans Fournier, *FQL*, *op. cit.*, 25.

⁴⁷ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français, » *Liberté*, vol. 4, no. 23 (1962) : 319.

⁴⁸ *Ibid.*

dans la littérature québécoise – de l'écriture de Joyce sera d'abord stylistique pour notre triade auctoriale. Tout comme Hubert Aquin, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu n'auront de cesse de vanter le succès de Joyce, lui qui a « désamorcé » l'anglais et l'a écrit mieux que quiconque jusqu'à en devenir l'un des maîtres incontestés. Avec Joyce, la langue anglaise subit un revirement drastique : il parvient à l'« Irlander de sens », comme il écrit dans *Finnegans Wake*, c'est-à-dire à la faire sienne, à rompre avec le canon littéraire anglo-saxon. Comble de l'opération, malgré les modifications qu'il lui fait subir, Joyce parvient à faire de sa langue renouvelée un moyen d'expression si brillant qu'il s'élève au sommet de ce même canon qu'il contribue à miner de l'intérieur. Pour nos trois écrivains, il importe de faire de même au Québec avec la langue française. Avec Joyce comme mentor, il faut « l'enguirlander », comme l'écrivent Marc Chevrier et Bruno Roy à propos de Beaulieu.⁴⁹

Dans un autre article intitulé « Littérature et Aliénation » paru dans la revue *Mosaïc* à l'automne 1968, Aquin décrit Joyce comme « un frère posthume » dont les leçons stylistiques à tirer sont particulièrement intéressantes pour le romancier québécois souhaitant postuler son indépendance littéraire. Il écrit :

Est-il possible de faire comprendre que Joyce, avec tout son fatras romanesque et son arsenal de mots anglais désamorcés, soit notre maître, notre seul et abominable professeur en déséquilibre, notre guide unique et complètement désaxé? Eh bien, oui... c'est lui, Joyce, ce frère bouleversant qui tient notre plume hésitante et nous presse encore d'écrire des insanités à seule fin d'écrire des insanités [...] Joyce n'est pas des nôtres; pourtant, c'est un frère posthume [...] qui, avant de mourir, a eu le temps de mettre le feu aux poudres et de calculer minutieusement l'explosion de toutes les acceptations des mots qu'il a manipulés, de tous les sous-entendus d'une langue qui n'avait qu'un défaut : celui de ne pas être sa langue maternelle.⁵⁰

Au lieu de « [...] faire le voyage à Zurich pour visiter ce qu'il reste de lui, [...] un ami mort en terre étrangère »⁵¹, Aquin en appelle à la littérature de révolution au Québec. C'est en écrivant dans la langue du colonisateur et en la retournant sur elle-même, en la rendant étrangère à elle-même que « le grand Irlandais » arrive non seulement à se reposséder, mais également à faire violence au colonisateur. La guérilla dont Aquin faisait précédemment l'éloge n'apparaît donc

⁴⁹ Marc Chevrier, « Victor-Lévy Beaulieu, James Joyce, les langues et le Québec hibernien, » dans *Le Québec et l'Irlande : culture, histoire, identité*, édité par Linda Cardinal et al. (Québec : Septentrion, 2014) : 233. Voir aussi : Bruno Roy, « Des mots pour venir au monde, » *L'Action Nationale* XCVII, no. 5-6 (Mai/Juin 2007) : 71.

⁵⁰ Hubert Aquin, « Littérature et Aliénation, » *Mosaïc*, vol. II, no. 1 (1968) : 46-47.

⁵¹ *Ibid.*, 47.

pas exclusivement possible dans les vallons irlandais mais également, et peut-être de manière plus efficace, dans les pages totalisantes d'une œuvre aussi démesurée qu'excessive, pour reprendre les termes d'Aquin.

À l'occasion d'une conférence prononcée le 5 mars 1970, Aquin explique la pertinence de Joyce et son style qu'il qualifie d'« inflationniste » dans la formation imaginaire d'une littérature révolutionnaire québécoise. Il écrit :

En m'enfonçant dans l'œuvre de James Joyce, ce monumental écrivain, je perds pied et je me sens écrasé par son énormité et l'incroyable floraison de son style inflationniste. À côté de lui, je me sens comme un pauvre commentateur ou comme un scoliaste décadent [...] Que voulez-vous? (ou plutôt, que fallait-il faire? Ignorer Joyce [...]?) Non, je préfère affronter la riche et inépuisable difficulté de James Joyce, lire de long en large les pages écrasantes et mystifiantes écrites par ce grand Irlandais qui n'avait d'autre révolution à faire que dans la littérature.⁵²

Cette littérature révolutionnaire ne le sera pas exclusivement par son style et l'aspect insidieusement ludique de son anglais « de combat ». C'est également dans sa volonté épique que la littérature de Joyce influence nos trois écrivains. Dès le début des années 1950, Hubert Aquin reconnaît l'importance de l'*Ulysse* de Joyce, qu'il lit alors. Il est conscient de sa portée épique et de son caractère totalisant et inépuisable qui en font une sorte de récit de fondation.

Très tôt, Hubert Aquin note dans son journal sa volonté d'écrire une œuvre épique dont le Québec pourra se tarir. Profondément marqué par *Ulysse*, il écrit : « L'idée de l'épopée. Mon roman sera épopée ou ne sera pas [...] Je n'ai pas le choix : c'est mon genre! »⁵³ À l'instar de l'adaptation homérique de Joyce, Aquin entend calquer le modèle épique pour donner naissance à une œuvre aussi personnelle que tributaire des fondateurs dont Homère et Virgile font partie. Le 19 septembre 1962, alors que se révèle à lui de manière épiphanique l'idée de son premier roman, *Prochain Épisode*, Aquin atteste de l'influence joycienne sur sa démarche créatrice dans son journal : « Minuit. L'idée de faire un roman policier à forme ou ton scientifique (linguistique, anthropologique, philosophi[qu]e). »⁵⁴ La semaine suivante, il précise ses intentions :

J'ai opéré un « transfert » sur mon pays et ce lieu créé, magnifié a emprise aberrante sur moi. Comment s'en sortir? [...] Je ne sais plus. Le roman? [...] Peut-être pourrais-je faire

⁵² Aquin, « Le rôle de l'écrivain dans la société, » *op. cit.*, 215-16.

⁵³ Aquin, *Journal* (entrée du 6 décembre 1960), *op. cit.*, 184.

⁵⁴ Entrée du 19 septembre 1962, *ibid.*, 246.

un roman dans cet axe d'obsession : quelque chose qui serait le bordel insurrectionnel (Behan : *The Hostage*) qui me gave à jamais de ce qui nourrit toutes mes pensées, toutes mes conversations. Alors – le seul niveau possible est celui du langage, du parler. C'est dans la langue que je peux forniquer ce pays maudit, irréel en tout sauf dans la langue par laquelle on le décrit! Irlande au second degré. Le Canada français a un problème révolutionnaire dont on trouvera des solutions linguistiques ou symboliques! Roman policier : oui, sur une structure de policier construire, comme Joyce avec l'*Odyssée*, mon roman qui ne peut être inspiré que par un roman policier anglais, d'ailleurs [...] – quelque chose comme le premier roman français illisible. Avec une volonté de ne pas communiquer, on peut ainsi se servir du langage comme d'un personnage suspect dont le ton et les allures ont pour but de dérouter le lecteur [...]⁵⁵

L'entreprise ne pourrait être plus clairement annoncée. Comme Joyce l'a génialement fait, Aquin entend « forniquer [son] pays maudit » et ainsi, lui donner naissance. Les références à l'Irlande n'auront jamais été aussi exacerbées : le Canada français, cette « Irlande au second degré », ne pourra advenir que sur papier. Le clin d'œil à Brendan Behan, dramaturge irlandais connu autant pour son théâtre que pour ses activités terroristes au sein de l'IRA, confirme l'influence déterminante de l'imaginaire irlandais sur la production aquinienne de l'époque. C'est en s'enfonçant dans l'œuvre de Joyce, tout particulièrement le *Wake* qu'Aquin entend rédiger « quelque chose comme le premier roman français illisible ». Il lui apparaît désormais évident que le vrai terrain de la révolution, c'est la littérature.

LA RÉSONANCE JOYCIENNE EXACERBÉE ET LE PRÉLUDE VERS *L'ANTIPHONAIRE*

C'est à compter de 1968 qu'il devient impossible d'ignorer la résonance joycienne dans l'œuvre d'Hubert Aquin. C'est également l'année qui sera la plus fructueuse du point de vue de son écriture. À peine a-t-il publié *Trou de Mémoire* (le 1^{er} avril 1968), son second roman, qu'il ébauche le plan du suivant, *L'Antiphonaire* qu'il rédigera en tout juste six mois seulement avant de le faire paraître le 24 novembre 1969. Ce troisième roman est, comme je le suggérerai dans un instant, celui qu'Aquin rédige selon la méthode la plus joycienne jusqu'alors : introduction d'innombrables énigmes cherchant à confondre le lecteur, polyphonies narratives, scientification abusive, exacerbation du monologue intérieur, « ouverture » du roman construit selon une esthétique baroque et bien d'autres aspects caractéristiques de la prose joycienne.

⁵⁵ *Ibid.*, 246-47.

L'année 1968 s'ouvre par un bref séjour américain. Au mois de mars, Aquin est invité à un colloque universitaire pour y présenter une allocution intitulée *A Writer's View of the Situation in Quebec*. Cette communication est importante parce qu'Aquin s'y présente « not only [as] a French Canadian writer from Quebec; but [also] as an “activist” » œuvrant ouvertement à la libération de son pays.⁵⁶ Cette libération, suggère Aquin, n'est pas nécessairement liée à un engagement politique. Lui qui avoue être « sometimes considered as a “terrorist” more than as a novelist » y suggère que la révolution québécoise n'est pas exclusivement l'apanage des politiciens.⁵⁷ Elle peut (et doit) être également véhiculée par les artistes et les écrivains. La littérature du Québec, conclut-il, « is a literature of crisis and a literature reflecting the process of disintegration and the revolution that shake the whole society in which he lives... »⁵⁸ Immergé comme jamais dans l'œuvre de Joyce, Aquin profite de son court arrêt new-yorkais et « [...] se rend en pèlerinage à la Lockwood Memorial Library de cette université où sont conservées environ vingt mille pages de manuscrits et de lettres de James Joyce. »⁵⁹ Bien qu'il ait découvert la prose de l'écrivain irlandais seize ans plus tôt, le séjour américain semble ramener l'œuvre joycienne au premier plan de la réflexion aquinienne.

De retour à Montréal, Aquin prépare la charge d'un cours de littérature qu'il devra enseigner au Collège Sainte-Marie la session suivante. Guylaine Massoutre insiste sur l'importance de l'enseignement de ce cours intitulé *Esthétique et techniques d'écriture* en précisant « qu'il lui permet de théoriser sa pratique d'écrivain et de légitimer l'idée “d'ouverture” dans l'écriture. »⁶⁰ Ce concept qu'il puise dans *L'Œuvre ouverte* se révélera capital dans la réflexion esthétique subséquente d'Aquin.⁶¹ L'ouvrage d'Umberto Eco devient dès lors l'un des textes pédagogiques de prédilection d'Aquin qui le met dans la bibliographie destinée à ses étudiants aux côtés des livres Joyce.⁶²

⁵⁶ Hubert Aquin, « A Writer's View of the Situation in Quebec, » allocution donnée Department of Modern Languages and Literature de la State University of New York at Buffalo le 23 mars 1968, reprise dans *Mélanges littéraires I, op. cit.*, 175.

⁵⁷ *Ibid.*, 178.

⁵⁸ *Ibid.*, 186.

⁵⁹ Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin, op. cit.*, 193.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Eco, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965.

⁶² Pour la liste complète des ouvrages de (et sur) Joyce qu'Aquin recommande à ses étudiants, voir Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin, op. cit.*, 194-195. Pour n'en nommer que quelques-uns, on retrouve entre autres: *Gens de Dublin*, *Ulysse*, *Finnegans Wake*, *Essais Choisis*, *Manuscrit des Épiphanies* et *Lettres de James Joyce* en plus des ouvrages consacrés à Joyce notamment par Harry Levin, Stuart Gilbert, William T. Noon, Joseph Campbell et Herbert Gorman.

Fin 1969, immédiatement après avoir enseigné son cours au Collège Sainte-Marie, Aquin enseigne deux autres cours à la toute nouvelle Université du Québec à Montréal, dont un portant sur « Le Baroque littéraire ». Pour son élaboration, Aquin réutilise ses notes lui ayant servies à échafauder celui dispensé l'année précédente : Joyce y occupe encore une fois une présence centrale. La même année, Aquin fait paraître un article intitulé « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse* de James Joyce. »⁶³ Si le titre est prometteur, l'article est moins une analyse formelle d'*Ulysse* que l'occasion pour Aquin de situer et de réfléchir à sa propre œuvre par rapport à l'entreprise joycienne dont il se contente, pour une bonne partie du texte, de vanter les mérites. L'exploit de Joyce, ajoute-t-il, ce « génie du roman », est d'avoir réussi à faire de son œuvre « une façon révolutionnaire de voir la réalité et, du même coup, de la détruire avec une sorte d'efficacité redoutable. »⁶⁴ Toujours porté par sa fascination médiévale, Aquin propose à la manière d'Eco et de Bruyne que « l'œuvre fabuleuse de saint Thomas se rapproche plus du roman "homérique" de Joyce que les univers romanesques d'un Balzac ou d'un Flaubert. »⁶⁵

C'est la découverte d'Umberto Eco qui pousse Aquin à se pencher plus sérieusement sur l'œuvre de Joyce.⁶⁶ On oublie parfois qu'avant d'être le grand romancier s'étant fait connaître du monde entier à la parution du *Nom de la Rose* en 1980, Eco est avant tout un médiéviste de renom. Au début des années 1950, c'est-à-dire sensiblement au même moment qu'Hubert Aquin, Umberto Eco découvre pour la première fois l'œuvre de Joyce dans laquelle il identifie une théorie esthétique qu'il rapproche de celle de Saint Thomas et des penseurs médiévaux de l'école scolastique. Si cette lecture thomiste de l'œuvre joycienne est désormais généralement admise, Eco est l'un des premiers à l'avoir suggérée.⁶⁷ Pour étayer son argumentaire, le

⁶³ Aquin, Hubert. « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse*, de James Joyce. » Dans *L'œuvre littéraire et ses significations*, éd. Renée Legris et Pierre Pagé, 53-65. Montréal : PUQ, 1970.

⁶⁴ *Ibid.*, 58 et 64.

⁶⁵ *Ibid.*, 56.

⁶⁶ Gilles Thérien rappelle que « [...] l'*Œuvre ouverte* de Umberto Eco, publiée en français au Seuil en 65 et achetée au collège Ste-Marie par Hubert Aquin et Andrée Yanacopoulos » est l'une des sources principales ayant poussé Aquin à la rédaction de *L'Antiphonaire*. « La date [de la découverte de l'*Œuvre ouverte*] pour l'instant est imprécise, précise Thérien, mais elle pourrait se situer vers la fin de 67 par exemple, au moment où Hubert commence son enseignement au collège. » Cf : Gilles Thérien, « *L'Antiphonaire*, essai de lecture, » *Bulletin de l'ÉDAQ* no. 7 (1988) : 94.

⁶⁷ En 1956, Eco remanie et publie sa thèse de doctorat sous le titre de *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. L'ouvrage sera réédité en italien en 1970 avant d'être finalement traduit, en 1993, vers le français : Eco, Umberto. *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*. Traduit par Maurice Javion. Paris : Presses Universitaires de France, 1993. L'année suivante, le Père jésuite Noon publie une étude comparative en Joyce et Saint Thomas qui devient, dès sa parution, un classique des études joyciennes. Voir : T. Noon, William. *Joyce and Aquinas*. Hamden : Archon Books, 1970 [1957].

médiéviste italien s'appuie sur l'œuvre d'un philosophe flamand jusque-là pratiquement inconnu du monde entier, y compris du gouvernement belge.⁶⁸ Il s'agit d'Edgar de Bruyne (1898-1959), auteur des monumentales *Études d'esthétique médiévale* tombées dans l'oubli dès leur publication.⁶⁹

Il faudra attendre le milieu des années soixante avec la publication de *L'Œuvre ouverte* d'Umberto Eco pour que les travaux de De Bruyne soient de nouveau mises au jour. C'est effectivement dans la sixième et dernière partie du livre (qui représente la moitié de son volume) consacrée à la poétique de James Joyce qu'Eco rapproche les esthétiques thomistes et joyciennes en s'appuyant fortement sur les *Études* de De Bruyne, à propos desquelles il écrira plus tard que « tout ce qui a été rédigé avant [...] demeure incomplet, et que tout ce qui a été écrit par la suite en est tributaire. »⁷⁰ À propos de *L'Œuvre ouverte*, Gilles Thérien précise :

On y lit l'intérêt de Joyce pour la théorie esthétique médiévale, en particulier pour les notions traditionnelles d'*integritas*, de *proportio* et de *claritas*, et, surtout pour ce qu'il en fait dans son œuvre, d'abord dans la structuration d'*Ulysse* et, ensuite, dans ce projet unique que constitue *Finnegans Wake*. Les notes d'Eco à la fin de chaque chapitre comportent de multiples références et, parmi celles-ci, un renvoi explicite aux travaux d'Edgar de Bruyne sur l'esthétique médiévale.⁷¹

Le 9 août 1969, en pleine lecture de *L'Œuvre ouverte* et déjà à mi-chemin dans la rédaction de *L'Antiphonaire*, Hubert Aquin se procure les trois tomes des *Études* d'Edgar de Bruyne et les annote longuement.⁷² La critique aquinienne a tôt fait d'identifier les *Études* comme source principale à *L'Antiphonaire*, et pour cause : certains passages du roman sont tout bonnement copiés-collés des ouvrages du médiéviste belge. André Lamontagne va jusqu'à parler de

⁶⁸ « Many of the Belgian academics [...] only became aware of the existence of their compatriot De Bruyne through Eco's praise. Whenever Umberto Eco came to Belgium, he must have mentioned De Bruyne's name (difficult to pronounce) at least once. And this, in the long run, even reached the ears of the Minister of the Flemish regional government in 1999 [...] an unknown Flemish scholar, only known to Umberto Eco? And he sent his servants in order to find out who this scholar might have been, so that they could bring the famous man to him; and when they told him the scholar had passed away a long time ago, he ordered letters to be sent to Italy, and ordered De Bruyne's books to be read by the members of his Cabinet, that they might be put into our mothertongue [sic] and printed in new editions. And so, the members of the Cabinet were not able to find the books... » Jean-Pierre Rondas, « Steeled in the school of Old Aquinas : Umberto Eco on the shoulders of Edgar de Bruyne, » dans *Eco in Fabula: Umberto Eco in the Humanities – Proceedings of the International Conference*, éd. Franco Musarra et al. (Leuven: Leuven University Press, 2002), 307

⁶⁹ De Bruyne, Edgar. *Études d'esthétique médiévale*. 3 tomes. Bruges : De Tempel, 1946.

⁷⁰ Umberto Eco, *Écrits sur la pensée au Moyen Âge* (Paris : Grasset, 2016), 23.

⁷¹ Gilles Thérien dans la présentation de : Aquin, *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, XXIV.

⁷² Massoutre, *Itinéraires d'Hubert Aquin*, *op. cit.*, 203.

« plagiat littéral »⁷³, affirmation avec laquelle je ne peux être qu'en désaccord, lisant les emprunts d'Aquin comme s'inscrivant dans une pratique elle-même médiévale de continuité et de filiation, bien davantage que comme un vol malhonnête, en plus d'être une énigme de plus constituant un livre qui n'attend qu'à être démystifié par son lecteur. L'apport principal de l'esthétique médiévale à la création aquinienne est, j'argumenterai, l'influence de l'esthétique dite « hispérique » née de la plume de moines copistes du Haut Moyen-Âge nulle part ailleurs qu'en Irlande.

PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE HISPÉRIQUE – L'ANTIPHONAIRE

La première fois qu'Eco cite les travaux d'Edgar de Bruyne dans *L'Œuvre ouverte*, c'est dans une courte sous-section de son chapitre consacré à Joyce portant sur la poétique dite « hispérique ». Le terme, qui est certainement nouveau pour Aquin, tire son nom d'un ensemble de textes poétiques du Haut Moyen Âge connus sous le nom des *Hisperica Famina*.⁷⁴ Bien que la paternité et l'origine des textes aient longtemps été contestées, il est maintenant généralement admis qu'ils aient été rédigés par des moines irlandais au cours du VII^e siècle de notre ère. Leur particularité réside dans leur inventivité langagière qui, selon certains latinistes, aurait influencé, au-delà d'un millénaire plus tard, l'écriture des auteurs modernes et post-modernes dont Joyce est l'un des plus dignes représentants.⁷⁵ Malgré les indices nous poussant

⁷³ André Lamontagne, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin* (Sainte-Foy : PUL, 1992), 84.

⁷⁴ Dont le titre même est un jeu de mot composé du néologisme gréco-latin « Hisperica » composé des mots « Hibernia » (l'Irlande), « Ἑσπερίδες / Hesperides » (les Îles Occidentales) et de « Famina » (le pluriel de « famen », signifiant « parole » en latin). Phillip W. Damon a suggéré comme traduction anglaise du titre « Occidental Talkitudes » (cf. Phillip W. Damon, « The Meaning of the Hisperica Famina, » *The American Journal of Philology*, vol. 74, no. 4 (1953): 398.) tandis que Diarmuid Curraoin suggère « The Sayings of the West » (cf. Diarmuid Curraoin, *I know that I have broken every heart: The Significance of the Irish Language in "Finnegans Wake" and in other Works of James Joyce* (Dublin: Maunsel & Company, 2014), 83.) Une traduction française possible serait donc « Les Discours Occidentaux ».

Il est à noter qu'il n'existe, à ce jour, qu'une seule traduction intégrale des *Hisperica Famina* (toutes langues confondues), en anglais, que l'on doit au médiéviste canadien Michael W. Herren. Cf. *The Hisperica Famina (vol. I): The A-Text*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974 et *The Hisperica Famina (vol. II): Related Poems*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1987.

⁷⁵ Citons ici un article de E. K. Rand datant de 1931: « [...] Irish exuberance in the early Middle Ages needed a new Latin, flavored with Greek, Hebrew, native Irish, private inventions and distortions of glossaries. Nothing like that was yet known in our day [...] But now Mr. James Joyce has appeared. His *Ulysses* startled the world some half a dozen years ago with such a peregrinatio as had never been devised for that hero since Homer's time or before it. More recently a work [il s'agit de *Finnegans Wake*] was announced [...] and offer[s] a new proof that the freedom of the *Hisperica Famina*, now terrifically surpassed, is Irish = wild Irish. » E. K. Rand, « The Irish Flavor of Hisperica Famina, » dans *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters, Ehrengabe*

à le croire, il était cependant jusqu'à tout récemment impossible d'affirmer avec certitude que Joyce était au courant de l'existence de ces textes. Nous savons désormais, grâce aux révélations du regretté médiéviste irlandais Donnachadh Ó Corráin, que l'historien Daniel Binchy (1899-1989) avait fait part de leur existence à l'auteur du *Wake* :

In Paris (as he told me himself) he met Joyce, having read in advance the pre-publication excerpts of *Finnegans Wake*. He found Joyce formal and elegantly dressed. Joyce asked him what he thought of his latest work. "Are you writing a river symphony?", asked Binchy. "Interesting idea", said Joyce. Then Binchy said that he found Joyce's writing obscure and allusive and asked Joyce whether he knew that there was an early medieval Hiberno-Latin text like *Finnegans Wake*, called *Hisperica Famina*. Joyce took down the reference and Binchy later marked every passage in his copy of *Finnegans Wake* where he thought he could identify a cross-reference to or echo of *Hisperica Famina*. I had to promise him solemnly not to tell anybody about this, because he did not want Joyceans tramping up to his study.⁷⁶

L'analyse de Binchy des correspondances entre les *Hisperica Famina* et le *Wake* de Joyce ne verra finalement jamais le jour, l'historien ayant abandonné le projet. Il y aurait pourtant eu beaucoup à dire.

L'intérêt des *Hisperica Famina* est essentiellement d'ordre formel, leur contenu narratif n'étant que relativement banal. Le latin dans lequel ces textes furent rédigés est effectivement si inhabituel du reste du corpus latin classique que plusieurs latinistes ont avancé qu'il consistait presque en une langue secrète.⁷⁷ Et pour cause : Edgar de Bruyne précise que les *faminators*, en composant leurs textes, « [...] traduisent des mots grecs transcrits plus ou moins correctement [alors que] d'autres encore ajoutent du vocabulaire poétique, archaïque, hellénique des mots mal orthographiés, des expressions de dialectes, des vocables "vulgaires", etc. »⁷⁸ Ces marginaux sont friands de néologismes, n'ont aucun remords à latiniser des mots étrangers et à créer des mots-valises pour seul but de densifier et obscurcir leur texte. Leur vocabulaire emprunte tantôt au grec ancien et à l'hébreu, tantôt à l'arabe et aux langues gaéliques en plus d'être composé dans un latin « [...] mélangé à des termes appartenant à la langue ecclésiastique

für K. Strecker, éd. W. Stach et H. Walther (Dresden: Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha von Baensch Stiftung, 1931), 141-42.

⁷⁶ Propos jusqu'alors inédits de Donnachadh Ó Corráin, quelques jours avant sa mort en octobre 2017. Cité dans une entrevue avec Seán Duffy, « Ireland after Donnchadh... » *History Ireland*, vol. 26, no. 1 (Janvier-Février 2018) : 49.

⁷⁷ Le latin des *Hisperica Famina*, écrit James F. Kenney « [...] was so strange as to form practically a secret language. » Cité dans: Winthrop Palmer Boswell, *Hisperica Famina – The Garden of God* (San Francisco: Privately Printed, 1974), vii.

⁷⁸ Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale, tome I* (Paris : Albin Michel, 1998 [réédition]), 121.

et au latin vulgaire. »⁷⁹ Finalement, les auteurs hispériques semblent avoir une préférence marquée pour les métaphores et les périphrases abusives qu'ils nomment *Kenningar* et qui

[...] consistent à exprimer une idée non pas directement mais par une combinaison variée de mots, à l'aide d'autres idées dont l'une doit avoir certains rapports, étroits ou lointains avec l'objet à désigner [...] le sang, c'est la pluie des blessures, l'or, les larmes de Freya; le bateau, le patin de la mer; les flots soulevés, les monticules des cygnes; les yeux, la lune des cils [...]⁸⁰

Aux vues de ces caractéristiques particulières, on peut se demander ce qui a poussé les *faminators* à « bâtardiser » leur langue et à avoir cherché à la rendre si obscure. Une première hypothèse cherchait à l'expliquer par le fait que les Irlandais, trop isolés du continent pour avoir été latinisés par l'empire romain, n'avaient qu'une connaissance limitée de la *lingua franca* médiévale. Suivant cette idée – rapidement écartée – il fut suggéré que les *Hisperica Famina* n'étaient autre, pour ainsi dire, qu'un anti-thésaurus et qu'ils colligeaient un ensemble de termes exceptionnels, en marge du latin classique et consistaient, par le fait même, en un lexique d'exemples à ne pas utiliser.⁸¹ Nous savons cependant maintenant que l'isolement de l'Irlande, « l'île des saints et des sages »⁸² eut en fait l'effet inverse : à l'orée du Moyen Âge, alors que le reste du continent il y a peu unifié se fragmente, l'Irlande devient un havre d'unité intellectuelle. Les moines et les étudiants affluents de toutes parts et les lettres latines s'enrichissent en Hibernia.⁸³ C'est de cette effervescence intellectuelle que naissent les *Hisperica Famina*,

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, 125.

⁸¹ Cf. Anthony Harvey, « Blood, dust and cucumbers: constructing the world of Hisperic Latinity, » dans *Clerics, Kings and Vikings: Essays on Medieval Ireland in Honour of Donnchadh Ó Corráin*, éd. E. Purcell et al. (Dublin: Four Courts Press, 2015), 354: « After all, as was noted before, Ireland was the first and, at the time, the only place where Latin was being taught and learned as a foreign language; and one can see that, having learned the standard paradigms, the next step would be to learn the exceptions. Anyone who has used *Kennedy's revised Latin primer* will know that in this situation one can very easily end up being rather more familiar with the oddities rehearsed there than with the hundreds of common but docile words that the great grammarian has no cause to mention. »

⁸² Épithète romantique de l'Irlande tirant son origine du rayonnement intellectuel et ecclésiastique de l'île pendant son « âge d'or » correspondant à la fin de l'Antiquité et au Haut Moyen Âge. C'est également le titre d'une conférence que Joyce donna en italien à Trieste, en avril 1907. Cf. James Joyce, « L'Irlande, île des saints et des sages, » dans *Essais critiques*, trad. Elisabeth Janvier (Paris : Gallimard, 1966), 185-210.

⁸³ L'Irlande était, Harvey nous le rappelle, le premier endroit au monde où le latin était appris et enseigné comme langue étrangère : « [...] it was educated individuals among the Irish who, for whatever reason, first set about learning and teaching Latin as a foreign language [...] They adopted Latin literacy but, as they had not been conquered by the Romans, their participation in it remained, as it were, a collective voluntary act. It had never been a no-choice imperative as it was to the educated classes of the Continent, where it had originally resulted from an enforced total immersion course, courtesy of the Roman army! » (Harvey, *Blood, dust and cucumbers*, *op. cit.*, 352-53.)

merveilles monstrueuses composées dans ce que l'on qualifiera d'hiberno-latin ou de latin hispérique.

À cette maîtrise de la langue s'ajoute l'aspect ludique, parodique et potentiellement même présomptueux de l'écriture hispérique. L'universitaire irlandais Diarmuid Curraoin, qui a brièvement analysé l'influence des *Hisperica Famina* sur l'œuvre de Joyce, compare – non sans une touche d'humour – l'entreprise de l'écrivain irlandais et celle des *faminators*, qu'il désigne comme les « Harley-Davisons [sic] and black leather jackets of Irish Intellectualism. » Il souligne notamment leur affection marquée pour la satire en tant que forme de protestation stylistique contre le canon et d'affirmation d'unicité. Il écrit :

In the same way as Joyce, when writing to Harriet Weaver, had said of English, "I cannot write in it without being enveloped in its tradition". In the same way as he declared to Samuel Beckett when speaking of what he was doing to that language in *Finnegans Wake*, "I am going to hand them back their English language", the Irish scholars of the Golden Time, determined to be true to themselves and, in a sense, true to their modern era, decided to hand back Latin to the Latins but in a condition that most certainly would not please them, in a form that, at times, they literally could not recognise.⁸⁴

Pour de Bruyne, l'esthétique hispérique est une « [...] *esthétique de l'hermétisme* [qui] *prend exactement le contre-pied de l'esthétique du classicisme : elle est une esthétique à-rebours.* »⁸⁵ Contrairement aux « classiques » (tels Quintilien, Fortunatien, Cassiodore, ou Isidore de Séville) qui « prônent l'idéal de la clarté; les 'baroques' [eux, prônent] l'idéal de l'obscurité. »⁸⁶ Difficile de ne pas dresser de parallèle entre ces textes « baroques » que sont les *Famina* et le *Finnegans Wake* de Joyce.⁸⁷ Ce dernier envisageait son *Wake* comme « le livre de la nuit », par opposition à *Ulysses*, son pendant diurne.⁸⁸

L'époque qui voit naître les *Hisperica Famina* est également celle de l'apparition de l'enluminure de manuscrits irlandais dont le *Livre de Kells* (vers l'an 800) est le plus célèbre et certainement le plus fascinant exemple. Joyce ne cachait ni sa fascination ni son inspiration

⁸⁴ Diarmuid Curraoin, *I know that I have broken every heart*, *op. cit.*, 85.

⁸⁵ *Ibid.*, 119. C'est lui qui souligne.

⁸⁶ *Ibid.*, 119-120.

⁸⁷ L'adjectif « baroque » si souvent employé par Aquin et ses critiques pour désigner son œuvre n'est pas ici à restreindre à sa référence à la Renaissance italienne, mais bien plutôt à son sens étymologique premier. *Barroco*, en portugais, est initialement « [...] un terme de joaillerie qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes. » Victor-Lucien Tapié, *Le Baroque* (Paris : PUF [coll. « Que Sais-je? »], 1963), 5.

⁸⁸ « Having written *Ulysses* about the day, I wanted to write this book about the night. » Joyce cité dans Ellmann, *James Joyce*, *op. cit.*, 695

pour les enluminures irlandaises et tout particulièrement celles qui composent le *Livre de Kells*, livre dont il ne se séparait jamais et avec lequel il se plaisait à comparer son œuvre.⁸⁹ Hubert Aquin sera également fasciné par les entrelacs celtiques dont il découvre les descriptions magnifiques chez de Bruyne. Dans ses *Études*, ce dernier écrit que :

Ce qui frappe d'abord dans les entrelacs irlandais ce sont souvent les figures monstrueuses ou extraordinaires et toujours les couleurs d'une richesse chatoyante [...] La forme totale qui jaillit de tous ces entrelacs n'est ni claire, ni simple, ni sobre, mais d'une obscurité inextricable où les mêmes motifs se répètent sous des aspects indéfiniment variés. Elle ne se laisse ni analyser ni pénétrer, il faut la percevoir et la prendre telle qu'elle est, dans son entièreté intuitive [...] Comme en littérature, l'impression première qu'on ressent souvent devant les riches enluminures de l'art irlandais est celle d'un beau chaos [...] ⁹⁰

Le texte hispérique est à l'image de l'enluminure irlandaise : chaotique. Elle n'est pas composée d'éléments complexes, au contraire. C'est l'abondance excessive de ses composantes qui crée un tout déroutant. Comme l'écrit l'historien de l'art allemand Richard Hamann que cite de Bruyne,

[...] le dessin est constitué d'un ensemble d'éléments simples : points, traits, figures géométriques simples, cercles, triangles, carrés, crochets, lignes courbes, motifs étoilés. Ces derniers s'enchaînent les uns à la suite des autres [...] C'est l'addition, et non la combinaison, qui crée la richesse.⁹¹

La description pourrait aisément s'appliquer à l'écriture aquinienne. Son écriture n'est pas absolument surréaliste comme celle d'un Claude Gauvreau, par exemple : chaque mot d'Aquin, pris individuellement, est complètement sensé, « transpos[é] clairement avec une langue de médecin » comme l'écrit Christine Forestier, la narratrice du troisième roman d'Aquin.⁹² Mais si le lecteur regarde le roman comme un tout, la vue d'ensemble lui est alors trouble. Les sauts dans le temps, les ellipses, les changements de points focaux narratifs, les monologues

⁸⁹ Joyce confiait à son ami Arthur Power : « In all the places I have been to, Rome, Zurich, Trieste, I have taken it about with me, and have pored over its workmanship for hours. It is the most purely Irish thing we have, and some of the big initial letters which swing right across a page have the essential quality of a chapter of *Ulysses*. Indeed, you can compare much of my work to the intricate illuminations. » Cité dans Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, 545. La citation est reprise par Eco dans *L'Œuvre ouverte, op. cit.*, 280.

⁹⁰ De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale, tome I, op. cit.*, 138 et 140.

⁹¹ « Die Zeichnung setzt sich aus einfachen geometrischen Figuren, Kreisen, Dreiecken, Haken, Schlangenlinien, Sternmustern. Diese warden aneinander gereiht [...] Es ist Addition, nicht Kombination, die den Reichtum schafft. » Ma traduction de Richard Hamann, *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart* (Berlin: Verlag von Th. Knaur Nachf., 1932), 120.

⁹² Aquin, *L'Antiphonaire, op. cit.*, 123.

intérieurs multipliés, etc. Le tout rappelle nécessairement l'enluminure irlandaise, bourrée d'entrelacs dont l'unique addition suffit à fasciner et à confondre le spectateur. La découverte de la poétique hispérique par Hubert Aquin, pour y revenir, coïncide de près avec la rédaction d'un plan pour son troisième roman à venir auquel il donne le titre provisoire de *La mort de l'écrivain*, titre que *L'Antiphonaire* conservera jusqu'au moment de sa parution en novembre 1969. Rédigé à son retour de New York (au moment où il était, plus que jamais, plongé dans l'œuvre de Joyce et peu de temps après avoir découvert *L'Œuvre ouverte* et les *Études* de de Bruyne), le plan du roman révèle une esthétique romanesque propre à Aquin mais constitué d'éléments formalistes très certainement pigés dans les derniers romans de l'écrivain irlandais et dans les textes hispériques. Dans *L'Antiphonaire*, c'est Aquin que l'on croirait lire lorsqu'il fait dire à sa narratrice, que « [...] ces élans de virtuosité et d'inspiration vespérale, ces entrelacs tout en spirales et en labyrinthes mystifiants m'éblouissaient. »⁹³ Cette théorie du roman, Gilles Thérien la cite et la résume ainsi :

On y parle: “[d]’amplitude décroissante des phrases... [de] construction réflexive du roman... [d]’insertions sérielles continues en relation avec les différents seuils...”. Le milieu du roman doit faire place à l’“apparition du vide” et sa fin doit être “construite par fragments mal reliés les uns aux autres... [Les] thèmes [seront] extrapolés avec dérivations temporelles multivariées”. “[L]’éclatement des frontières” assurera la “mondialisation du roman”. On y trouvera enfin un “processus d’accélération historique informé au livre... une incorporation... des thèses divergentes de l’information et de l’esthétique...” [...] L’ensemble du roman devra prendre l’allure d’une “synthèse sans fin.” »⁹⁴

L'Antiphonaire donne effectivement l'impression d'un immense collage. Son titre à lui seul constitue d'emblée un indice de l'influence médiévale qu'a pu subir Aquin à l'époque de sa rédaction. Contrairement à Jean Leduc qui prétend qu'« [i]l ne faudrait surtout pas perdre son temps à creuser le sens du titre pour y voir clair [et que] ce titre, selon une tradition qui tend de plus en plus à s'installer, est parfaitement indifférent et ne trouve pas de résonances dans l'œuvre »⁹⁵, j'affirmerais au contraire que le titre de *L'Antiphonaire* n'est pas laissé au hasard. Il

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Thérien, *L'Antiphonaire, essai de lecture*, op. cit., 96. Les éléments cités par Thérien sont extraits de la partie non-publiée du plan de *La Mort de l'Écrivain* finalement ajoutée en appendice à l'édition critique de *L'Antiphonaire* (Aquin, *L'Antiphonaire*, op. cit., 341-349). L'autre plan sera publié du vivant d'Aquin, dans la première édition de *Point de fuite* (1971) et repris tant dans l'édition critique de *L'Antiphonaire* (op. cit., 350-396) que dans celle de *Point de fuite* (op. cit., 99-114).

⁹⁵ Albert Léonard, « Un romancier virtuose : Hubert Aquin – À propos de *L'Antiphonaire*, » dans *L'œuvre littéraire et ses significations*, éd. Renée Legris et al. (Montréal : PUQ, 1970), 195.

pointe selon moi vers une référence bien précise du Haut Moyen-Âge irlandais, soit l'*Antiphonaire de Bangor*, un manuscrit irlandais « written in Latin [mais qui contient] the strongest internal evidence of its Irish origin »⁹⁶ datant du VII^e siècle et dont l'existence était connue d'Aquin qui l'avait certainement découvert, lui aussi, dans *L'Œuvre ouverte* d'Eco.⁹⁷ En y regardant de plus près, on sait qu'Aquin citait textuellement *L'Antiphonaire de Bangor* dans le manuscrit original de son roman avant d'en supprimer la référence dans sa version finale, potentiellement dans une quête d'obscurité elle-même tout ce qu'il y a de plus hispérique.⁹⁸ L'antiphonaire est par définition, comme nous le rappelle Henri-Paul Thiffault, « [a] species of psalmody in wich [sic] the choir or congregation, being divided into two parts, sing alternately in a manner suggested by the derivation of the word »⁹⁹, sans manquer de préciser qu'« [i]l y a justement dans *L'Antiphonaire* cette alternance des situations, des aventures et des personnages, entre la Renaissance et le XX^e siècle. »¹⁰⁰ La polyphonie des voix narratives, la pluralité des chronotropes, la fragmentation d'un vocabulaire parsemé de néologismes et d'abus de toutes sortes sont donc tout indiqués pour justifier le choix d'Aquin d'ainsi intituler son roman.

La critique aquinienne s'entend généralement affirmer que le troisième livre d'Hubert Aquin représente un point tournant dans l'œuvre du romancier. Avec du recul, on peut affirmer que le succès de *Prochain épisode* n'est pas vraiment dû à son originalité stylistique. Le roman arrive à point nommé dans un contexte de grands changements paradigmatiques majeurs au Québec et tire sa réputation davantage de sa résonance politique que de son formalisme nouveau. Même si l'intention d'Aquin est d'écrire « quelque chose comme le premier roman français illisible », une part du lectorat semble avoir tendance à minimiser l'originalité stylistique du roman au profit des circonstances entourant sa publication : un livre écrit par un ex-terroriste, dans une institution psychiatrique et qui parle du dédoublement de

⁹⁶ William Reeves, « The Antiphony of Bangor, » *Ulster Journal of Archeology*, vol. I (1853): 171.

⁹⁷ Eco pose l'*Antiphonaire de Bangor* en égal du *Livre de Kells*, du *Livre de Durrow* et de l'*Évangélaire de Saint-Gall* « [...] et d'autres œuvres de la même veine, diffusées dans l'Europe entière [représentant] les premières manifestations d'un génie irlandais toujours aux frontières de la folie, et dont le terrain d'élection est la provocation et la rupture. » Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*, 278-279.

⁹⁸ Voir variante p.121, lignes 3-4 dans *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, 299 où « L'Antiphonaire de Bangor » est biffé au profit d'une simple mention de « L'Antiphonaire », sans doute pour enlever un niveau de clarté à la référence intertextuelle qui aurait « trop facilement » justifié le titre du livre au lecteur paresseux.

⁹⁹ Citation de l'Encyclopédie Britannica dans Henri-Paul Thiffault, « L'esthétique baroque dans les romans d'Hubert Aquin » (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1974), 12.

¹⁰⁰ *Ibid.*

personnalité du Québec. Les conditions sont réunies pour un bestseller, mais pour des raisons différentes que l'aurait souhaité Aquin.¹⁰¹ Et puis, il faut bien avouer, la langue du roman reste somme toute classique. Concernant son second roman, *Trou de mémoire*, René Lapierre précise que « [l']écriture d'Aquin, après *Prochain épisode*, est en quelque sorte une écriture fausse; faute d'accéder vraiment à l'art, à la littérature, au moyen d'un langage souverain, celle-ci subit en effet la terreur, la fascination de l'indicible [...] »¹⁰² *Trou de mémoire* marque effectivement selon Lapierre

[...] le point où l'écriture d'Aquin se détourne du monde pour s'enfoncer dans une sorte de maquis; celui des ressemblances secrètes qu'elle entretient avec les figures de Shakespeare, de Paracelse ou de la Bible, qu'elle imite et déforme à la fois. L'art pour l'art? Sûrement pas : plutôt l'art contre l'art, l'art contre soi.¹⁰³

La langue de *Trou de mémoire* représente une tentative de transition. Bien différente de celle auquel le lecteur de *Prochain épisode* et des articles d'Aquin avait jusqu'alors été habitué, elle semble chercher maladroitement sa voix. L'écriture devient blasphématoire, moins par mimétisme réaliste, dirait-on, que par fantaisie de l'auteur. La lecture du second roman d'Aquin laisse ainsi une impression de réelle volonté d'innovation de la part de l'auteur. Ce dernier ne semble cependant pas être capable de vraiment se laisser aller dans un projet aussi libre qu'éclaté. Son écriture, encore trop française peut-être, n'arrive pas à trouver sa singularité.

Selon René Lapierre, « [c]'est avec *L'antiphonaire* [...] que le discours romanesque d'Aquin disparaît vraiment de la "circulation", qu'il effectue devant le réel son renversement définitif ». Je suggèrerais que la raison de cette volte-face discursive est due à la découverte d'Aquin de la poétique hispérique jumelée à une lecture approfondie de *Finnegans Wake* au moment de la rédaction du roman. D'une part, Aquin est fasciné par la splendeur des entrelacs irlandais et leur équivalent scriptural hiberno-latin. De l'autre, il est foudroyé par l'inventivité langagière quasi-violente du dernier livre de Joyce. Ces exubérantes manifestations de l'art irlandais lui semblent doublement intéressantes car non seulement s'imposent-elles de par leur importance capitale sur la conscience nationale irlandaise (tant les enluminures du *Livre de Kells* que l'œuvre

¹⁰¹ Andrée Yanacopoulo écrit : « Face à *Prochain Épisode*, il ne voulait pas qu'on oublie qu'on était devant une œuvre de littérature. Il ne voulait pas faire de son roman un roman engagé, c'est-à-dire écrit uniquement pour prôner la révolution [...] C'est pour cette raison qu'il a réagi contre une critique à tendance réductrice. » Citée dans *Desajinado*, *op. cit.*, 260.

¹⁰² Lapierre, *L'imaginaire*, *op. cit.*, 114-15.

¹⁰³ *Ibid.*, 115.

de Joyce fascinent avec raison le monde entier et sont la fierté du peuple irlandais) mais en plus elles y arrivent en étant absolument ludiques et décomplexées. Pour l'auteur de *L'Antiphonaire*, c'est cette voie qui est à envisager. S'il arrivait à trouver une façon d'*hispériser* la littérature d'ici, l'écrivain québécois pourrait peut-être lui aussi élever l'imaginaire collectif à sa fierté et son indépendance. Ce n'est donc pas une surprise si l'esthétique hispérique est textuellement identifiée par Christine Forestier, la narratrice de *L'Antiphonaire*, qui rédige une thèse doctorale sur la médecine renaissante qu'elle n'arrive pas à achever alors qu'elle s'enfonce progressivement dans les écrits de Jules-César Beausang. Ce personnage fictif, elle le range « [...] du côté des auteurs "hispériques" – ceux dont on qualifie les livres d'être un torrent d'épithètes et un abus de procédés littéraires énigmatiques [spécifiant que] Beausang a un penchant manifeste pour le grandiose, l'énigme et la cacozélie. »¹⁰⁴ La cacozélie a tout pour plaire à Aquin, puisqu'elle se caractérise par deux caractéristiques auxquelles il aspire dans le roman, soit le vide et la démesure.¹⁰⁵ Au fur et à mesure qu'avance le roman, Forestier s'identifie de plus en plus à Beausang et l'écriture elle-même prend des tournures confuses. Elle s'excuse à son lecteur (une partie du récit se présentant comme le journal intime de l'héroïne) tout en l'avertissant que les choses n'iront pas en s'améliorant et que le texte ne fera que gagner en densité :

Si cela devient irritant (à la lecture), aussi bien me laisser tomber, car – vous devez me croire – je n'ai pas fini de vous décevoir [...] Au contraire, je crois m'être ainsi coulée aux yeux du lecteur éventuel qui aura supporté mon enflure hispérique, mes tournures psychomachiques, mes tropes indécents, mes harmonies discordantes, ma *deformis conformitas*, mes paraboles en torsade et mes fleurs mortes de style.¹⁰⁶

Au fil du roman, la saveur du texte se teinte de cette complexité. Plus la narratrice s'enfonce dans ses lectures médiévales, plus son propos devient décousu. Gilles Thérien suggère avec justesse que le personnage de Christine permet à Aquin d'évoquer « un discours personnel sur les mêmes propos esthétiques qui comprennent autant l'esthétique médiévale que les données

¹⁰⁴ Aquin, *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, 121.

¹⁰⁵ De Bruyne définit la cacozélie comme le style des auteurs dits *asianiques* qui « n'ont aucune mesure ni aucun goût. » Le médiéviste flamand poursuit : « Ils sont aussi enflés que vides [...] Le style affecté se caractérise par la cacozélie, c'est-à-dire par le manque de mesure apparaissant chaque fois que le talent pêche contre le goût et se laisse tromper par l'apparence du beau. La cacozélie, c'est l'excès, le faux sublime, et le faux gracieux, l'abondance creuse, l'extravagance, [...] l'hyperbole sans mesure, dépassant le vraisemblable et les limites de la nature [...] Or les Hispériques sont les Asianistes du Haut Moyen-Âge. » De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, tome I, *op. cit.*, 131-32.

¹⁰⁶ Aquin, *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, 223.

de la poétique asianiste ou hispérique que l'on retrouve dans [de] Bruyne. »¹⁰⁷ Ainsi le roman ne se contente-t-il pas d'évoquer l'esthétique hispérique, mais la mime et la pastiche.

Ce qui est intéressant avec *L'Antiphonaire*, c'est en fait sa transposition de l'influence hispérique au niveau thématique. Alors que les textes hispériques n'étaient que d'un intérêt essentiellement formel (par leur langue originale et leurs figures de styles), l'excentricité du roman d'Aquin ne se trouve pas à ce niveau. La langue dans laquelle il est composé n'est pas, encore une fois, si créatrice et si monstrueuse. Elle déroute, certes, mais n'approche pas l'inextricabilité caractéristique des *Hisperica Famina* ou du *Wake* joycien. On peut cependant reconnaître l'influence médiévale irlandaise sur le roman. Il rappelle les enluminures irlandaises dont la richesse n'émane pas tant de ses composantes (des figures relativement « simples » comme le suggérait Hamann) que de l'addition et la juxtaposition de ces dernières. L'addition qu'on y retrouve et qui contribue à donner à son lecteur l'image « d'un beau chaos », pour reprendre l'expression de de Bruyne, se situe dans l'agencement baroque des chronotropes (le XX^e siècle nord-américain et le XVI^e siècle helvético-italien) et des polyphonies narratives (oscillant entre le monologue de Forestier et la trame seiziémiste). En cela, j'abonde dans le sens du critique littéraire Albert Léonard quand il affirme que

[...] ce qui frappe d'abord [dans *L'Antiphonaire*], c'est le goût du formalisme, le jeu des constructions doubles, triples, voire quadruples, l'obsession de l'œuvre "hispérique", la destruction et la dislocation du récit, la tendance profonde du romancier de voir dans le roman un exercice de style créant ses propres significations.¹⁰⁸

À condition toutefois de définir le formalisme comme une entreprise stylistique qui n'est pas restreinte au domaine de l'expérimentation strictement linguistique. Car s'il faut juger l'influence hispérique du roman sur le simple aspect de son inventivité langagière, m'est avis que *L'Antiphonaire* ne remplit pas les conditions de classification. Et c'est précisément sur ce point que Victor-Lévy Beaulieu, auquel nous venons, reprochera à l'œuvre d'Aquin de n'avoir pas réussi à s'élever au rang de l'esthétique joycienne du *Wake* quand il écrit qu'

[...] Aquin avait presque réussi à l'enquébécoiser [Joyce]. Mais en choisissant de le faire dans une langue française qui ne laissait pas beaucoup de place à la québécoise, son œuvre révolutionnaire ne le fut qu'à moitié, elle achoppa sur la pierre de notre singularité

¹⁰⁷ Thérien dans l'introduction de : Aquin, *L'Antiphonaire*, *op. cit.*, xxxvi.

¹⁰⁸ Léonard, *Un romancier virtuose*, *op. cit.*, 193.

linguistique perçue par Aquin comme un manque et non comme un jaillissant trop-plein de vie.¹⁰⁹

Pourtant, le filon qu'avait découvert Hubert Aquin était d'une originalité sensationnelle. La familiarisation avec la philosophie médiévale, la découverte d'Umberto Eco et d'Edgar de Bruyne, puis finalement la poétique hispérique : tout revenait à Joyce. Aquin ne pouvait pratiquement pas l'éviter, son « frère posthume » se retrouvant constamment sur son chemin, le hantant presque. Pour l'auteur québécois, son homologue irlandais avait toutes les allures d'un mentor. Son œuvre lui était apparue comme celle d'un grand révolutionnaire qui, dans une langue inspirée par celle des avant-gardistes de plus d'un millénaire ses aînés, avait réussi à donner naissance à la Grande Œuvre irlandaise. À une époque de changements sociaux sans précédents au Québec, alors que la province cherchait à venir au monde plus vite que ne le permettait le rythme naturel des naissances, l'œuvre d'Aquin cherche à rompre avec l'idée traditionnelle du roman canadien-français. Appuyée par l'aura de Joyce, cette œuvre se veut révolutionnaire en ouvrant le pas à une production résolument moderne qui ne serait pas le produit d'un imaginaire collectif renouvelé mais bien l'étincelle permettant son avènement.

« God, Kinch, dit Buck Mulligan à Stephen Dedalus dans les premières pages de *Ulysses*, if you and I could only work together we might do something for the island. Hellenise it. »¹¹⁰ Comme Mulligan souhaite helléniser l'Irlande, Hubert Aquin semble vouloir *irlandiser* les lettres québécoises. Son œuvre constitue en cela une surprise, une espèce d'exception dans le paysage littéraire québécois. Aucun autre romancier d'ici ne s'est autant inspiré d'une esthétique irlandaise, que ce soit celle des hispériques du Haut Moyen Âge ou de celle de Joyce pour donner naissance à une œuvre qui soit, comme l'écrit Victor-Lévy Beaulieu, « si irlandais[e], et si souverainement québécois[e] »¹¹¹. Si l'œuvre d'Hubert Aquin n'a pas forcément réussi à tenir son pari, c'est bien parce qu'elle ne représente pas un terminus, mais un point de départ. C'est chez lui, rappelons-le, que Joyce a pour la première fois trouvé écho au Québec.

§

¹⁰⁹ Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots, op. cit.*, 976.

¹¹⁰ James Joyce, *Ulysses : Annotated Student Edition*, éd. Declan Kiberd (London: Penguin, 2011), 6.

¹¹¹ Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots, op. cit.*, 1040.

CHAPITRE II

JACQUES FERRON OU L'IRLANDE ENQUÉBÉCQUOISÉE

« Ainsi te voici donc dans ton pays natal. »¹

Si Hubert Aquin entretenait, comme nous venons de le voir, ni plus ni moins qu'une fascination envers l'écriture de James Joyce - qu'il considérait comme révolutionnaire et exemplaire - force est de constater que l'intérêt de Jacques Ferron (1921-1985) pour Joyce n'était que limité. Bien sûr, grâce aux travaux d'archéologie littéraire de la critique ferronienne, nous savons que le docteur Ferron avait lu l'écrivain irlandais et admiré son projet qu'il considérait, lui aussi, noble dans son impact sur l'imaginaire collectif irlandais.² Bien que la comparaison soit plus fructueuse du point de vue de l'entreprise thématique que stylistique, comme nous le verrons, Jerry White apparente malgré tout la prose de Ferron à « [...] un style quasi joycien (le Joyce de *Dubliners*) comprenant des phrases complexes et allusives. »³ De même, Alberto Manguel, du temps qu'il n'est encore qu'un jeune critique littéraire à Toronto, déclare que *Le Ciel de Québec*, le plus ambitieux roman de Ferron, « [...] aurait été reconnu dans n'importe quel autre pays comme un chef-d'œuvre, un magnum opus à l'égal de l'*Ulysse* de James Joyce. »⁴ Or, si la lecture de Joyce laissa Ferron passablement indifférent, c'est principalement parce que Ferron ne s'intéressait pas tant à la fiction romanesque qu'au bagage populaire oral. En effet, contrairement à l'écriture formaliste d'Aquin et à son admiration

¹ Phrase qui bouleversa Jacques Ferron lorsqu'il l'entendit dire par une sage-femme gaspésienne lavant un nouveau-né dans les années quarante. Jacques Ferron, « Le Mythe d'Antée, » dans *Escarmouches : la longue passe. Tome II* (Ottawa : Leméac, 1975), 36.

² Le chercheur Luc Gauvreau et la fille de l'écrivain, Marie Ferron, ont recensé l'intégralité des quelques 2 500 livres qui constituaient la bibliothèque personnelle de Jacques Ferron. L'inventaire était disponible il y a peu en ligne, sur le monumental moteur de recherche *l'Hyper_Ferron* (toujours le fruit du travail de Gauvreau) à l'adresse www.ecrivain.net/ferron. Nous savons, grâce à cet indispensable outil, que se retrouvaient sur les étagères du docteur Ferron l'*Ulysse* de Joyce (Gallimard, 1948), sa pièce de théâtre *Les Exilés* (Gallimard, 1950), tous deux en traduction française. Une biographie de l'auteur irlandais par Jean Paris intitulée *James Joyce par lui-même* (Seuil, 1957) garnissait également ses rayons. Curieux ajout posthume, nous retrouvons le *Joyce* (HMH, 1996) de Sherry Simon et Ginette Michaud. Nous devons à cette dernière de nombreux travaux sur Ferron, dont quelques-uns comparant son œuvre à celle de Joyce.

³ Jerry White, « Sauver le Québec, sauver l'Irlande : Jacques Ferron et l'effelquois atlantique, » in *Le Québec et l'Irlande : culture, histoire, identité*, éd. Linda Cardinal et al. (Québec : Septentrion, 2014), 238.

⁴ Lettre inédite du 25 avril 1985 de Ray Ellenwood (le traducteur anglais du *Ciel de Québec*, *The Penniless Redeemer*) à la veuve de Ferron, Madeleine Lavallée Ferron, dont le mari venait de mourir tout juste trois jours auparavant.

stylistique pour l'esthétique joycienne, l'entreprise littéraire de Ferron tend à s'éloigner de l'artifice langagier et à faire primer le fond sur la forme, le thématique sur le stylistique. Il s'inscrit par le fait même en contre avec la perception qu'a Aquin de la littérature, que ce dernier estime, comme nous l'avons vu, être « [...] une sorte de formalisme dans lequel le contenu est secondaire. »⁵ À l'inverse, la conception ferronienne de l'œuvre littéraire est bien éloignée de ce qu'il semblait considérer être un certain *enfermement* du texte.

Malgré l'aspiration aquinienne à l'atteinte d'une œuvre dite « ouverte » (telle que théorisée par Umberto Eco dans son essai éponyme⁶), Ferron juge que le texte, de par sa forme figée, tue en quelques sortes la parole auctoriale et qu'il importe ainsi d'effectuer un retour vers l'oralité. Bien que cette hypothèse se vérifie dans l'ensemble de son œuvre, Ferron l'a d'abord avancée en faisant référence au conte traditionnel québécois, un genre littéraire souvent jugé mineur, mais que Ferron estimait plus noble que ses déclinaisons romanesques. Selon Ferron, le conteur-écrivain se trouverait d'emblée dans la position paradoxale où c'est sa volonté-même de préserver un fonds traditionnel menacé d'extinction qui en absorberait la vitalité et signerait son arrêt de mort. Dans son article *Le mythe d'Antée*, Ferron explique qu'une fois couché sur papier, le conte s'assure certes une meilleure chance d'être transmis aux générations futures, mais se retrouve également interdit d'évolution et devient, par le fait même, privé de sa portée mythique. À propos de l'histoire populaire, Ferron écrit sans détour que « l'imprimerie l'[a] fossilisée. »⁷ Ce point de vue est également partagé par le traducteur français de l'épopée fondatrice irlandaise de la *Táin Bó Cúalnge*, Christian-J. Guyonvarc'h, quand il écrit que « [...] l'emploi de l'écriture comme moyen mnémotechnique est la seule cause déterminante de la dégradation des divers "textes". *Autrement dit, c'est l'écriture et non l'oralité qui est la cause de l'oubli, de la déformation ou de la mutilation des récits mythiques.* »⁸ De là la perpétuelle tentative ferronienne à se situer dans l'espace liminal du dit et de l'écrit. C'est précisément pour demeurer dans la portée du mythique que Ferron prétend être « le dernier d'une tradition orale et le premier de la transposition écrite. »⁹ Avant de passer à l'analyse du livre qui occupera la partie centrale de ce chapitre, *Le Salut de l'Irlande*, il importe de dire quelques mots

⁵ Aquin, *Point de fuite*, *op. cit.*, 15

⁶ Eco, *L'Œuvre ouverte*, *op. cit.*

⁷ Ferron, « Le Mythe d'Antée, » *op. cit.*, p. 35

⁸ Christian-J. Guyonvarc'h, dans l'introduction de *La Razzia des vaches de Cooley* (Paris : Gallimard, 1994), 40. C'est lui qui souligne.

⁹ Ferron, « Le Mythe d'Antée, » *op. cit.*, p. 34

supplémentaires sur la conception ferronienne de la littérature qui prouvera sa pertinence le moment venu d'étudier son roman.

LE SEANCHAI FERRON

Encore aujourd'hui, le souvenir que nous conservons de Jacques Ferron dans les lettres québécoises est davantage celui d'un conteur que d'un écrivain traditionnel¹⁰. Ferron lui-même préférait d'ailleurs l'appellation de « faiseur de contes »¹¹ à celle de romancier. De plus, comme l'écrit Jean Marcel, « [...] toute l'œuvre de Ferron peut être logée à l'enseigne du conte », ajoutant que plusieurs de ses romans « [...] sont en fait, de l'aveu même de l'auteur, des contes plus longs que les autres. »¹² Une part de l'explication réside notamment dans le fait que le conte, plus que le roman qui se veut sérieux selon l'*ars poetica* traditionnel, est voisin de la fable fantaisiste et qu'il permet séditieusement d'aborder avec une liberté « [...] dans son propos et sa forme, [des] sujets qui sont loin d'être ludiques. »¹³ À ce propos, Jean-Pierre Boucher demande avec raison : « Qui s'attaquerait au conteur qui pratique un art que personne ne prend

¹⁰ Cela s'explique sans doute par le fait que c'est pour ses *Contes du pays incertain* (1962) que Ferron remporte le Prix du Gouverneur Général en 1963. Outre quelques pièces de théâtre passées relativement aperçues, ses *Contes* apparaissent donc au public québécois comme l'entrée ferronienne dans les lettres de la Province. Betty Bednarski, la traductrice anglaise des contes de Ferron écrit, dans sa préface aux *Tales from the uncertain country* : « Yet despite the semblance of realism Ferron transports us to another world – a world of fantasy, where archangels walk the streets, where hens and dogs converse with people and even trees are capable of thought – the fabulous world of the tale [...] Ferron in a sense picks up where the folktale left off. He transforms it from a spoken into a written art and broadens its relevance and its appeal. His are tales for the present, providing at the same time continuity with the past. » dans *Tales from the Uncertain Country* (Toronto : Anansi, 1972), iii-iv. Pierre L'Hérault décèle quant à lui chez Ferron une tendance à « [...] se réclame[r] bien davantage des maîtres conteurs d'autrefois que des maîtres nouveaux de l'écriture. » dans *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire* (Montréal : PUM, 1980), 31. Finalement – et de façon plus importante sans doute parce qu'elle touche un plus grand nombre de lecteurs – la presse québécoise regorge d'article présentant Ferron avant tout comme un conteur. Nommons seulement Gilles Marcotte qui affirme sans détour que « [...] l'un des meilleurs conteurs français contemporains vit au Canada et s'appelle Jacques Ferron. » dans « Un grand écrivain : Jacques Ferron, » *La Presse*, 7 juillet 1962, 8.

¹¹ Il est à noter que l'expression « faiseur de contes », toute humble soit-elle, est à différencier de celle de « simple » conteur en cela qu'elle implique, outre sa connotation de transmission, celle de création. Contrairement au conteur qui se contente de raconter (jeu de mots fortuit), Ferron *fait, crée*, et engraisse le répertoire de son originalité toute personnelle. En 1966, il écrit : « [...] si je suis faiseur de contes, ce n'est pas par vocation mais à cause de la grammaire. Parmi tous les pronoms, un seul est personnel : le JE et ses adjoints. Les autres sont représentatifs : que je parle ou j'écrive à la deuxième personne du singulier, aux trois personnes du pluriel, je fabule. En sorte que je suis faiseur de contes comme tout le monde. » Jacques Ferron, « Faiseur de contes, » dans *Escarmouches II*, *op. cit.*, 30.

¹² Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, réédition augmentée (Québec : PUL, 2013), 27.

¹³ Alexis Nouss, « Faiseur de contes : Jacques Ferron, portrait d'une écriture en mineur, » dans *Fictions de l'identitaire*, éd. Sherry Simon et al. (Montréal : XYZ, 1991), 154.

un sérieux? Le conteur a le privilège du fou du roi, celui de dire beaucoup de choses impunément.»¹⁴ Ferron fait usage du conte, un genre jugé désuet et anachronique, pour actualiser une mémoire collective en perte de repères identitaires : celle du Québec, le pays incertain.

Difficile de ne pas penser à l'Irlande ici. Nous savons que les grands poètes gaéliques de l'Irlande pré-normande (appelés « *filidh* ») jouissaient d'un statut extrêmement favorable dans la hiérarchie sociale à une époque où le poète remplissait tant le rôle de conteur que ceux d'historien, de druide ou de conseiller royal.¹⁵ Au terme d'une longue formation, ce dernier devenait en quelque sorte le gardien de la mémoire collective et avait la tâche (ainsi que le privilège) d'influencer les décisions politiques du chef de son clan.¹⁶ En cela, le poète gaélique ne maîtrisait pas uniquement le passé, mais avait également sa part décisionnelle dans l'établissement du futur. Au début du XVII^e siècle, avec la disparition des derniers Hauts Rois d'Irlande,¹⁷ le conte perd de son statut divinatoire et, tout en conservant une place de choix dans la culture irlandaise, est relayé à un statut plutôt folklorique qu'essentiellement politique. Les *filidh* firent alors place aux *seanchaithe*, équivalents des conteurs canadiens-français pour lesquels Ferron vouait une admiration sans bornes et desquels il se réclamait.¹⁸ Il n'a pas la prétention gaélique d'être un prophète. Il apparaît cependant comme un gardien de la mémoire québécoise qui ne se contente pas de simplement remémorer un passé révolu mais bien d'en réaffirmer la pertinence et d'en constater l'utilité. Pour lui, rappeler l'hier en le resituant dans le présent est porteur d'un potentiel transformateur, libérateur.

¹⁴ Jean-Pierre Boucher, *Les Contes de Jacques Ferron* (Montréal : Éditions de l'Aurore, 1974), 20.

¹⁵ On dit que le poète du plus haut rang, appelé *ollamb*, jouissait d'une réputation « [...] equal to that of the bishop and petty king. » Kathleen Hughes, *Early Christian Ireland: An Introduction to the Sources* (London: The Sources of History Limited, 1972), 165.

¹⁶ « It was the duty of the *filí* of the various ranks to memorise stories, genealogies and topographical traditions and to master the hundreds of Gaelic metres. The ollave, graduating after twelve years of study, was required to know by heart 350 classic narratives. » Aodh de Blácam, *Gaelic Literature Surveyed: From earliest times to the present* (Dublin : The Talbot Press, 1973), 28.

¹⁷ Un tournant dans l'histoire irlandaise connu sous le nom de « la fuite des comtes » (*Imeacht na nIarlaí* en irlandais) qui marque, en 1607, le départ vers l'Europe continentale des derniers rois de l'ordre gaélique. C'est toute l'organisation politique irlandaise qui subit alors une refonte drastique et qui pave la voie à l'invasion cromwellienne de 1649-53, clou dans le cercueil de l'Irlande primitive et pré-saxonne.

¹⁸ Les immigrants irlandais au Québec ont également emporté avec eux bons nombres de contes qui, à l'image des Irlandais eux-mêmes, se sont mélangés dans le bassin traditionnel des contes québécois au fil du temps. À ce sujet, voir : Schmitz, Nancy. « Éléments gaéliques dans le conte populaire canadien-français. » Dans *Mélanges en l'honneur de Luc Lacourcière*, éd. Jean-Claude Dupont, 383-391. Ottawa : Leméac, 1978.

C'est également grâce à ses propos dans *Le Mythe d'Antée* que nous savons que la passion de Jacques Ferron pour le conte remonte à son enfance dans le comté de Maskinongé. La branche maternelle de sa famille était riche en personnages hauts en couleurs qui parlaient, aux dires de l'auteur, « [...] avant les lexiques et les dictionnaires, entre Rabelais et Vaugelas, entre le parlé et l'écrit [...] une langue encore en verve. »¹⁹ Cette notion d'une langue chargée d'imagination et de fantaisie est donc, très tôt, pour le jeune écrivain, associée au Québec traditionnel. Dans une province où le taux d'analphabétisme frise des sommets inégalés, le jeune Ferron est conscient que son entreprise littéraire devra en être une qui soit non seulement « près » du peuple, mais également foncièrement constituée par ce dernier. La situation irlandaise n'est guère différente du Québec d'alors. Hormis ses grands centres urbains, l'Irlande est alors majoritairement rurale et son folklore, excessivement local. Conscient que cette impressionnante variété des patrimoines – qu'il observe également au Québec – est une richesse plutôt qu'une difficulté à surmonter, Ferron entreprend de la célébrer en donnant naissance à des contes qui pigent ici et là dans les différents fonds traditionnels. Ferron n'a pas d'agenda unificateur. Il ne cherche pas à écrire le conte qui les résumerait ou les comprendrait tous. Il tente au contraire, en parsemant ses contes originaux d'éléments empruntés aux divers héritages du Québec, d'établir une résonance qui puisse trouver écho dans chaque oreille.

Tout comme Aquin, Ferron avait bénéficié d'une éducation de qualité chez les Jésuites en plus d'avoir eu la chance de naître dans une famille respectable et fortunée. Étudiant au Collège Jean-de-Brébeuf, institution élitiste par excellence de la petite bourgeoisie canadienne-française, Ferron se rappelle avoir été « fort humilié » quand un concitoyen de son Louiseville natal lui fit remarquer son accent pédant : « Une année je revins du collège, je parlais à la française. »²⁰ Le cultivateur à l'origine de la remarque venait, sans doute sans le savoir, d'éveiller une conscience identitaire chez le jeune étudiant qui s'était jusqu'alors contenté de mimer l'archétype français valorisé au collège.

Après des études en médecine, Ferron incorpore l'armée canadienne où il exerce la position de médecin de camp jusqu'en août 1946, date de sa démobilisation. Au lieu d'ouvrir un cabinet

¹⁹ Ferron, « Le Mythe d'Antée, » *op. cit.*, 33

²⁰ *Ibid.*

dans sa Mauricie natale ou encore à Montréal, centre intellectuel et littéraire du Québec,²¹ il choisit de s'installer au fin fond de la Gaspésie.

À ceux qui interrogeaient sa décision, écrit Marguerite Paulin, il racontait qu'à l'Hôtel-Dieu de Québec, où il avait travaillé pendant un temps, il avait remarqué que « les gens qui venaient du Bas-Québec parlaient un français pur et parfait. Si j'avais eu une auto, je serais allé m'établir aux Îles-de-la-Madeleine. Mais voilà, je me suis tout simplement arrêté en Gaspésie ! »²²

Le chercheur Marcel Olscamp corrobore cette version des faits en spécifiant que Ferron, alors ignorant de la cartographie de son pays natal, croyait les Îles-de-la-Madeleine plus accessibles qu'elles ne l'étaient réellement.²³ Dans son dernier roman, *Gaspé-Mattempa*, c'est un Ferron rétrospectif qui déplore sa méconnaissance de son pays natal en repensant aux

[...] îles de la Madeleine, [un] archipel perdu au milieu des flots, auquel on accède par des provinces étrangères et qu'il croyait à sa portée puisqu'il fait partie de notre pays [...] C'est alors seulement qu'il apprendra que son archipel québécois est au bout du monde, inaccessible, invraisemblable, aussi invraisemblable que son ignorance.²⁴

Il s'agit, là aussi, d'un constat poussant le jeune médecin-écrivain naïf à s'intéresser à son pays qu'il ne connaît visiblement pas très bien. En Gaspésie, il redécouvre le conte de son enfance, genre qu'il estimera en rétrospective « [...] infiniment plus riche que tout ce qu'on a pu écrire au Canada ; parce qu'il représentait un principe vital tandis que tous nos livres risquent de n'être qu'un résidu miteux. »²⁵ L'affirmation choque certainement, mais elle démontre à merveille que l'entreprise ferronienne est loin d'être cloisonnée dans l'expérience romanesque. Alors qu'Aquin avait été fasciné par l'écriture enluminée de Joyce, similaire à l'ouvrage de l'artiste-copiste, il est clair que le dessein de Ferron est bien plus général et populaire. Il s'agit

²¹ Choix pouvant paraître étrange si l'on considère qu'à cette époque, Ferron avait déjà publié de nombreux articles et lettres aux journaux (pour des journaux étudiants mais aussi pour *Le Canada*, *Amérique Française* et *Le Clairon*, notamment), des poèmes et des pièces de théâtre (*Les Rats* et *L'Ogre*). Il avait également déjà écrit et soumis un roman intitulé *La Gorge de Minerve* (1947) qui s'est vu refusé par l'éditeur Serge Brousseau et dont il ne survit malheureusement que quelques fragments.

²² Marguerite Paulin, *Jacques Ferron : le médecin, le politique et l'écrivain* (Montréal : XYZ, 2006), 15.

²³ À propos du séjour gaspésien de Ferron, lire : Olscamp, Marcel. « Jacques Ferron en Gaspésie : de quelques paradoxes politiques et esthétiques. » Dans *L'autre Ferron*, dir. Ginette Michaud, 15-46. Montréal : Fides, 1995.

²⁴ Jacques Ferron, *Gaspé-Mattempa* (Trois-Rivières : Éditions du Bien Public, 1980), 19-20.

²⁵ Ferron, *Le mythe d'Antée*, *op. cit.*, 35.

pour lui de donner voix aux petites gens, de transcrire la petite histoire du Québec en mythologie locale et d'ainsi procéder à sa « fondation fantastique »²⁶ comme l'écrivait Philippe Haeck.

LA LANGUE VERTE

Certains critiques ont soulevé avec raison que c'est avec de nombreux remaniements lexicaux que Ferron tenta de « populariser » son œuvre.²⁷ En plus de parsemer ses textes d'archaïsmes ou de régionalismes difficilement compris par un lectorat urbain et moderne, Ferron avait également tendance à introduire dans ses livres de nombreux mots anglais déguisés sous une graphie française ou, plus précisément, québécoise. Pensons simplement aux « Stètes » (*[United] States*), au « Farouest » (*Far West*) ou encore à « Djissuse » (*Jesus*)²⁸. Ces « ferronismes », comme nous en sommes venus à les appeler, ont été analysés sous plusieurs angles. Certains les ont tout bonnement amalgamés à la langue « joual » du début des années soixante, initiée entre autres par Jacques Renaud et Michel Tremblay. D'autres, comme Betty Bednarski, ont suggéré à l'inverse que l'entreprise ferronienne est bien différente de celle des joualisants et qu'il importe de l'en dissocier. Le joual n'apparaît qu'être la matérialisation lexicale d'une assimilation linguistique alors que l'anglais de Ferron est pour ainsi dire « avalé » par le français, « enquébécoisé » par ce dernier et, par le fait même, désamorcé de tout risque. J'ajouterais que rencontrer un ferronisme produit également chez le lecteur une sorte de *Verfremdungseffekt* brechtien qui lui rappelle que l'histoire qu'il croit être en train « lire » lui est plutôt contée, la langue utilisée étant bien plus près d'une parole orale qu'écrite. La même impression peut être rencontrée lors de la lecture de certains romans de Joyce, notamment dans certains passages d'*Ulysse* et de façon pour ainsi dire permanente dans *Finnegans Wake*. La langue employée met alors le lecteur dans une position ambiguë où il se sait lire une histoire en plus d'être simultanément invité à se la laisser conter. L'entreprise de Ferron n'a cependant rien de l'ambition formaliste d'Hubert Aquin et se situe bien davantage au niveau de la

²⁶ Haeck, Philippe. « La fondation fantastique. » *Voix et Images*, vol. 8, no. 3 (Numéro spécial dédié à Jacques Ferron, printemps 1983) : 427-436.

²⁷ Je me contenterais ici de référer le lecteur intéressé à la question de la langue chez Ferron aux ouvrages de Betty Bednarski (*Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité* [Nouv. éd.] Québec : PUL, 2012.) et de Richard Patry (*À contre-langue et à courre d'idées : étude du vocabulaire étranger francisé et du discours polémique dans l'œuvre de Jacques Ferron*. Montréal : PUM, 2013).

²⁸ Pour une liste exhaustive, voir Bednarski, *Autour de Ferron*, *op. cit.*, 36.

représentation thématique du pays que dans son exaltation stylistique. Alors que les langues d'Aquin et de Joyce se veulent novatrices voire iconoclastes, celle de Ferron cherche avant tout à traduire mimétiquement dans le texte une saveur orale et populaire qui, ludiquement, rapprocherait le récit du lecteur. Il y a là distinction fondamentale. Jacques Ferron lui-même semble avoir regretté ses expérimentations langagières, lassé que ses petites gymnastiques lexicales fassent de l'ombre au fond de ses histoires :

J'ai peut-être fait quelques mots à la Queneau, dit *oubandeurfoule* pour wonderful, *Nouillorque* pour New York, mais je m'en garde à présent, n'aimant plus Queneau. Je n'ai jamais inventé de mots [...] Je suis donc un écrivain conservateur, sans aucun goût pour les innovations quelque peu enfantines de mes confrères [...]²⁹

Il n'est donc pas étonnant, au vu de ces remarques, que Ferron n'ait été plus mordu de Joyce. Dans son monumental livre dédié à l'écrivain irlandais, Victor-Lévy Beaulieu se rappelle avoir reçu une fin de non-recevoir après avoir demandé à Ferron s'il s'intéressait à l'écriture joycienne : « Quand je lui parlais de *Finnegans Wake*, Ferron haussait les épaules et m'envoyait paître chez Claude Gauvreau : “Lisez-le. Vous verrez alors jusqu'où on peut aller dans l'expérimentation d'un langage singulier et ce que ça donne d'y aller.”³⁰ Aussi bien dire « rien ». Aussi amusant soit-il de jouer avec les mots – rappelons-nous l'aspect foncièrement ludique de la démarche d'écriture d'Aquin soulignée par Gilles de La Fontaine – Ferron souhaite se distancier du simple artifice langagier qui, selon lui, est stérile sur le plan littéraire. Bien qu'on lui ait reproché ses ferronismes « à la Queneau », l'écriture de Ferron est à des miles de celle de Joyce et du *Wake* dont il saluait bien bas l'effort, mais dont il n'était pas friand de s'inspirer.

Contrairement au formalisme aquinien, l'écriture de Ferron cherchait à mettre en scène un pays davantage qu'à travailler à l'élaboration d'une expression stylistique qui lui eut été particulière. Alors que l'Irlande d'Hubert Aquin faisait figure de mentor révolutionnaire dans ce qu'elle avait de langagièrement subversif – subversion dont Joyce était l'illustration ultime – celle de Ferron apparaît comme point d'appui thématique. Elle sera représentée dans l'œuvre du docteur-écrivain comme un double du Québec et un *prétexte* à sa mise au premier plan. Elle

²⁹ Jacques Ferron, « Claude Gauvreau, » dans *Du fond de mon arrière-cuisine* (Montréal : BQ, 2015), 208-209.

³⁰ Beaulieu, *James Joyce [...], op. cit.*, 977.

agira en tant que justification historique et culturelle au projet national québécois. Ainsi, *Le Salut de l'Irlande* de Ferron associe l'Irlande ou, plus précisément comme l'écrit Pádraig Ó Gormaille, « une version bien québécoise de l'Irlande, à ce que le Québec n'est pas encore devenu, [à] ce que le Québec n'a pas encore réalisé, elle signifie la part encore à naître de tout Québécois à la recherche de son identité. »³¹ L'Irlande, comme nous le verrons dans un instant, n'est pour Ferron qu'un miroir au Québec. Même lorsque l'on croit que l'auteur voue un espace fictionnel à l'Irlande, c'est le Québec qu'il invoque de manière détournée. Ainsi, c'est notamment avec elle en tête que Ferron s'affaire à l'ambitieux projet de « situer au Québec le centre du monde. »³²

LE « CHANTIER » IDENTITAIRE

Pour Ferron, cette entreprise cherchant à revaloriser l'imaginaire du Québec s'est principalement et naturellement mue dans ce qu'il appelait « l'occupation complète du pays »³³. À la manière de l'Irlande de Joyce, le Québec de Ferron (ses grandes villes, mais principalement ses périphéries et son arrière-pays) est le théâtre de toute sa production littéraire : tout s'y déroule. Pour pouvoir rêver le pays, il faut le préalablement l'habiter. Ainsi, par une habile stratégie appropriative qu'il appelle « l'enquébécoisement, »³⁴ Ferron pousse-t-il la note et ouvre la possibilité qu'à tout aspect romanesque étranger de devenir québécois. L'altérité – soit-elle représentée par un personnage, une coutume ou un souvenir – peut, chez Ferron, se faire nôtre. Contrairement à ce que l'on pourrait croire en s'imaginant un tel projet dont le point focal n'est autre que le Québec, l'œuvre de Ferron est bien éloignée d'un idéal de « pureté » ethnique qui ne consisterait qu'à une célébration chauvine d'une identité canadienne-française. Au contraire, peu d'œuvres québécoises peuvent se vanter d'avoir, « si tôt », mis de

³¹ Pádraig Ó Gormaille, préface à la dernière édition de *Le Salut de l'Irlande* par Jacques Ferron (Montréal : Lanctôt, 1997), 9.

³² Jacques Ferron, « Autre fragment, » dans *Du fond de mon arrière-cuisine* (Montréal : BQ, 2015), 165.

³³ Jacques Ferron, *Les Confitures de Coings* (Montréal : Typo, 1990), 190.

³⁴ Le terme, qui est de Ferron, est l'un des concepts centraux de son œuvre. Il consiste en la transformation identitaire d'un sujet qui décide (et l'aspect volontaire est fondamental) de *se faire Québécois*. L'enquébécoisement ferronien, s'il est national, n'est absolument pas ethnique comme nous le verrons dans un instant. Il traduit et admet l'espoir selon lequel tout un chacun, peu importe son origine ethnique, peut devenir québécois s'il aime son pays-à-venir.

l'avant autant d'éléments, de personnages et de références étrangères que celle de Ferron.³⁵ C'est que l'entreprise littéraire ferronienne est à l'image de sa vision politique : elle est, pour reprendre les mots de François Ouellet, « [...] foncièrement inclusive, elle ne pense pas le projet du pays *contre* mais *avec* les autres. »³⁶ Cela s'explique par la conception nationale de l'auteur à imaginer un Québec ouvert à tous, soient-ils canadiens, anglais, irlandais, ou autres, « [...] créant ainsi, comme l'écrit Abigail Descombes, une identité collective qui se fonde sur un certain nombre de traits communs, mais qui reste ouverte et qui est en perpétuelle mutation. »³⁷

Pour Tzvetan Todorov, la caractéristique particulière d'une nation (contrairement à la famille, la secte ou la tribu) est d'être « [...] trop grande pour qu'on en connaisse tous les membres (les compatriotes), ou même qu'on ait beaucoup d'intérêts communs avec eux. »³⁸ En accord avec cette définition nationale appliquée au contexte québécois, nous pouvons estimer que si l'indépendance nationale doit advenir, ce sera premièrement au niveau de l'imaginaire collectif. Ce n'est qu'ensuite – et seulement ensuite – qu'elle pourra, peut-être, se réaliser au niveau politique. La nation, qu'elle soit confirmée par sa souveraineté politique ou non, demeure avant toute chose une « communauté imaginaire » pour reprendre le concept légèrement rabâché de Benedict Anderson. Malgré tout, cette communauté nécessite un ensemble de liants identitaires communs entre ses composants pour « exister » et pour que « [...] in the minds of each lives the image of their communion. »³⁹

Jacques Ferron est tout à fait conscient de ces conditions d'existence. Pour lui, la nation, qu'il sait devoir être avant tout *imaginée*, est un mythe qui reste continuellement à construire. C'est d'ailleurs ce qu'affirme le sociologue québécois Fernand Dumont quand il écrit que « la

³⁵ D'aucuns diraient que ce n'était « pas trop tôt ». Il n'en demeure pas moins que Ferron, au début des années soixante, est l'un des premiers romanciers d'ici à ouvrir la littérature québécoise naissante aux portes de l'altérité. Le fait qu'il ait choisi de parsemer son œuvre de références autochtones (lui qui estimait que les Amérindiens formaient une composante majeure de l'identité canadienne-française), anglaises, irlandaises et françaises en dit long sur son projet inclusif de fondation imaginaire du pays.

³⁶ François Ouellet, *Grandeurs et Misères de l'écrivain national : Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron* (Montréal : Nota Bene, 2014), 51.

³⁷ Abigail Descombes, « Les écritures de la nation : la question de la littérature nationale selon Saint-Denis Garneau, Jacques Ferron et Nancy Huston » (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1997), 42.

³⁸ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres* (Paris : Seuil, 1989), 240.

³⁹ Benedict Anderson, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition (London: Verso, 2006), 6.

mémoire est devenue un chantier. »⁴⁰ Pierre Nepveu récupère à son tour le terme et l'illustre lui aussi à merveille en soulignant que les Québécois ont « [...] été au cours de [leur] histoire plus anglais, plus américains, plus amérindiens que [leurs] élites voulaient bien l'admettre [...] le pluralisme québécois est un chantier, et un chantier de la mémoire retrouvée et renouvelée. »⁴¹ La mémoire, cette faculté qui oublie,⁴² devient dès lors l'un des rares « biens » collectifs qu'il soit permis de modeler pour donner sens aux origines et engager l'avenir. C'est de sa fluidité même que la mythologie nationale tire sa vitalité. Mieux que bon nombre de ses contemporains, Ferron offre au lecteur une œuvre consciente du fait que c'est par le métissage des cultures que croîtra la balbutiante identité québécoise qui, répétons-le, est en pleine refonte identitaire au moment où Ferron constitue son œuvre littéraire. L'Irlande apparaît à Ferron comme une composante de choix pour illustrer ce métissage : bien que partageant plusieurs points avec le Québec, elle est juste assez différente pour demeurer une altérité à incorporer. C'est cet enquébécquoisement-là qui est le sujet du roman de Ferron *Le Salut de l'Irlande*.

Sur ce point, il est possible de rapprocher l'œuvre de Ferron avec celle de Joyce. Pour s'en convaincre, le lecteur n'a qu'à ouvrir *Ulysses* et y constater la parodie que lui offre Joyce dans le douzième épisode du roman, intitulé *Cyclops*. Leopold Bloom, le protagoniste du roman de Joyce, entre dans une taverne pour tuer le temps et éviter de devoir rentrer à la maison. Il sait que sa femme, Molly, y est avec un « collègue », Hugh « Blazes » Boylan, avec lequel elle le trompera. Toujours est-il que dans cette taverne, en fin d'après-midi, se trouvent réunis un groupe de piliers de bar, des nationalistes tapageurs qui parlent de politique irlandaise. Leur discours ne fait souvent ni queue ni tête, en particulier celui du meneur qui arbore le sobriquet du « Citizen », badge d'authenticité irlandaise s'il en est. Le fénien profite de la présence de Bloom (qui est juif) pour lui rappeler ce qui définit un « vrai » Irlandais, lui laissant entendre par le fait même qu'il n'en est point un. Au fur et à mesure que la discussion se poursuit (et que les bières se boivent), le Citizen se fait de plus en plus agressif et irrespectueux. Après plusieurs commentaires antisémites marmonnés, il demande à Bloom « What is your nation if

⁴⁰ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire* (Québec : Nuit blanche, 1995), 82.

⁴¹ Pierre Nepveu, « Notes sur un angélisme au pluriel, » *Le Devoir*, 9 juin 1997, A7.

⁴² Ernest Renan écrit avec justesse que « [...] l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses ». Il suggère par le fait même que l'oubli, au même titre que la mémoire, ait un potentiel narratif et soit en mesure de modeler l'imaginaire national. (Cité dans Anderson, *Imagined communities*, *op. cit.*, 6.) Il est difficile ici d'ignorer l'ironie circonstancielle de la devise québécoise : « Je me souviens. »

I may ask?» Et Bloom de répondre : « Ireland [...] I was born here. Ireland. »⁴³ La discussion s'envenime alors que le Citizen refuse d'accepter Bloom comme un concitoyen, lui rappelant sans cesse sa judaïté, comme si elle était incompatible avec l'appartenance nationale irlandaise. Avant de se faire chasser du bar à grands coups de boîte de biscuits projetée par un nationaliste enragé, Bloom a tout juste le temps de rappeler à ses voisins que « Mendelssohn was a jew and Karl Marx and Mercadante and Spinoza. And the Saviour was a jew and his father was a jew [...] Your God was a jew. Christ was a jew like me. »⁴⁴ L'épisode se clôt sur le même mode parodique par lequel il avait commencé : le Citizen est dépeint comme un idiot impulsif et raciste alors que la narration fait de Bloom un messie, « ben Bloom Elijah » qui « [...] amid clouds of angels ascend to the glory of the brightness [...] »⁴⁵ Le message est assez clair : la parodie joycienne de l'épisode *Cyclops* (ainsi intitulé pour exacerber la myopie et l'étroitesse d'esprit de ses nationalistes) déboulonne la logique féniennne et ses idées racistes telles que colportées par le Citizen. Vincent Cheng écrit que « [f]or the pacifist, exiled and multilingual Joyce, the “spiritual liberation” of Ireland and the creation of the “conscience of my race” involved getting out of the binary structure and into an internationalist, multilingual and multiculturalist perspective. »⁴⁶ Si je suis d'accord avec l'affirmation, je crois qu'il faut éviter de faire de Joyce un auteur exclusivement international, voire apatride. Joyce ne fait pas de Bloom un personnage qui cherche à dépasser le concept de nation au sens où elle deviendrait futile. Au contraire, il en fait un protagoniste qui se considère irlandais et qui se réclame de cette appartenance perçue comme une part constituante de son identité. Une part insignifiante pour Bloom peut-être, mais qu'il n'accepte pas pour autant de se voir refuser.⁴⁷

Les œuvres de Joyce et de Ferron situent le pays au centre de leur création. Curieusement, il ne viendrait pas à l'idée de la critique de faire de Joyce un auteur nationaliste dont l'œuvre est « fermée » parce que centralisée sur l'Irlande. Cette dernière est pourtant le théâtre de tous ses romans et se limite, plus souvent qu'autrement, à la seule ville de Dublin qui plus est.⁴⁸ En fait, Joyce passe au contraire presque unanimement pour l'écrivain le plus cosmopolite qui

⁴³ James Joyce, *Ulysses : Annotated Student Edition*, éd. Declan Kiberd (London : Penguin Books, 2011), 430.

⁴⁴ *Ibid.*, 444-45.

⁴⁵ *Ibid.*, 449.

⁴⁶ Vincent J. Cheng, *James Joyce, Race, and Colonialism* (Dublin : The National Library of Ireland Joyce Studies, 2004), 24.

⁴⁷ La définition qu'il donne de la nation porte à croire qu'il en a une vision bien plus pragmatique que romantique : « A nation is the same people living in the same place. » dans Joyce, *Ulysses, op. cit.*, 430.

⁴⁸ À quelques exceptions près, notamment *Giacomo Joyce* se déroulant à Trieste.

soit.⁴⁹ Comme Ferron tente de le faire pour le Québec, Joyce fait de son pays natal un tremplin humaniste en le situant au centre de son imaginaire, ce qui est, selon les mots de Ferron « [...] l'opération la plus simple de la géométrie dans l'espace » : se centrer.⁵⁰ Les entreprises ferronienne et joycienne sont dissemblables à plusieurs égards sur le point spécifique de la nation. Cela dit, il n'en demeure pas moins que leurs intentions respectives peuvent être rapprochées. Comme l'écrit Ginette Michaud,

[...] il ne s'agit pas de forcer quelque conjonction artificielle entre ces deux œuvres [celles de Joyce et de Ferron], encore moins de les subordonner l'une à l'autre : leur manière de traiter la question de la nation [...] sont aussi différents que leur choix respectif le suggère (l'exil pour Joyce, la décision arrêtée pour Ferron de ne pas sortir du Québec, manière d'exil intérieur) [...] c'est donc un transfert culturel d'un autre genre qui nous intéressera ici : par leur capacité à générer des mythes, par leur manière de dialectiser le nouveau et l'ancien, par leur rapport à l'histoire et, entre autres, à une religion qu'on peut qualifier dans les deux cas de « politico-nationale », par leur situation politique enfin (le Québec colonisé, l'Irlande coloniale) qui détermine un certain rapport à la langue maternelle comme toujours-déjà étrangère, ces deux œuvres soulèvent chacune à leur manière une façon de poser les rapports du politique, de l'esthétique, et, plus largement de l'éthique, qui résiste toujours à toute image de la nation comme lieu de rassemblement, de liaison ou d'authentification du sujet.⁵¹

Malgré les différences notoires entre les deux écrivains, leur entreprise littéraire ainsi que les moyens employés pour la concrétiser peuvent être rapprochés. Comme le suggère Michaud, c'est leur « capacité à générer des mythes » qui rend à leur écriture une singularité digne d'être soulignée. Le mythe tel que nous nous le figurons est un genre éteint. L'époque des odyssées homériques est révolue. Cela dit, l'actualisation d'une entreprise fondatrice par le truchement du genre moderne qu'est le roman n'est pas banale. Les deux auteurs admettent et suggèrent que le roman peut porter un potentiel de fondation. Contrairement à Joyce (auquel Ferron

⁴⁹ Seamus Deane, grand critique joycien, écrivait dans un article intitulé *Joyce and Nationalism* que, très tôt, Joyce « [...] turned away from his early commitment to socialism and devoted himself instead to a highly apolitical and wonderfully arcane practice of writing [...] Although some revision of this estimate has recently begun, it remains as one of the more secure assumptions about his life and work. » Dans *Celtic Revivals : Essays in Modern Irish Literature 1880-1980* (London: Faber & Faber, 1985), 92. Cette supposition est remise en question depuis les années 1980, mais est loin de faire l'unanimité au sein de la critique. Voir aussi : Orr, Leonard. « From High-Modern Aesthete to Postcolonial subject : An Introduction to the Political Transformation of Joyce Studies. » Dans *Joyce, Imperialism & Postcolonialism*, éd. James MacKillop, 1-11. New York : Syracuse University Press, 2008.

⁵⁰ Ferron, *Autre fragment*, *op. cit.*, 165.

⁵¹ Ginette Michaud, « Le Sujet-Nation : James Joyce et Jacques Ferron, » dans *La recherche littéraire : objets et méthodes*, éd. Claude Duchet et al (Montréal : XYZ, 1998), 393.

reprochait « sa foi inébranlable en lui-même »⁵²) qui tenait incontestablement à la paternité et à l'originalité de ses œuvres, Ferron est conscient que son œuvre ne serait rien sans le fonds traditionnel qui est son matériau. Il est davantage un canal d'expression d'une mémoire collective et si plurielle qu'elle devient anonyme qu'un écrivain au sens *stricto sensu* du terme.

« La signature, quelle dérision ! » fait dire Ferron au personnage du Frère Thadéus dans *Le Salut de l'Irlande*.⁵³ Il fait du même coup écho aux propos de l'auteur qui est d'avis que « dès qu'on devient le porte-parole de la mémoire collective, ce n'est pas le porte-parole qui est important, c'est la collectivité [et] que l'écrivain, le type qui signe est un passant, une étape. »⁵⁴ Si le rôle de l'auteur est pour Ferron celui d'un passant, il est aussi celui d'un *porteur* par l'entremise duquel s'écrit une mythologie commune. La paternité de l'œuvre n'est alors significative que dans la mesure où l'on admet que l'auteur n'est auteur qu'une méthode avec laquelle il manie et présente une histoire qu'il n'a pas engendrée.

Pour François Chabut, l'œuvre de Ferron est caractérisée par un désir épique qui est « symptomatique du désir de la communion, [mais] d'une communion qui, dans la postmodernité, s'avère impossible. »⁵⁵ Le projet de fondation nationale espéré par Ferron serait ainsi condamné à l'échec? C'est ce que laisse entendre Chabut lorsqu'il écrit qu'à la différence de Joyce qui a réussi à donner une œuvre nationale à son pays en raison de sa préalable richesse historique et mythologique, l'entreprise épique des écrivains de fondations québécois (au rang desquels il classe Ferron) est perdue d'avance et destinée à n'être qu'une « "épopée du désastre" qui ne fait que témoigner de la pauvreté ontologique du pays plutôt que de le célébrer. »⁵⁶ Et Chabut de se demander « [c]omment fonder une littérature nationale si le récit de fondation –

⁵² Ginette Michaud, « Lire à l'anglaise, » dans *L'autre Ferron*, éd. Ginette Michaud (Montréal : Fides, 1995), 175-76.

Ferron répète effectivement à plusieurs endroits (tant dans sa correspondance que dans ses articles) l'anecdote suivante : « Lorsque James Joyce, à Dublin, encore jeune et fringant mais déjà imbu de lui-même, conscient de la valeur de son œuvre, se présentait au guichet d'un théâtre, il disait : "Je suis James Joyce" et entra sans payer. Oui mais voilà : il n'avait encore rien publié et personne au monde, excepté lui, ne pouvait savoir qu'il était James Joyce. Il est admirable qu'il le soit devenu, mais plus admirable encore me semblent les humbles caissières de Dublin, nullement interloquées, ayant assez de foi pour faire crédit à un écrivain de la sorte et qu'elles ne liront jamais quand, la vue usée, il le sera devenu de façon plus notoire. » Ferron, « Des sables, un manuscrit, » dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, *op. cit.*, 98-99.

⁵³ Ferron, *Le Salut de l'Irlande*, *op. cit.*, 143.

⁵⁴ Pierre L'Hérault et Jacques Ferron, *Par la porte d'en-arrière - entretiens* (Outremont : Lanctôt, 1997), 213.

⁵⁵ François Chabut, « L'Impossible Fondation : Versions de l'épopée chez Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Hubert Aquin. » (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1995), 23.

⁵⁶ *Ibid.*, 7.

c'est-à-dire l'épopée – est impossible en raison de la médiocrité de l'histoire nationale?»⁵⁷ S'il est vrai qu'une telle interprétation fataliste marque un point dans sa prédiction (le Québec n'étant toujours pas devenu indépendant), il faut aussi admettre qu'elle évacue tout potentiel créateur d'une œuvre qui peut déboucher sur une fondation autre que politique. Jacques Ferron et James Joyce ne peuvent – ni ne doivent, à mon avis – être réduits à leur rang d'écrivains nationaux. Ce serait commettre une injustice à l'égard de leur œuvre respective qui vaut bien plus qu'une mention « échec/réussite ». Bien qu'il soit vrai, comme nous allons le voir, que Ferron en est lui-même venu à juger son œuvre trop politique à son goût, l'œuvre respective des deux auteurs apparaît avant tout comme un portrait populaire du pays. Comme tout portrait moindrement fidèle, les marginaux y ont leur place au même titre que les héros et les génies. L'œuvre de Joyce offre une Irlande à lire, celle de Ferron, un Québec. Chez l'un, le pays est exalté dans une langue qui défie toute convention romanesque alors que chez l'autre, il est présenté sous un jour fabuleux qui n'avait jamais été possible d'envisager comme chez soi. Tous deux révèlent ainsi à leur manière la dimension mythique de leur pays qui n'avait jusqu'alors pas osé être imaginée.

LE SALUT DE L'IRLANDE

Entre janvier 1966 et avril 1967, Jacques Ferron fait paraître sériellement un feuilleton qu'il intitule *Le Salut de l'Irlande*. Chaque quinzaine, un épisode est publié dans *l'Information Médicale et Paramédicale*, un excentrique journal où s'enchevêtrent sans vergogne résultats d'études médicales, œuvres de fictions et textes d'opinions variés.⁵⁸ Malgré qu'il ait préalablement rédigé un plan, Ferron tarde à mettre en branle l'intrigue de son histoire. Voyant que la narration piétine et, qu'à ce rythme, il n'arrivera jamais à boucler son récit, Ferron met un terme à son feuilleton le 4 avril 1967. Dans son « Bilan provisoire », vingt-huitième et dernier épisode du *Salut de l'Irlande*, il écrit avoir failli à son dessein de mener son histoire à terme :

⁵⁷ *Ibid.*, 9

⁵⁸ Le feuilleton du *Salut de l'Irlande* n'a pas encore été publié à ce jour sous forme de livre. Le lecteur curieux doit aller dépouiller les microfilms de l'IMP conservés à la BANQ pour en faire la lecture. Les dates de publication des vingt-huit épisodes sont répertoriées dans l'indispensable ouvrage de Pierre Cantin, *Jacques Ferron, polygraphe* (Montréal : Bellarmin, 1984), 51 et 98-100.

Ce dessein allait, me semble-t-il, dans le sens de ma revendication québécoisante qui consistera à la fin à proclamer que notre pays, tel que défini par ses frontières c'est le monde entier. Nous étions déjà la France et l'Amérique amérindienne. Et voilà que désormais, grâce au petit Conney Haffigan, nous devenions l'Irlande [...] Hélas, je n'en ai pas fini avec l'Irlande. Je dois même avouer que mon roman n'a pas rencontré mon dessein, qu'après plus d'un an de feuilleton, je ne fais que commencer [...] C'est pourquoi je mets fin à ma chronique abusive dès aujourd'hui, quitte à la continuer plus discrètement [...] je n'en démords pas : le Québec a le devoir de sauver l'Irlande.⁵⁹

Deux ans et demi plus tard, en décembre 1970, paraît sous forme de roman une version remaniée du feuilleton qui, malgré ses nombreuses variantes conserve le même titre⁶⁰. Réécrit à la hâte en pleine Crise d'octobre pour pouvoir paraître la même année, *Le Salut de l'Irlande* reprend l'histoire de la famille irlandaise-canadienne des Haffigan ébauchée trois ans plus tôt. L'intrigue en est plutôt simple, même si les nombreux éléments fantastiques du roman laissent parfois le lecteur interdit. Digne du réalisme magique sud-américain, *Le Salut de l'Irlande* est davantage une longue fable qu'un roman au sens traditionnel du terme. Les renards parlants s'y mélangent aux revenants et aux canots volants. Mais bien que l'on ait identifié dans ce roman de Ferron un « manque de charpente », l'accusant d'avancer « à la va-comme-je-te-pousse, vers une conclusion boiteuse, » il est relativement aisé d'en suivre le fil conducteur.⁶¹ Bien qu'on lui ait reproché d'être « plus brouillon qu'à l'accoutumée, »⁶² ce roman est à mon avis l'un de mieux réussis de l'auteur, sentiment que Ferron partageait également.⁶³ Peut-être égalé seulement par *Les Confitures de Coings*, *Le Salut de l'Irlande* est un tour de force allégorique qui semble anodin et écrit simplement. Le roman représente cependant un exploit dans sa maestria à aborder des thèmes lourds et significatifs (la rédemption, la nation, l'altérité, etc.) dans une plaquette d'à peine deux cents pages qui, en plus, se présente sous les dehors d'un conte aux accents magiques. À la manière du renard totémique de la famille Haffigan, Ferron

⁵⁹ Jacques Ferron, « Le Salut de l'Irlande (fin) - Bilan provisoire, » *L'Information médicale et paramédicale*, vol. XIX, no. 10, 4 avril 1967, 29.

⁶⁰ Pour une étude excessivement détaillée des variantes entre les diverses versions du *Salut*, voir l'étude signalétique de Côté, Jean. R., « Genèse du texte et problèmes de narratologie : le cas du *Salut de l'Irlande* de Jacques Ferron. » Thèse de doctorat, Université Laval, 1991. Côté y argumente que ce roman est l'« [u]n des rares ouvrages de Ferron à se présenter avec son appareil de genèse, c'est-à-dire avec ses deux principaux avant-textes, le feuilleton et le manuscrit » précisant que « d'une composition qui est le résultat d'un processus de ré-écriture, ce court roman, ou long conte, semble participer admirablement à la vaste formation cyclique qui fut le trait dominant d'une grande partie de l'œuvre de Ferron. » (p.2)

⁶¹ Jean Éthier-Blais, « Tristesse et fantaisie, » *Le Devoir*, 9 janvier 1971, 11.

⁶² Réginald Martel, « Il est midi, docteur Ferron !, » *La Presse*, 6 février 1971, C3.

⁶³ L'Hérault et Ferron, *Par la porte d'en-arrière*, op. cit., 225.

est lui aussi un rusé goupil, nous présentant un roman si lourd de sens dans un contenant aux allures si légères et comiques.

Le roman raconte un épisode dans la vie de la famille Haffigan, au milieu des années 1960, alors que le Québec est en pleine redéfinition sociétale. À l'image du pays, la famille Haffigan, de descendance catholique irlandaise se trouve dans une position d'incertitude identitaire. Habitant la banlieue de Saint-Lambert, sur la Rive-Sud de Montréal, les Haffigan ne sont ni tout à fait irlandais, ni tout à fait canadiens-français. Ainsi que l'écrit Ferron, « [...] comme tous les Irlandais de la deuxième ou de la troisième génération québécoise, [ils] avaient quelque confusion dans la tête, en particulier sur le sens de la tribu et de l'appartenance. »⁶⁴ Bien que tous les membres de la famille comprennent le français (la mère - qui n'a d'ailleurs d'autres noms que M'man - étant francophone), l'anglais est la langue d'usage du foyer familial et la culture qui règne au « Castle » tient bien plus de l'anglo-saxonne que de l'irlandaise ou de la canadienne-française. Le seul nom de la demeure familiale est à cet égard tout à fait éloquent. Un des collègues de Ferron qui entretenait pour l'Irlande une véritable passion, le Dr. Wilfrid Leblond, lui fait remarquer dès la parution du premier épisode du feuilleton que « [l]e mot "Castle" a pour les Irlandais (ceux d'Irlande du moins) le même sens odieux que "Bastille" en a pour les Français [et que] le Castle, tout comme la Bastille, reste le symbole de l'autocratie, de la tyrannie, de la répression la plus odieuse. »⁶⁵ Il est difficile de déterminer si Ferron ignore cette connotation au moment où il nomme le foyer familial, mais il n'en demeure pas moins que l'effet produit sur le lecteur, à la lumière de cette explication, renforce son idée selon laquelle les Haffigan sont eux-mêmes identitairement confus. De plus, trois des quatre enfants Haffigan sont au service des grandes polices canadiennes ainsi que de l'armée, où, conformément à la tradition militaire britannique, tout se déroule en anglais.

L'armée a toujours été une grande école pour les garçons de bonne constitution, bien nés mais sans fortune. On y apprend la discipline, le maniement des armes, le salut au drapeau et à ses supérieurs. On se familiarise avec le principe des hiérarchies, le seul bon principe au monde. On marche au pas, on monte en grade, soldat de troisième

⁶⁴ Jacques Ferron, *Le Salut de l'Irlande* (Montréal : Éditions du Jour, 1970), 49.

⁶⁵ Dans un autre article, le Dr. Leblond reproche à Ferron de mal connaître l'histoire et la culture irlandaise, vu le portrait qu'il en peint dans son roman. Le reproche manque cependant sa cible étant donné que Ferron n'a jamais eu la prétention d'y dresser un portrait réaliste de l'Irlande, mais bien de s'en servir comme reflet fabuliste de l'identité québécoise. Cf. Le Rouet [Wilfrid Leblond], « Le leprechaunisme et le docteur Jacques Ferron, » *L'Information médicale et paramédicale*, 2 mars 1971, 71.

classe, de deuxième classe, de première classe, chef de section, caporal, et le temps passe ; on oublie d'aller en prison, voilà le droit chemin, the right way, car en anglais on va plus loin.⁶⁶

La langue anglaise est dès lors associée chez les Haffigan (eux-mêmes principalement anglophones) à une forme de supériorité et de domination. L'environnement anglophone de l'armée canadienne confirme le choix des trois premiers fils à œuvrer au sein des forces policières et armées du pays. Pour les jeunes Haffigan, l'anglais est un tremplin vers un avancement professionnel garanti alors que l'utilisation du français (pour laquelle Connie sera le seul à opter) n'offre aucune sécurité. Pire : Mike, Tim et Buck, les trois aînés de Connie, semblent associer francophonie et terrorisme lorsqu'ils témoignent de leur difficulté à distinguer Québécois et felquistes.

Lorsqu'en mai 1963⁶⁷, des membres du tout jeune Front de Libération du Québec font exploser une dizaine de bombes dans le quartier huppé de Westmount, le patriarche de la famille, CDA Haffigan, est ébranlé. Refusant de faire partie de ces « simili-anglais »⁶⁸ qui ne servent ni leur pays natal ni n'honorent leur pays ancestral en mimant l'archétype impérialiste britannique, CDA « ressent alors profondément son ambivalence irlandaise, et, déjà fort de [trois] fils policemen, se rebalance par une dichotomie [sic] de bon aloi et propre à contenter la part féniennne de son âme en annonçant à son cadet qu'il sauvera l'Irlande [...] en devenant effelquois. »⁶⁹ Le lointain souvenir irlandais devient un recours : il permet de faire appel à l'insurrection. L'Irlande de Ferron, dans son roman, est associée au soulèvement et refus de domination.

« TU SAUVERAS L'IRLANDE ET TU TE SAUVERAS »

Le lecteur québécois d'aujourd'hui peut se demander avec raison par quel raccourci sémantique est-ce que Jacques Ferron s'est faufilé pour en venir à la conclusion que « le

⁶⁶ Jacques Ferron, *Le Salut de l'Irlande* (Montréal : Éditions du Jour, 1970), 33.

⁶⁷ Louis Fournier nous indique qu'il s'agit de la nuit du 16 au 17 mai 1963, « l'une des opérations les plus spectaculaires » du FLQ. Un mois et demi plus tôt, un attentat raté sur le train devant transporter le premier ministre canadien, John Diefenbaker, lui avait fait s'exclamer « Is this Ireland? », comparant les actions terroristes des nationalistes felquistes à celles de l'I.R.A. Voir : Louis Fournier, *FLQ : histoire d'un mouvement clandestin* (Montréal : Lanctôt, 1998), 37 et 43.

⁶⁸ Ferron, *Le Salut de l'Irlande*, *op. cit.*, 103.

⁶⁹ Ferron, « Bilan provisoire, » *IMP*, vol. XIX, *op. cit.*, 29.

Québec a le devoir de sauver l'Irlande. »⁷⁰ Il faut d'abord et avant tout saisir le sens du salut, concept qui est fondamental et récurrent dans le corpus ferronien. Il l'est tout particulièrement dans le cas du *Salut de l'Irlande*, roman dans lequel la notion de salvation est si centrale qu'elle s'imisce jusque dans son titre. Comment définir la notion de salut? Et surtout, qu'en est-il de l'usage particulier que Ferron en fait dans son œuvre? Pierre L'Hérault écrit à ce sujet :

Le mot salut se prête en effet à bien des ambiguïtés. Il traîne derrière lui ceux de « sacrifice », de « victime », de « soumission », d'« anéantissement », et fait surgir les images doloristes qui, par l'intermédiaire du petit catéchisme, ont longtemps dominé notre imaginaire collectif. De prime abord, la présence de la figure du salut paraît quelque peu saugrenue dans une œuvre qui prétend rompre avec une interprétation réductrice du discours québécois. Pourtant, il faut reconnaître que cette image revient avec insistance dans l'œuvre, qu'elle emprunte ses caractéristiques au domaine religieux. Qui plus est : non seulement le salut est-il une notion importante, mais encore il exprime le dynamisme même de l'écriture, au point d'en informer la structure et d'en exprimer le caractère engagé.⁷¹

Bien que le terme traîne une forte connotation religieuse, il renverrait chez Ferron davantage à ce que L'Hérault nomme la « fonction salvatrice de la parole québécoise »⁷² elle-même plutôt qu'à un chemin de croix marqué par la repentance que devraient emprunter les personnages du romancier. Il apparaît d'ailleurs clair que chez Ferron, comme l'écrit encore L'Hérault, « le salut individuel ne puisse se concevoir en dehors du salut collectif [et que] c'est là une conviction inébranlable chez les personnages ferroniens. »⁷³ En ce sens, ces derniers ne sont jamais vraiment seuls face à leurs craintes et leurs quêtes puisqu'ils remplissent souvent le rôle de représentations fictives du peuple québécois en soi. La frontière entre le personnage fictif et le lecteur réel est donc très poreuse, les enseignements du premier valant également pour le second.

Présente dès ses premiers romans, la question du salut en tant que composante narrative trouve son apogée sémantique dans *Le Salut de l'Irlande*. Comme la majorité des récits du Ferron, *Le Salut de l'Irlande* se présente comme un « Bildungsroman », un roman de formation où l'évolution de la figure centrale confrontée à un moment charnière de son éducation constitue le sujet romanesque. Ferron écrit dans son roman *Les roses sauvages* (1971) que « [l]

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron : cartographe de l'imaginaire* (Montréal : PUM, 1980), 220-21.

⁷² *Ibid.*, 221.

⁷³ *Ibid.*, 219.

salut du monde ne réside pas dans les vieilles générations, mais dans les jeunes. »⁷⁴ Ce n'est donc sans doute pas un hasard si *L'amélanbier* (1970) met en scène Tinamer de Portanqueu dans son passage critique de l'enfance à l'adolescence alors que *Le Salut de l'Irlande* fait sortir Connie de l'adolescence pour le faire entrer dans l'âge de raison. Avec la notion de salut s'accompagne également celle de rachat et de rédemption. En d'autres mots, pour pouvoir être sauvé il faut déjà être en danger. Dans *le Salut de l'Irlande*, ce danger se manifeste, comme l'écrit Suzanne Giroux-Leutenegger, chez « les membres de la fratrie Haffigan [qui] sont en voie de perte [...] menacés de perdre leur identité. »⁷⁵ C'est en s'enquébécoisant que Connie évite la perte et s'assure par le fait même son salut personnel et familial. Plus significativement encore, son gain, c'est le salut du pays dont il fait désormais partie. Georg Lukács, dans sa *Théorie du roman*, spécifie à ce sujet que « [...] le fait d'être le porteur de ce destin, pour le héros, loin de l'isoler, l'attache bien plutôt par un réseau de liens indissolubles à la communauté dont le sort se cristallise dans sa propre vie. »⁷⁶ Connie apparaît dès lors comme une figure christique dont la transformation est totale : de jeune irlandais mal intégré, il devient le Messie québécois.⁷⁷ Bien sûr, le récit reste une fable et comme dans toute fable, ce n'est pas la véracité ni même la plausibilité des éléments qui la compose qui importent, mais la morale qu'elle génère. Ce que *Le Salut de l'Irlande* laisse entendre, c'est que tout le monde a le pouvoir – le devoir, dirait CDA Haffigan – de changer le destin du Québec.

Si le sens de l'invective est désormais un peu plus clair, il demeure légitime de s'interroger sur la décision de Ferron d'arrêter son choix sur l'Irlande. Pourquoi choisir ce pays plutôt qu'un autre pour raconter une fable sur son propre pays? Dans les jours qui suivent la parution du *Salut de l'Irlande*, Ferron est invité à la radio pour présenter son roman ainsi que pour nous aider à répondre à cette interrogation. Il y précise d'entrée de jeu que « pour [lui], le salut de l'Irlande, c'est le salut du Québec. »⁷⁸ Inévitablement, on lui demande d'où lui provient « [...] cette attirance pour l'Irlande et les Irlandais? »⁷⁹ À cette question, Ferron répond que les

⁷⁴ Jacques Ferron, *Les roses sauvages* (Montréal : Éditions du Jour, 1971), 109.

⁷⁵ Suzanne Giroux-Leutenegger, « La notion de salut dans *Le Salut de l'Irlande* » (Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1975), 9.

⁷⁶ Georg Lukács, *La théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1968), 61.

⁷⁷ Connie est d'ailleurs explicitement décrit, vers la fin du récit, « [...] comme un Jésus au milieu des soldats romains, les pieds nus et les bras en croix [...] » (Ferron, *Le Salut de l'Irlande*, *op. cit.*, 211)

⁷⁸ Gilbert Picard, « Carnet arts et lettres, » entrevue de Jean Sarrazin avec Jacques Ferron, Radio-Canada, Réseau AM, 9 décembre 1970.

⁷⁹ *Ibid.*

Irlandais ont, depuis leur arrivée, eu une grande influence sur les Canadiens-français. Il va même jusqu'à affirmer que « [...] nous avons subi leur influence bien plus que l'influence française, par exemple. »⁸⁰ Pour preuve, Ferron s'appuie sur certains rites religieux (funéraires, notamment) partagés entre les deux peuples à force de cohabitation. Grand amateur d'histoire régionale, Ferron s'est très tôt intéressé à l'histoire commune des Irlandais et des Canadiens-français ainsi qu'à leurs relations par moments ambiguës. Toujours en ondes, il souligne la position ambivalente des Irlandais majoritairement catholiques mais anglophones qui arrivent ici.⁸¹ Cette ambivalence, pour Ferron, est charmante aux yeux des Canadiens-français :

[...] ces Irlandais-là, qui ici arrivaient au Canada, à la fois anti-britanniques et parlant anglais, restaient ambivalents pendant une ou deux générations. Cette ambivalence faisait que nous étions attirés par eux parce qu'ils étaient susceptibles de devenir des nôtres et aussi parce que l'Irlande était un pays frère pour nous, un pays catholique comme la Pologne qui luttait pour son indépendance.⁸²

Cette posture liminale des Irlandais en aurait fait, pour Ferron, des intermédiaires parfaits. Dans *Le Salut de l'Irlande*, il expose sa théorie concernant le rôle clé qu'ont joué les immigrants irlandais dans l'entente entre Canadiens-français et anglais : celui de catalyseur. Par la bouche du député Redmond Roche s'adressant à CDA Haffigan, Ferron écrit :

Pauvre Irlande ! Elle ne dure guère en ce pays, soit qu'elle s'inféode aux institutions britanniques et à la finance américaine soit qu'elle s'enquébecquoise ; elle se fond dans l'un ou l'autre des partis. Mais grâce à Dieu, qu'elle aide sans doute de son imagination et de sa verve, elle a quand même le temps de leur fournir d'excellents intermédiaires et un mode de truchement naturel. Avez-vous pensé que sans les Irlandais de la première et de la deuxième génération canadienne, les deux grandes nations du pays seraient parfaitement étrangères ? Ils agissent comme catalyseur.⁸³

Cette notion de « catalyseur » démontre à quel point Ferron avait bien saisi la position sociale des immigrants irlandais au Bas-Canada qui, pour la plupart anglophones et catholiques, souffraient d'une double minorisation. Ils apparaissent effectivement comme groupe tampon

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Il n'est pas étonnant que Ferron ait posé ce jugement hâtif sur le bagage linguistique des immigrants irlandais puisqu'encore aujourd'hui, l'historiographie canado-irlandaise demeure singulièrement myope à ce sujet, comme nous l'avons mentionné. Le manque de documentation écrite concernant la présence de gaélique irlandais au Canada-français semble avoir poussé les historiens à rapidement faire de ces immigrants des anglophones alors que l'analyse de la démographie irlandaise démontre une claire majorité de locuteurs irlandophones dans les régions les plus affectées par l'émigration massive causée par la Grande Famine.

⁸² Gilbert Picard, « Carnet arts et lettres », *op. cit.*

⁸³ Ferron, *Le Salut de l'Irlande*, *op. cit.*, 92.

coincé entre la majorité francophone-catholique et la minorité anglophone-protestante. Coincés dans l'étau identitaire, les Irlandais venus au Canada n'ont pas eu le choix, de par leur simple poste médiane, à rapprocher les deux principaux groupes identitaires du pays. Leur situation particulière fait donc des Irlandais d'importants acteurs sociaux au Canada, des « traducteurs naturels » selon Michael Cronin, lui-même traducteur irlandais qui s'est intéressé au roman de Ferron.⁸⁴ Cette idée est également fertile si l'on se rappelle la fascination de Ferron pour le poète canadien d'origine irlandaise, William Henry Drummond. Connu pour ses recueils de poésies comiques écrits dans une langue simulant celle d'un francophone s'essayant à parler anglais, il apparaît dans *Le Ciel de Québec* aux côtés de nul autre que Joyce lui-même. Ferron y écrit que le joul « [...] est une invention irlandaise, l'invention du docteur Drummond qui, pareil au dénommé James Joyce, voulait rendre l'anglais incompréhensible [...] C'est ainsi que l'invention irlandaise s'est québécoisée. »⁸⁵ La théorie du joul québécois étant une invention irlandaise fait sourire. Ferron blague naturellement, mais il illustre par le fait même que cette langue artificielle, à l'image des immigrants irlandais au Québec, est à mi-chemin entre l'anglais et le français.

Le lendemain de sa première entrevue radio concernant *Le Salut*, Ferron réitère en ondes le charme qu'exerce alors sur les Canadiens-français l'incertitude identitaire des premiers Irlandais au pays qui « [...] peuvent survivre environ une génération ou deux et ensuite, selon leur tendance, se classent dans un clan ou dans l'autre : dans le clan français ou dans le clan anglais. Nous en avons naturalisé plusieurs et presque tous les Canadiens-français "ont de l'Irlandais." »⁸⁶ Ferron suggère potentiellement par-là que beaucoup de Québécois, grâce à leur métissage avec les premiers Irlandais au pays, ont intégré cette habileté qu'avaient ces derniers à profiter de leur situation identitaire particulière pour créer et donner naissance à une œuvre originale.

⁸⁴ « Dans la vision synthétique de l'honorable Roche, les Irlandais se caractérisent surtout par la pratique d'un "mode de truchement naturel". Le mot "truchement" est révélateur. Venant de "drugement", mot du XII^e siècle calqué sur l'arabe, "*tourdjouman*", il est apparenté à "drogman" et signifiait, à l'origine un interprète. Les Irlandais seraient donc des traducteurs naturels, des intermédiaires de qualité dans ces espaces traductionnels que sont le Canada et le Québec. » Michael Cronin, « Le rachat de l'Irlande : traduction, altérité et origines, » dans *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, dir. Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (Outremont : Lanctôt, 2002), 252.

⁸⁵ Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec* (Montréal : BQ, 2009), 233.

⁸⁶ Marcel Godin, « Horizons, » entrevue avec Jacques Ferron, Radio-Canada, Réseau AM, 10 décembre 1970.

Le plus célèbre d'entre eux, et celui que Ferron associe immanquablement avec l'Irlande à travers toute son œuvre, est Émile Nelligan, « notre plus grand poète ». ⁸⁷ Déclaré fou alors qu'il n'a qu'à peine vingt ans, le brillant poète d'origine irlandaise est interné à l'asile. C'est à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu qu'il finira ses jours, au même endroit où Ferron travaillera lui-même trente ans plus tard avec les patients atteints de maladie mentale. ⁸⁸ À plusieurs reprises dans son œuvre, Ferron défend Nelligan (comme bien d'autres *fous*) en argumentant que ce qui était perçu chez lui comme de la folie, tenait bien davantage du génie incompris et du normal « débord[ement] de la sève de son âge » ⁸⁹. Comme l'écrit Michel Lapierre, Ferron voyait en Nelligan, « le barde celte qui introduisit le délire et le rêve dans notre littérature. » ⁹⁰ Dans sa préface au livre *Nelligan n'était pas fou !*, Ferron compare la virtuosité du poète irlando-canadien à celle de Joyce dont les œuvres ont su lui conférer une *incroyable autorité*. Pour Ferron, l'entreprise de Nelligan est aussi méritoire que celle de Joyce. Seulement, à la différence de Joyce, Nelligan n'aura pas su jouir de son autorité vu le sort qui lui est réservé dans une société où le seul salaire d'une exaltation créatrice est un aller simple pour l'asile :

Nelligan était avant tout d'Irlande, où les poètes errants étaient respectés comme des rois, tirant d'eux-mêmes une incroyable autorité tel, par exemple, James Joyce, et que ce jeune roi n'avait pas voulu abdiquer, quitte à être enfermé à St-Benoît, cette affreuse prison sans femmes, puis à Saint-Jean-de-Dieu. ⁹¹

Nelligan (dont le patronyme est d'ailleurs drôlement similaire à celui de Haffigan ⁹²) s'apparente alors à Connie, le cadet de la famille du *Salut de l'Irlande* qui, se faisant effelquois, sort de l'état

⁸⁷ Picard, « Carnet arts et lettres », *op. cit.*

⁸⁸ La folie d'ailleurs tient une place capitale dans les derniers écrits de Ferron. Il n'y a qu'à lire *Le Pas de Gamelin* pour s'en convaincre. Son court séjour à Saint-Jean-de-Dieu comme médecin en 1970-71 le plonge dans un marasme profond. Le traitement que l'on y réserve aux patients (et surtout aux patientes jugées *hystériques* que l'on traite avec des méthodes moyenâgeuses) force Ferron à démissionner. Dans *Le Pas de Gamelin*, Ferron se rappelle [...] trente ans auparavant, lorsque nous étions venus, collégiens, saluer Nelligan avec le même respect que les Irlandais portaient naguère à leurs poètes, ces hommes irremplaçables qui les nourrissaient de chimères et de gloire. Seulement, les poètes, en Irlande, ne cessaient pas de parcourir le pays à la manière d'un Miron, tandis que le nôtre alors, reconnu le plus grand, restait enfermé dans un asile... » Jacques Ferron, *La conférence inachevée : le Pas de Gamelin et autres récits* (Montréal : VLB, 1987), 34.

⁸⁹ Jacques Ferron, *La conférence inachevée*, *op. cit.*, 35.

⁹⁰ Michel Lapierre, « Le Rêve d'une littérature sauvage d'Alfred Desrochers à Jacques Ferron » (Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1992), 65.

⁹¹ Jacques Ferron, lettre-préface à *Nelligan n'était pas fou !* par Bernard Courteau (Montréal : Louise Courteau, 1986), 11.

⁹² C'est ce que fait remarquer Susan M. Murphy. Elle écrit aussi que Ferron a très certainement emprunté le nom de Haffigan - patronyme peu commun en Irlande, au demeurant - à la pièce de George Bernard Shaw, auteur irlandais qu'il appréciait particulièrement, intitulée *John Bull's Other Island* (1904). Le nom du protagoniste-narrateur du *Salut*, Connie Haffigan, serait, toujours selon Murphy probablement calquée sur le personnage

d'ambiguïté et d'indécision identitaire décrit par Ferron. En choisissant de se faire québécois, il agréé au projet du patriarche - radical, certes, prêchant l'intégration par la force des armes - qui n'est pas si simpliste qu'il n'y paraît au premier abord.

L'enquébécoisement de Connie dépasse la seule acceptation des pairs. La présence familiale des Haffigan au Canada depuis trois générations fait état de la possibilité à très bien vivre au pays comme le font « les Irlandais, les Polonais, les Italiens de la deuxième génération américaine, et parfois de la troisième [qui] s'ajoutent aux simili-anglais. »⁹³ La motivation du père Haffigan et de son fils à s'enquébécoiser n'est donc pas à situer au niveau de l'acceptation d'autrui mais concerne une démarche foncièrement introspective. Comme l'on fait ses parents et grands-parents, Connie peut très bien décider de rester dans une zone de flou identitaire et vivre sa vie dans l'incertitude nationale. *Le Salut de l'Irlande* est explicite à ce sujet : les Haffigan ignorent où se positionner sur l'échiquier identitaire. Sont-ils irlandais? Difficilement, n'ayant jamais mis les pieds au pays ancestral et l'ayant quitté il y a plus d'une centaine d'années, « laissant derrière eux la maladie des patates [...] ne sachant pas trop ce qui les attendait devant »⁹⁴. Leur connaissance des us et coutumes irlandaises est pour le moins partielle, pratiquant la coutume ancestrale mais éteinte du « fosterage » et ayant troqué leur catholicisme nord-irlandais pour frayer avec les protestants anglophones du pays. Quand CDA Haffigan se dispute avec sa femme, c'est « l'accent High Church »⁹⁵ anglican qu'il mime, faisant sans doute se retourner le grand oncle Orpheus dans sa tombe à Belfast. Sont-ils canadiens alors? On pourrait croire qu'ils sont en voie de le devenir, la famille ayant engraisé les rangs de ses policiers de trois de ses fils. Cela dit, M'man ne parle pas anglais et CDA, tout « irlandais » qu'il est, méprise les « canoques »⁹⁶. Québécois, alors? Oui, si ce n'est qu'ils sont trop canadiens pour l'heure. Dans l'effervescence politique de leur temps, le manque non pas de sympathie mais de simple compréhension des revendications autodéterministes québécoises les aliène de la population locale. Leur ancestral penchant républicain ajoute une couche à l'inconséquence

de Cornelius « Corney » Doyle de la même pièce de Shaw. Quant au prénom du patriarche, il reste un mystère, tant pour le lecteur que pour Connie, son propre fils : « CDA Haffigan, C pour Cadillac, les autres lettres, mystère [...] » Ferron, *Le Salut de l'Irlande, op. cit.*, 62. Cf. Susan M. Murphy, « La pratique paratextuelle de Jacques Ferron : le cas du *Salut de l'Irlande*, » *Quebec Studies* 56 (Septembre 2013): 63.

⁹³ Ferron, *Le Salut de l'Irlande, op. cit.*, 103.

⁹⁴ *Ibid.*, 62-63.

⁹⁵ *Ibid.*, 66.

⁹⁶ *Ibid.*, 67.

identitaire qu'entretient la famille en faveur de l'indépendance irlandaise, mais absolument contre celle du Québec. Quand Mike, l'aîné de la famille ayant pavé le chemin à ses deux puînés dans les institutions coercitives du pays, s'aperçoit que son père déplore la voie qu'il a prise en s'enrôlant dans l'armée canadienne, il lui demande « Seriez-vous devenu terroriste? »⁹⁷ Il démontre par le fait même sa méconnaissance du pays natal et de ses concitoyens qu'il targue de terroristes de par leur simple volonté à obtenir une plus grande autonomie politique. Irlandais, canadiens, québécois, les Haffigan sont tout cela et rien à la fois. L'Irlande, encore une fois, est appelée chez Ferron à servir de miroir identitaire au Québec. La question que soumet Ferron à son lecteur ne concerne pas l'identité irlandaise, mais bien la québécoise. Et moi, lecteur de Ferron? Que suis-je? Suis-je, tel un Haffigan, en déroute définitionnelle ou bien ais-je une idée claire de ce que je suis et de ce que je veux être? Ces questions méritent réflexion.

Le déchirant dilemme qui échoit à Connie (devenir effelquois ou non) a une double conséquence. Il peut, dans un premier temps, rester camper dans l'ambiguïté familiale ou bien briser le cercle de la continuité et s'affirmer en embrassant une facette de son identité. La part irlandaise de sa personnalité lui apparaît être à exclure puisque hormis quelques résidus culturels, Connie n'a rien d'irlandais. Il en va de même pour la canadienne parce que, contrairement à ses frères aînés, Connie fréquente le collègue francophone des Frères des Écoles Chrétiennes et est bien plus familier avec les valeurs canadiennes-françaises que celles du Canada anglais. Comme tout cadet, Connie, le « bébé de la famille », est aussi finalement plus près de M'man et de ses valeurs que ses trois frères. La narration, dont il assure le déroulement, en dresse un portrait généreux, la présentant comme une femme « honnête pour deux ; de courage et d'amour pour le travail. »⁹⁸ Il n'est donc pas surprenant que Connie soit résolu à accepter le projet d'enquébécoisement que lui propose son père. Le Québec, c'est chez lui. Il est en cela bien différent de ses trois frères pour lesquels l'environnement québécois ne s'est jamais fait familier. Leur parcours ainsi que leur attitude francophobe les a relégués aux marges du Québec, ce pays qui, par choix, n'a jamais été le leur. Connie prouve que l'intégration ne dépend pas seulement de l'acceptation d'autrui, mais qu'elle commence et dépend avant tout de sa propre initiative et de sa volonté seule.

⁹⁷ *Ibid.*, 74.

⁹⁸ *Ibid.*, 65.

Outre le salut individuel, c'est-à-dire la décision personnelle de *s'inscrire* au pays en tant que québécois, l'enquébécquoisement de Connie a aussi une portée sociale. Ferron est très clair sur le sujet : le Québec n'a rien de « pur ». Contrairement à ce que défendait quelques années plus tôt une certaine rhétorique clérico-nationaliste de droite à laquelle certains ont malheureusement – et erronément – tenté d'amalgamer Ferron, le Québec de l'auteur ne répond à aucun « appel de la race »⁹⁹ et est au contraire le fruit d'un métissage sur lequel il base ses espoirs. Comme nous l'avons vu plus tôt, l'œuvre de Jacques Ferron est à l'image du Québec qu'il observe et dont il rêve. Elle est métissée comme peu d'œuvres d'alors le sont. Les personnages sont tantôt italiens, tantôt anglais. Ils sont amérindiens et canadiens, écossais et irlandais. En hétérogénéisant son œuvre d'une telle manière, Ferron fait du Québec un lieu d'échange dans lequel l'origine ethnique - la « race » de Groulx - n'est plus un critère d'unité nationale. Dans *Le Ciel de Québec*, Ferron semble parler via le personnage de Mgr. Camille quand il dit qu'« [a]méliorer la race, on fait ça avec les animaux domestiques ! »¹⁰⁰ Chez Ferron, c'est l'intention qui compte : est québécois celui qui veut le devenir et qui est prêt à embrasser la culture d'ici. Inutile de dire que cette intention ne concerne pas, selon Ferron, que le bon vouloir. Est conditionnelle à son accomplissement une caractéristique bien précise qui concerne la langue. Très tôt, Ferron exprime des doutes quant au concept d'État-nation. Ses entretiens et ses correspondances révèlent en effet un scepticisme assez profond face à l'idée d'un Québec politiquement délimité. Ce qui est étonnamment la revendication jugée la plus concrète par les indépendantistes de son époque, Ferron la juge floue et peu pertinente. En fait, le seul critère identitaire auquel tient absolument Ferron, c'est celui de la langue. Valant mieux que toute frontière physique ou reconnaissance politique, la préservation de la langue française apparaît comme primordiale. Relativement tôt, Ferron élabore ainsi une théorie des langues basées sur la croyance que l'Anglais et le Français – deux langues majeures – ne peuvent ultimement qu'être nuisibles l'une envers l'autre, « l'une rongant l'autre. »¹⁰¹ Selon

⁹⁹ La « race » canadienne-française fait effectivement partie du lexique clérico-nationaliste ambiant jusque dans les années quarante environ. L'Abbé Lionel Groulx publie en 1922 un roman intitulé *L'Appel de la Race*, dans lequel - intéressement - est présenté un personnage du nom de William Duffin qui, à l'inverse de Connie, était un « [...] malheureux Irlandais [qui] souffrait au plus haut point du « slave mind » qui l'avait jeté, dès les premiers contacts, dans le servage de l'Anglo-saxon, le dominateur séculaire de sa race. » Lionel Groulx, *L'Appel de la race* (Montréal : Fides, 1956), 140.

¹⁰⁰ Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec*, *op. cit.*, 346.

¹⁰¹ À ce sujet voir L'Hérault, *Jacques Ferron*, *op. cit.*, 47-48.

Ferron, cette situation est très particulière au Québec. Bien sûr, l'écrivain est conscient qu'il existe d'autres pays où plusieurs langues sont parlées, mais la spécificité du paysage linguistique québécois est d'opposer deux langues « fortes ». Le terme n'a chez Ferron aucune connotation hiérarchique ni n'est chargé de jugement de valeur. Il sert simplement à désigner une langue dont le bagage civilisationnel (et donc l'héritage écrit) est plus imposant qu'une langue orale ou qu'un dialecte dont la fonction, de toute manière, est autre. Dans tout pays où une langue forte est établie comme nationale *au détriment* d'une langue plutôt orale ou dialectale, peu sont surpris. La chose va pratiquement de soi. Mais que faire dans un cas comme le Québec où les langues en compétition sont toutes deux normalement celles qui écrasent les autres? La querelle linguistique est au cœur des débats québécois des années de la Révolution tranquille. Ferron choisit son camp assez rapidement, d'autres le leur. « L'unilinguisme français, écrit-il, est une chose qui me paraît nécessaire. C'est à peu près la seule chose à laquelle je tiens. »¹⁰² Au moment où le Québec est en pleine redéfinition identitaire, il n'est donc pas anormal que les gens d'ici tentent de définir ce qu'est « un Québécois » et ce qui le caractérise. Pour plusieurs, les critères à remplir concernent l'origine ethnique, la confession de foi ou encore les allégeances politiques. Pour Ferron, le pays, c'est avant tout la langue.

On peut dresser ici un autre parallèle entre les visions nationales de Jacques Ferron et de James Joyce. Dans son célèbre article, *l'Irlande, île des saints et des sages*, c'est avec une rare passion pour son pays natal que Joyce écrit à propos de l'Irlande. Farouchement sceptique de l'entreprise folklorisante du *Celtic Revival*, Joyce refuse la thèse de l'Irlande pure et gaélique dont l'identité ethnique est absolument homogène et peut être retracée jusqu'à l'origine des temps. Il insiste au contraire sur les bénéfices desquels a pu jouir l'Irlande grâce à ceux qui, tout comme l'un de ses héros, Charles S. Parnell, « n'avai[en]t pas une seule goutte de sang celtique dans les veines. »¹⁰³ Il écrit :

[...] une nouvelle race celte se levait, formée de la vieille souche à laquelle venaient se greffer Scandinaves, Anglo-saxons et Normands. De cette vieille souche enrichie de ces éléments nouveaux qui vinrent s'y mêler se dégagea un nouveau caractère national. Les anciens ennemis firent cause commune devant l'agression anglaise, les protestants (qui étaient devenus *Hibernis Hiberniores*, plus irlandais que les Irlandais) offrirent leur appui aux catholiques irlandais dans leur lutte contre les fanatiques calvinistes et luthériens venus d'Europe, et les descendants des envahisseurs danois, normands et

¹⁰² *Ibid.*, 130.

¹⁰³ James Joyce, « L'Irlande, île des saints et des sages, » dans *Essais Critiques, op. cit.*, 195.

anglo-saxons défendirent la cause de la nouvelle nation irlandaise contre la tyrannie britannique.¹⁰⁴

Chez Ferron, comme chez Joyce, la pureté de la nation n'est ni possible, ni souhaitable. Comme l'écrit ce dernier, l'Irlande est *enrichie* de ses nouvelles composantes nationales. Ce qui importe, ce n'est pas l'origine, mais la destination. Ainsi écrit Joyce :

L'étoffe de notre civilisation est tissée des éléments les plus divers, agressivité nordique, droit romain, conventions bourgeoises modernes, et les restes d'une religion syrienne [le Christianisme]. Il serait vain de chercher dans cette étoffe aux multiples couleurs un fil qui ait conservé sa pureté originelle, sur lequel d'autres fils n'aient pas déteint. Quelle race, quelle langue [...] peut se vanter aujourd'hui d'être restée intacte? Nulle race n'a moins lieu de le faire que celle qui peuple actuellement l'Irlande.¹⁰⁵

Le constat de Joyce vaut aussi bien pour les partisans de la *Renaissance irlandaise* que pour les nationalistes qui sont à moins de dix ans de provoquer l'indépendance nationale avec l'*Insurrection de Pâques* en avril 1916, elle aussi partiellement basée sur l'idéologie d'une Irlande pure et originelle.

Comme nous l'avons mentionné, Joyce est rarement associé au nationalisme. Il ne se serait sans doute jamais considéré nationaliste, lui qui, de toute façon, tenait toute étiquette en horreur. Il y a à peine trente, écrire sur le nationalisme joycien était pratiquement impensable. Se basant davantage sur une lecture biographique que littéraire, la critique avait eu têt fait de régler la question : Joyce avait quitté l'Irlande alors qu'il avait à peine vingt ans et avait préféré explorer des thèmes plus universels que ceux de la politique et de la nation. *CQFD*, Joyce ne pouvait être nationaliste. Cependant, au début des années 1980, une nouvelle lecture vient relativiser le portrait. Notamment inspirée par les lectures « de gauche » et féministes soumises plus d'une décade plus têt¹⁰⁶, Dominic Manganiello (dont les travaux sont supervisés et applaudis par Richard Ellmann, confident et biographe de Joyce lui-même) est le premier à

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, 200.

¹⁰⁶ En 1968, alors que Paris est en pleine effervescence socio-intellectuelle, Hélène Cixous publie sa thèse doctorale intitulée *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement* (Paris : Grasset, 1968) qui marque le début d'une critique féministe de l'œuvre du romancier irlandais. Quelques années plus tard, Suzette A. Henke fait publier de nombreux articles consacrés à une lecture similaire (notamment « Feminist Perspectives on James Joyce, » *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 6, no. 1 (1980)) qui aboutiront à une réflexion plus étendue dans sa désormais célèbre monographie intitulée *James Joyce and the Politics of Desire* (New York : Routledge, 1990).

remettre en question l'idée que l'œuvre de Joyce soit complètement apolitique. Par politique, cependant suggère Manganiello, il ne faut pas entendre partisanerie crasse :

If by politics we mean campaigning for votes, or for particular candidates Joyce took no part. If by politics we understand attempting to get new laws passed through legislatures, Joyce never participated in such activity either [...] To be an artist entailed a sense of civic responsibility greater than that of the ordinary citizen, but not necessarily expressed at ballot boxes or in caucuses.¹⁰⁷

Suivront, quelques années plus tard, d'innombrables études allant dans le même sens, notamment ceux d'Emer Nolan, Trevor L. Williams et Vincent Cheng.¹⁰⁸ Presque toutes les études s'entendent pour affirmer que les postures politiques - et tout particulièrement nationalistes - de Joyce, tout en étant fortement ambiguës par endroits, ne pouvaient désormais plus être occultées de l'étude de son œuvre. Quiconque a lu les articles que Joyce écrit (en italien, pour la plupart) dans le journal irrédentiste triestin *Il Piccolo della Sera* entre 1907 et 1912 ne peut nier la rare véhémence avec laquelle il défend son pays natal et en compare la situation coloniale avec la ville austro-hongroise alors sous occupation italienne. Dans une lettre inédite à l'éditeur socialiste Angelo Fortunato Formiggini, Joyce révèle même son éventuelle intention de publier ces articles sous forme de livre « in order, écrit Kevin Barry, to state the case of Ireland to an international audience which, [Joyce] claimed, had been systematically misinformed through the agencies of the British press. »¹⁰⁹ Richard Ellmann, son biographe, écrit que Joyce « [...] saw in it [Trieste] certain resemblances to Dublin and felt he understood it » spécifiant que « Trieste resembled Dublin, too, in its Irredentist movement; the similarity here was so striking that Joyce found he could interest his Italian friends in Irish political parallels [...] »¹¹⁰ Cela dit, plutôt que de se coller l'étiquette de nationaliste, le Joyce de l'époque

¹⁰⁷ Dominic Manganiello, *Joyce's Politics* (London : Routledge, 1980), 2.

¹⁰⁸ Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. Londres : Routledge, 1995; Williams, Trevor L. *Reading Joyce Politically*. Gainesville: University Press of Florida, 1997; Cheng, Vincent. *Joyce, Race and Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

¹⁰⁹ James Joyce, *Occasional, Critical and Political Writing*, éd. Kevin Barry (Oxford: Oxford University Press, 2000), x. Dans cette lettre datée du 25 mars 1914, Joyce affirme que “[...] though these articles have absolutely no literary value, I believe they set out the problem sincerely and objectively.” (xi) La remarque d'objectivité est révélatrice, vue la véhémence avec laquelle Joyce défend la cause autonomiste de l'Irlande dans certains de ses articles. En y affirmant sa position en faveur du Home Rule (projet de loi constituant un premier pas dans le sens de l'indépendance irlandaise), Joyce démontre qu'encore sept ans après avoir rédigé ses premiers articles, il estime la situation coloniale irlandaise injuste et répréhensible.

¹¹⁰ Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, 196.

explique ses vues politiques en les mettant sur le compte de ses « socialistic tendencies »¹¹¹, comme il l'écrit à son frère Stanislaus en 1906. L'idée n'est pas ici de déterminer si Joyce peut être, oui ou non, considéré comme un auteur nationaliste ni même *politique*. Ce ne serait pas là une tâche aisée et la réponse, si tant est qu'elle soit possible à déterminer, ne serait de toute façon pas très pertinente. Ce qui l'est cependant, c'est de noter à quel point la lecture de Joyce par nos auteurs à l'étude est foncièrement politique. Joyce leur apparaît utile dans ce qu'ils considèrent être la fonction sociale de leurs œuvres respectives. Pour Ferron, Joyce (et l'Irlande par extension) est la preuve que le mythe national peut encore être écrit. Qui plus est, le mythe peut maintenant surgir d'un épisode relativement banal et conserver sa charge symbolique. Le succès de Joyce avait été de transposer le mythe homérique en le minimisant au cadre dublinois. Celui de Ferron dans *Le Salut de l'Irlande* est d'effectuer une translation similaire en ramenant la mythologie nationale au cadre restreint – mais tout aussi éloquent – de celui de la famille.

PATRIOTISME FERRONIEN ET DÉCOLONISATION

Jacques Ferron n'était pas non plus friand de l'appellation de nationaliste. Marcel Olscamp l'a démontré de long en large dans un article évoquant son « nationalisme ambivalent » dans lequel il argumente que s'il est vrai que

Jacques Ferron a laissé, dans le public, le souvenir d'un farouche indépendantiste [et que] bien que cette image soit difficilement contestable, le portrait idéologique de l'auteur apparaît beaucoup plus nuancé lorsque ses idées politiques sont observées dans leur évolution chronologique, depuis les toutes premières opinions qu'il dit avoir eues, dans les années trente, jusqu'aux derniers articles parus au début des années 1980.¹¹²

Ferron lui-même confie à Pierre L'Hérault préférer être associé au patriotisme qu'au nationalisme. « J'ai des idées de patriote, écrit-il. C'est un terme qui m'a toujours paru préférable à celui de nationaliste, qui m'a toujours paru être la partie ombreuse du patriotisme. Il [le patriotisme] exprime des besoins d'air, de vie, et sa mythologie reste assez vague. »¹¹³ Afin

¹¹¹ Lettre datée du 12 août 1906 de James Joyce à son frère Stanislaus. Dans James Joyce, *Letters of James Joyce vol. II* (New York : The Viking Press, 1966), 148.

¹¹² Marcel Olscamp, « Jacques Ferron ou le nationalisme ambivalent, » *Littératures* nos. 9-10 (numéro spécial consacré à la *présence de Jacques Ferron*) (1992) : 195.

¹¹³ L'Hérault et Ferron, *Par la porte d'en-arrière, op. cit.*, 134.

de bien saisir l'idéal indépendantiste qui germe au Québec à l'époque de Ferron, il importe de prendre un peu de recul et de contextualiser un phénomène qui est loin d'être unique au Canada français. En effet, depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, le monde connaît une vague de libérations nationales sans précédent qui dépasse largement les frontières québécoises. Dans un article dédié à la décolonisation et à l'entreprise littéraire ferronienne, Alexis Lachaine fait remarquer que c'est au courant des vingt années suivant la fin du second conflit mondial que s'est redéfinie la carte géopolitique mondiale. Il écrit :

It is difficult today to fathom just how radically the geo-political landscape of the post-war world was changed by the decolonization process. In the two decades that followed the end of the Second World War, close to one hundred former colonies had either achieved, or were on the verge of achieving, their independence. On the African continent alone some fifty new states had emerged by the mid-1960s [...] For French Canadian nationalists in Quebec in this period, the striking success of the decolonization movements abroad seemed to give new credence to their own nationalistic grievances and dreams of independence at home.¹¹⁴

Lachaine nous rappelle que la Guerre d'Algérie (1954-62) attire particulièrement l'attention des nationalistes québécois. Les médias d'ici couvrent largement le conflit et nombreux sont les indépendantistes canadiens-français à militer vertement en faveur de la libération algérienne. Les universitaires lisent avec passion *Les Damnés de la Terre* de Frantz Fanon, « un livre que tout québécois se doit de lire »¹¹⁵ ou *Le Portrait du Colonisé* d'Albert Memmi et s'intéressent aux revendications du mouvement de la Négritude défendu par Aimé Césaire et Léopold Senghor pour ne nommer que ceux-là. Influencés par l'effervescence des prises de conscience anticoloniales, plusieurs intellectuels québécois en viennent à rapprocher leur condition nationale à celle des pays en voie de libération, notamment en Afrique. Toute une génération d'écrivains canadiens-français plante dès lors la graine de l'idée selon laquelle le peuple québécois, comme ses homologues africains, est colonisé.

C'est en réponse aux événements algériens que Pierre Vallières, écrivain et ardent militant indépendantiste, en vient à parler des Québécois comme des *Nègres blancs d'Amérique*, titre qu'il

¹¹⁴ Alexis Lachaine, « Jacques Ferron, the Third World, and Decolonization in 1960s Quebec, » dans *Jacques Ferron hors Québec*, éd. Betty Bednarski et Ray Ellenwood (Toronto : Gref, 2011), 211.

¹¹⁵ Ainsi que le précisent les éditions *Parti Pris* sur un bon de commande du livre de Fanon. Cité dans Mathieu Poulin, « Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone » (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009), 42 et 126.

donne à son livre le plus connu.¹¹⁶ Le parallèle est très certainement polémique, mais il n'en demeure pas moins qu'il évoque on ne peut plus clairement la volonté d'un peuple à atteindre sa libération nationale. Après les naissances plus ou moins simultanées des grands États-Nations européens aux XVIII-XIX^e siècles, la décolonisation massive de l'Afrique et des Antilles semblait à nouveau mettre le vent dans les voiles du Québec. Cette fois, il ne fallait pas manquer le bateau, sans quoi il ne repasserait peut-être pas. Or, une difficulté subsiste. Le Québec, lui-même né des fruits d'une phase colonisatrice d'une puissance impériale, semble désavantagé dans ses requêtes libératrices. Contrairement aux républiques bananières africaines et caribéennes tiers-mondiales dont l'autonomie décisionnelle est entravée par un pouvoir colonial bien en place, le Québec n'est pas dans un état de tutelle constamment coercitif.

Ferron qui, depuis le début des années soixante fréquente les collaborateurs de la revue de gauche *Parti Pris*, est bien au fait des théories de la décolonisation alors en vogue. Son opinion concernant la question coloniale au Québec est beaucoup plus conciliante que celle de la plupart de ses militants contemporains, ce qui lui attirera certains reproches de leur part. À Pierre L'Hérault, il confie :

Je ne prétends pas que nous avons été colonisés entièrement. Vous le savez, Fanon et Memmi sont des auteurs que j'ai lus, mais je ne pouvais pas exactement transposer leur lutte sur la nôtre. J'ai toujours parlé de semi-colonialisme, parce que notre sort n'a jamais été absolument tragique. Après tout, nous avons toujours eu la possibilité de muer, de nous transformer et de devenir Canadiens anglais, tandis que le colonisé est écrasé par le colonisateur.¹¹⁷

Quand L'Hérault l'interroge à savoir si cette possibilité de mutation n'est pas, somme toute, illusoire et si elle n'est pas elle-même une forme de colonialisme, Ferron en appelle encore au relativisme :

Je n'ai jamais rien vu de très tragique dans notre situation : c'est une chose assez importante. J'en ai été d'autant plus conscient lorsque j'ai fait un voyage et que je suis sorti du Québec ! [...] J'ai constaté qu'il y avait eu des événements tragiques dans ces pays-là. Mais ici, jamais, jamais [...] Il faut faire attention aux discours et à la

¹¹⁶ Vallières, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique*. Montréal : Parti Pris, 1968.

¹¹⁷ L'Hérault et Ferron, *Par la porte d'en-arrière*, op. cit., 125.

transposition de phénomènes qui ont peut-être eu un sens très fort dans d'autres pays, mais qui, ici, n'en ont pas eu.¹¹⁸

En cela, Jacques Ferron semble l'un des rares de son temps à reconnaître que les parallèles entre le Québec et les territoires « proprement » colonisés d'Afrique et des Caraïbes, si riches soient-ils, se transposent difficilement *tel quel*. Comme l'écrit Lachaine, les Canadiens-français se trouvent dans une situation délicate où ils doivent trouver le moyen d'adapter leur discours anticolonial s'ils veulent parvenir à justifier leurs volontés autodéterministes :

Because French Canadians were a white, North American people living in a predominantly urban, industrialized society, and because adopting and adapting the struggles and discourses of Third-World decolonization involved a radical act of re-imagination of the French Canadian identity, it is no surprise that writers played an integral part in this process.¹¹⁹

Ferron, qui est naturellement d'avis que l'indépendance nationale peut être convoitée en dehors d'une situation coloniale coercitive, s'est radicalement impliqué dans cet acte de « ré-imagination » que décrit Lachaine. Un pan très important de son œuvre s'est d'ailleurs affairé à ce projet, bien souvent malgré lui comme nous le verrons.

Pour le nationaliste ambivalent qu'est Jacques Ferron, s'appuyer sur le cas irlandais n'est donc pas fortuit. Il s'agit même, de prime abord, d'une stratégie tout à fait habile, vu les expériences communes des indépendantistes des deux pays. Les républicains irlandais (qu'ils soient de l'Éire ou du Nord, du moment qu'ils souhaitent la réunion de l'île divisée depuis la partition de 1920) représentent, tout comme les autonomistes québécois, l'expression de ce que Katherine O'Sullivan See nomme les nationalismes du « premier monde »,¹²⁰ c'est-à-dire des nations développées dans lesquelles peuvent être identifiées des volontés indépendantistes que l'on pourrait qualifier de « résiduelles ». C'est du moins l'idée que propagent les discours fédéralistes canadiens et unionistes irlandais qui perçoivent l'indépendance politique comme l'apanage des sociétés « dysfonctionnelles » dont l'état de tutelle contrecarre toute possibilité d'avancée sociale. Dès lors, les sociétés québécoise et irlandaise qui « fonctionnent » sans trop

¹¹⁸ *Ibid.*, 126.

¹¹⁹ Lachaine, « Jacques Ferron, the Third World, and Decolonization in 1960s Quebec, » *op. cit.*, 213.

¹²⁰ Ces « First World Nationalisms » se comptent d'ailleurs par dizaines. Outre le Québec et l'Irlande du Nord, nommons seulement les cas écossais, catalans, basques et bretons. Cf. O'Sullivan See, Katherine. *First World Nationalisms: Class and Ethnic Politics in Northern Ireland and Quebec*. Chicago: Chicago University Press, 1986.

de heurts se trouvent privées de toute légitimité dans leurs aspirations autonomistes. O'Sullivan See résume les deux postures respectives :

Is the nation-state a legitimate goal for justice? Some critics have argued that the invocation of a principle of ethnic self-determination constitutes a reactionary impulse, which automatically denies universalist principles of equality and impersonal justice [...] Yet for others, the call to universalism is seen as a smokescreen for continued inequality and for forced assimilation into the culture of a dominant group [...] To dismiss the call to ethnic self-determination as a “reactionary impulse” is to trivialize this complex reality.¹²¹

Cette réalité complexe est au centre de la création de nos trois auteurs à l'étude. Aquin, nous nous en rappellerons, évoquait le Québec comme « ce pays maudit, irréel » qu'il qualifiait aisément « [d']Irlande au second degré ! »¹²² Pour Ferron, le pays se voit attribuer l'épithète peu confiante d'« incertain »¹²³. Il rejoint par-là le fameux « pays-pas-encore-pays » de Beaulieu, témoin omniprésent de l'entre-deux national hantant l'œuvre de nos écrivains.

Refusant l'idée selon laquelle il faut absolument attendre le pire pour vouloir mieux, Ferron dresse un parallèle fictionnel entre l'Irlande et le Québec. Le fait qu'il décide d'écrire *Le Salut de l'Irlande* plutôt que *Le Salut de l'Algérie* par exemple, n'est pas laissé au hasard. Après tout, ce ne sont pas les similitudes entre les deux nations qui manquent, comme le fait remarquer Garth Stevenson.¹²⁴ Non seulement les histoires québécoises et irlandaises sont-elles similaires, mais elles sont également croisées et intimement liées, ce dont Ferron était absolument conscient. Qui plus est, l'époque qui voit la rédaction du *Salut* correspond exactement avec celle des Mouvements pour les Droits Civiques en Irlande du Nord qui, quelques années plus tard, déboucheront sur les tristement célèbres « Troubles » opposant l'Armée Républicaine Irlandaise et les troupes britanniques dans la même région. En ce sens, la corrélation que fait Ferron dans son roman entre l'Irlande et le terrorisme n'est en aucun cas une création *ex nihilo*,

¹²¹ O'Sullivan See, *First World Nationalisms*, *op. cit.*, 169-70.

¹²² Aquin, *Journal* (entrée du 19 septembre 1962), *op. cit.*, 247.

¹²³ L'incertitude du pays est un thème récurrent chez Jacques Ferron. Ses *Contes du pays incertain* (1962) ont, les premiers, fait naître la corrélation entre le pays et son ambiguïté. Pour approfondir la notion, voir : Kysloušek, Petr. « Le pays incertain de Jacques Ferron. » Dans *Lieu et Mémoire au Canada : Perspectives Globales*, éd. Magdalena Paluszkiwicz-Misiaczek et al., 249-258. Kraków : Polska Akademia Umiejętności, 2005.

¹²⁴ Voir son indispensable livre : Stevenson, Garth. *Parallel Paths : The Development of Nationalism in Ireland and Quebec*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2006. Notamment les pages 17 et 18 pour un condensé des similarités entre les deux nations.

pas plus qu'elle n'est infondée. C'est là le réflexe associatif qui a lieu dans bien des mentalités du monde entier.

Si *le Salut de l'Irlande* est perçu comme l'une des œuvres les plus politiques de Ferron, ce n'est, là non plus, pas un hasard. Contrairement à l'assimilation pacifique de la plupart (pour ne pas dire la totalité) des personnages étrangers dans l'œuvre de Ferron, l'enquébécoisement de son protagoniste est radical. Connie doit-il vraiment embrasser le terrorisme pour devenir québécois? Ne peut-il pas, à la manière douce de l'écossais Frank-Anacharsis Scot dans *Le Ciel de Québec* simplement se rebaptiser et adopter la langue française?¹²⁵ Pour pouvoir répondre à ces questions, il importe de garder en tête que *Le Salut de l'Irlande* est, comme je l'ai déjà suggéré, une fable. Perdre de vue l'aspect fabuliste du récit aurait pour effet de faire du roman une apologie de la violence et du terrorisme indépendantiste s'il était lu de manière superficielle, « au premier degré ». Nous pourrions croire que la présence de nombreux éléments fantastiques suffirait à constamment rappeler au lecteur qu'il ne lit pas un roman historique, mais il semble en aller autrement. Comme toujours, quand la fiction s'enchevêtre à des événements historiques réels, il arrive que l'on perde de vue la nature fictionnelle d'un récit. Cela est d'autant plus vrai lorsque ces événements romantisés n'ont pas eu le temps d'être « digérés » comme c'est le cas pour le texte de Ferron, qui paraît quelques semaines seulement après la Crise d'octobre, la plus importante cassure sociale que le Québec de son histoire moderne.

Il est tentant de voir dans *Le Salut de l'Irlande* un texte prophétique comme l'a fait Pádraig Ó Gormaille en 1992 avant de revenir sur ses mots cinq ans plus tard en précisant que « [d]u fait de la rédaction antérieure, *Le Salut de l'Irlande* évoque autre chose que la crise constitutionnelle d'Octobre ; il peut et doit se lire indépendamment de ces événements-là. »¹²⁶ En effet, même si le roman, dans sa version sérielle initiée en 1966 « constituait déjà une sorte de préfiguration » de la Crise selon Jean Marcel, il importe de « le lire comme si de rien

¹²⁵ Dans *Le Ciel de Québec*, une bonne part du récit est consacrée à la métamorphose d'un personnage qui, souhaitant embrasser la culture l'ayant vu grandir, délaisse son héritage familial écossais et « [...] trouve son salut en se faisant "Québécois". » Frank-Anacharsis Scot, fils de pasteur anglican et anglophone, se francise et se rebaptise : « Dorénavant, je me nommerai François-Anacharsis. »

¹²⁶ Ó Gormaille, préface au *Salut de l'Irlande* par Jacques Ferron, *op. cit.*, 8. Voir aussi, publié sous la forme anglaise de son nom : Gormally, Patrick. « *Le Salut de l'Irlande* : A Prophetic Text, » *International Journal of Canadian Studies* vol. 5 (1992) : 113-127.

n'était. »¹²⁷ Il en va de la nature du conte d'extrapoler et d'exagérer pour s'assurer une compréhension du public, pour lui transmettre une morale comme nous l'avons vu. Pour le lecteur distrait, cette morale pourrait être lue de manière superficielle en croyant qu'elle prêche l'avenir du Québec joué par les armes. Ce serait bien mal connaître Ferron qui, avec raison, se voit à l'image de son peuple : « un peuple pacifique [avec lequel] tout finit par s'arranger. »¹²⁸ Le lecteur attentif, quant à lui, remarquera que *Le Salut de l'Irlande* s'achève stratégiquement sans que Connie ne commette la moindre offense, la moindre violence. Je pourrais même pousser l'argumentaire en faisant de Connie le personnage le moins violent du roman, contrairement à ses frères, tels qu'ils sont décrits à la fin du récit :

Bientôt l'hélicoptère toucha le sol. Avant que ses deux pales ne se fussent arrêtées, une meute de militaires, casqués et la mitraille au poing, sortirent. Aussitôt je fus cerné au milieu d'un cercle qui se rétrécissait. Sous les casques derrière la mitraille, je reconnus mes trois frères, Mike, Tim et Buck [...] Ils se rapprochaient, toujours la mitraille au poing et d'un air si fâché que je crus qu'ils allaient me tirer, qu'ils allaient m'abattre sans autre forme de procès. Je criai à mes trois frères que je n'avais encore rien fait de mal et que je voulais tout simplement sauver l'Irlande, leur pays comme le mien. J'étais Effelquois, bien sûr : comment aurais-je pu sauver l'Irlande autrement?¹²⁹

Connie est tout à fait lucide dans sa remarque : il n'a encore rien fait de mal. Le roman s'achève sans qu'un seul coup de feu n'ait été tiré. La révolution est avortée parce que le salut de l'Irlande ne peut s'accomplir par les armes. Pour l'instant, Connie ignore quelle autre alternative aurait pu se présenter à lui pour sauver son pays ancestral, mais la réponse lui sera révélée quelques lignes plus loin quand, plaqué au sol, il sera frappé par l'épiphanie.

Quand CDA Haffigan s'adresse à son fils cadet, lui disant que « ce qu'il faut surtout, c'est de sauver son honneur » parce que « l'Irlande, justement, c'est tout ce qu'il nous reste d'honneur »¹³⁰, Connie reste interdit, ne comprenant pas exactement ce que veut dire son père. Quand, en plein cogito, il demande à CDA « Qu'est-ce que l'Irlande? », ce dernier répond davantage en philosophe qu'en trafiquant de bagosse : l'Irlande, c'est « l'honneur de tous les humiliés du Canada. »¹³¹ Connie saisira plus tard ce que son père cherchait à lui faire

¹²⁷ Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, 115.

¹²⁸ Picard, « Carnet arts et lettres », *op. cit.*

¹²⁹ Ferron, *Le Salut de l'Irlande*, *op. cit.*, 221.

¹³⁰ *Ibid.*, 74.

¹³¹ *Ibid.*, 73.

comprendre (et ce que son créateur, Ferron lui-même, cherchait à faire comprendre à son lecteur) soit que « le salut de l'Irlande, c'est le salut du Québec. »¹³² L'Irlande du roman de Ferron n'a pas grand-chose à voir avec le pays de Joyce. Ce n'est qu'une icône pour le salut de tous les apatrides en quête d'un chez-soi.

Il faut attendre la toute fin du récit pour que la confusion s'estompe et laisse place, chez Connie, à une clarté épiphanique tout ce qu'il y a de plus joycienne. Le récit se termine effectivement quand le renard parlant – figure totémique changeante qui joue une part importante dans la formation de Connie¹³³ – déchire les nuages pour lui confirmer la réussite de sa métamorphose :

Je comprenais très bien [...] que l'Irlande était en péril, que l'Irlande était aux abois et qu'il fallait la défendre au prix de son sang, la sauver au prix de son âme [...] Menotté, j'eus droit aux injures. J'étais ci, j'étais ça et « regardez-moi donc cette p'tite face de renard ! » Alors je n'eus plus peur, une sorte de jubilation me gagnait. Du ciel une fine gueule se penchait, glapissant pour moi seul entre ses dents : « Haffigan! Haffigan! » Je souris à mes frères, à leur stupide hélicoptère, je souris à mon pays, au delà de la nuit.¹³⁴

Connie a beau être arrêté par ses frères, en faisant preuve d'un acte de foi, il a enfin réalisé son enquébécoisement. Pour la seule fois du roman, Connie parle de « son pays » sans hésiter. Pour reprendre les mots de François Ouellet, il a su « dégager ce qu'une défaite contient de promesse »¹³⁵ et « mûrir une défaite et la transformer en victoire »¹³⁶ comme l'écrit Ferron

¹³² Picard, « Carnet arts et lettres », *op. cit.*

¹³³ Une analyse de la correspondance et des notes manuscrites de Ferron prises lors de la rédaction du roman démontre à quel point la figure du renard est importante pour l'auteur. Ce qui semble n'être qu'à première vue une curieuse facette fabulatrice du *Salut de l'Irlande* serait en fait beaucoup plus significative. Il pourrait être perçu, en quelque sorte, comme une représentation de l'inconscient identitaire du clan des Haffigan. Sa perception dépend de la perception respective qu'ont les membres de la famille de leur propre identité. S'il est irlandais pour Connie, il est anglais pour Mike qui ne le considère pas comme « [...] une bête fabuleuse, en rapport avec nos origines. » (Ferron, *Le Salut de l'Irlande*, p.16) Susan M. Murphy suggère qu'il est « doublement double : d'une identité équivoque, hésitante entre l'anglaise et l'irlandaise, il est aussi un indicateur, celui qui fait double jeu. » (*La pratique paratextuelle de Jacques Ferron, op. cit.*, 65). Cette idée de renard rusé qui se joue des personnages du roman en fait une figure similaire à celle du *trickster* amérindien, figure mythologique à forme variable répandue non seulement en Amérique mais aussi dans toute l'Europe et l'Asie. À ce sujet, voir Antoine Sirois, *Lecture mythocritique du roman québécois* (Montréal : Triptyque, 1999), 55. Dans son plan pour *Le Salut de l'Irlande*, Ferron dresse la liste des personnages dans laquelle il écrit que le renard est un personnage « à ne point oublier » (BAnQ, MSS424, S1, SS1, D14). Le 5 avril 1966, date de la livraison du quatrième épisode du feuilleton paraissant dans l'IMP (d'ailleurs intitulé « un renard anglais »), Ferron envoie une lettre à Jean Marcel dans laquelle il lui confie s'être rendu compte « que le *Salut de l'Irlande* porte un autre livre, bien meilleur, intitulé *Le Renard*. » (Cité dans Murphy, *La pratique paratextuelle de Jacques Ferron, op. cit.*, 55.)

¹³⁴ Ferron, *Le Salut de l'Irlande, op. cit.*, 222.

¹³⁵ François Ouellet, *Grandeurs et Misères de l'écrivain national, op. cit.*, 47.

¹³⁶ Jacques Ferron, « Les grands soleils, » dans *Théâtre I* (Montréal : Librairie Déom, 1968), 102.

ailleurs. Le roman se clôt en insistant sur l'indéfectible volonté de Connie à devenir québécois et c'est précisément en en cela, je crois, que Ferron jugeait son roman si réussi. De manière très joycienne encore, Ferron dissimule le sens et la morale véridiques derrière une façade métaphorique qui ne se révèle qu'à la patiente lecture active. Le retournement est habile : ce qui paraît à première vue être une fable faisant maladroitement l'éloge de la violence et, à la rigueur, du nationalisme sectaire, peut (et doit) être lu comme une métaphore pour l'ouverture et l'inclusion. De par son récit, Ferron réaffirme la possibilité offerte à chacun et à chacune, non pas seulement d'intégrer la nation, mais bien davantage d'y prendre part, d'en être une constituante. Ray Ellenwood, dans la postface à sa traduction du *Ciel de Québec*, compare le maître ouvrage de Ferron à la Bible, rien de moins ! Il s'explique : « Why? Maybe because it is so inclusive, the most complete account of his uncertain country by a man who seems to know more about it than anyone. »¹³⁷ *Le Salut de l'Irlande* représente ainsi de manière exemplaire et peut-être inégalée ce que Ferron avait déjà laissé entendre dans ses autres œuvres : son aspiration à un Québec métissé que toutes et tous, contre un peu d'amour et de bonne volonté, peuvent appeler leur pays.

LE SALUT DE FERRON

Malgré que son œuvre soit basée sur l'ouverture et qu'elle laisse espérer un futur lumineux pour le Québec, force est de constater que la fin de vie de Jacques Ferron est marquée par une sombre perception défaitiste. Voyant que son œuvre n'a pas su toucher l'imaginaire collectif comme il l'aurait aimé, Ferron en vient à se voir comme un écrivain mineur. Victor-Lévy Beaulieu, de vingt-cinq ans son cadet, voyait pourtant en lui un écrivain majeur dont l'œuvre était sans commune mesure avec tout ce qui s'était jusqu'alors fait au Québec. Dans sa première lettre au Dr. Ferron, Beaulieu lui prête déjà une influence capitale :

[...] je me suis dit que nous venions après vous, écrit Beaulieu, nous devons relever nos manches, ne serait-ce que pour atteindre à votre grandeur et à tout ce qui, dans vos écrits, est pure beauté [...] Car c'est un peu, pas mal, beaucoup à cause de vous

¹³⁷ Ray Ellenwood, « Translator's Afterword, » dans *The Penniless Redeemer* par Jacques Ferron, trad. R. Ellenwood (Toronto : Exile, 1984), 339.

que nous pouvons écrire. Dix écrivains de votre taille changeraient le pays. Personnellement, j'espère seulement qu'un jour je serai moi aussi à la hauteur.¹³⁸

Ferron, dont l'humilité n'a alors d'égal que la sévère autocritique, refuse l'hommage qui lui est rendu. Lui qui considérait au contraire Beaulieu comme l'un des jeunes écrivains les plus talentueux du pays, est convaincu que son successeur contribuera à la naissance du pays et en verra l'aboutissement. Quand, dès 1969, Beaulieu publie *La nuitte de Malcomm Hudd*, Ferron s'émerveille que le jeune écrivain puisse, avec son troisième roman, écrire « [...] un livre qui est le plus grand résumé de mon pays que je connaisse. »¹³⁹ La confiance que le docteur-écrivain voue alors à la relève littéraire québécoise est proportionnelle à celle qu'il se ravit à lui-même. Beaulieu a beau protester, lui confiant que c'est en lui qu'il voit un véritable père spirituel, Ferron semble implacable. « Je n'y peux rien, vous n'y pouvez rien : vous êtes le grand écrivain que je n'ai pas été. »¹⁴⁰ Trois ans plus tard, Ferron prie Beaulieu de lui laisser « [...] le plaisir d'être un écrivain mineur », prétextant que c'est « un genre utile... »¹⁴¹

Cette perception qu'entretient Ferron à l'égard de son œuvre aura pour effet, en plus de décevoir Beaulieu, d'orienter les lectures futures du corpus ferronien. Ceux qui viennent après Ferron (décédé en 1985) associent plus souvent qu'autrement son œuvre avec le sort du pays, soit un idéal inachevé qui se solde par l'échec. Ferron lui-même avait suggéré à plusieurs endroits que patriotisme et littérature étaient intimement liés¹⁴² et que cette porosité conceptuelle avait contribué à rendre son œuvre trop politique. Dans *l'Alias du Non et du Néant*, un texte aux accents testamentaires, Ferron écrit :

Je ne suis pas tellement fier de mes livres, je ne l'ai jamais été [...] Mes livres, je les ai fait pour un pays comme moi, un pays qui était mon pays, un pays inachevé qui aurait bien voulu devenir souverain, comme moi un écrivain accompli, et dont l'incertitude

¹³⁸ Lettre de Beaulieu à Ferron datée du 15 août 1973 citée dans : Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron, *Correspondances* (Trois-Pistoles : Trois Pistoles, 2005), 37-38.

¹³⁹ Jacques Ferron, « Une grande nuitte, » *Le Petit Journal*, le 25 janvier 1970, 81.

¹⁴⁰ Lettre de Ferron à Beaulieu datée du 6 décembre 1980, citée dans *Correspondances, op. cit.*, 70.

¹⁴¹ Lettre de Ferron à Beaulieu datée du 4 octobre 1983, *ibid.*, 94.

¹⁴² Le lecteur curieux n'aura pas à fouiller bien loin pour se rendre compte de la véracité de ce que j'avance. Entre tous, un exemple pertinent pour notre étude fait surface : « Pour Jacques Ferron, littérature et patriotisme ne sont pas des mots étrangers. Il n'hésite pas à affirmer : “Notre littérature deviendra une grande littérature, comme c'est arrivé en Irlande, si notre patriotisme devient une passion.” » Jean-Guy Pilon, « Jacques Ferron : ... “Si notre patriotisme devient une passion”, » *La Presse*, le 20 avril 1963, 9.

est même devenue mon principal sujet, ce qui m'a forcé à mêler au beau livre dont je rêvais de la rhétorique, un discours politique plus ou moins camouflé.¹⁴³

Avoir, ultimement sans le vouloir, mêlé trop de politique à son œuvre, voilà le plus grand regret de Jacques Ferron. Plus de trente ans après sa disparition, il est encore déchirant de lire les remords de l'écrivain qui confie à répétition qu'il aurait parfois préféré naître ailleurs, là où il aurait pu « [...] écrire en paix, sans souci du pays, comme cela se fait dans les pays normaux. »¹⁴⁴ Le Québec, ce *pays incertain* comme l'appelle Ferron, semble ainsi non seulement incapable de naître, mais aurait également la faculté de tuer? C'est du moins ce que voudraient nous faire croire bon nombre de lecteurs qui, aussi attentifs soient-ils au marasme ferronien, semblent omettre deux choses. La première, c'est que l'œuvre de Ferron est l'une des plus drôles et des plus sympathiques envers le pays que ce dernier n'ait jamais produit. La seconde, c'est que de ressasser les déceptions d'un auteur, aussi justifiées soient-elles, n'est pas lui rendre service. Malgré les aigreurs que l'on y retrouve, l'œuvre de Ferron demeure avant tout une célébration et je suis d'avis que c'est de cette façon qu'il faut la lire. Le *Zeitgeist* actuel semble avoir élu domicile dans une littérature cynique et morose. Il m'arrive parfois de croire que nous avons perdu cette bonhomie qui fut déjà nôtre. La présence d'œuvres – d'entre lesquelles celle de Ferron est à mon avis exemplaire – capables d'allier matière à réflexion et ludisme de lecture m'apparaît d'urgence croissante. Si je suis d'avis qu'il est salutaire (question de rester dans le même registre) de parfois se faire violence, il ne faut pas oublier que le rire le plaisir sont, eux aussi, fertiles en apprentissages. S'il est plus « pratique » d'écrire des mémoires sur le tragique ferronien ou la corrélation entre l'absence de pays et l'échec de l'œuvre québécoise, ce n'est pas pour autant constructif d'un point de vue de l'imaginaire. Pire encore, ce n'est pas rendre justice à ces gens qui ont beaucoup investi (souvent pour récupérer peu) dans leur tentative d'enjolivement du paysage littéraire. François Ouellet, critique offrant l'une des lectures les plus politiques de l'œuvre de Ferron, fait pourtant la part des choses quand il écrit :

J'étais étudiant lorsque j'ai découvert les livres de Jacques Ferron. Il a tout de suite été pour moi et n'a jamais cessé d'être depuis *mon* écrivain québécois. Je n'ai pas aimé Ferron pour des raisons politiques : [...] J'ai aimé Ferron pour la littérature. L'œuvre de Ferron, défiant toute récupération partisane, est d'une indépendance littéraire

¹⁴³ Jacques Ferron, « L'Alias du Non et du Néant, » *Le Devoir*, le 19 avril 1980, 21.

¹⁴⁴ Jacques Ferron cité dans Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui, op. cit.*, 5.

radicale et absolue. Le style et l'imaginaire sont ici souverains. C'est aussi ce qu'on appelle la beauté.¹⁴⁵

Par le fait même, il rend à Ferron l'espoir qui lui est dû : celui d'être un jour lu comme un grand écrivain de chez nous qui a contribué à faire du Québec « une terre aussi fabuleuse que l'Arabie »¹⁴⁶, la Chine ou l'Irlande. Sur papier, l'instant d'une rêverie, à tout le moins. C'est déjà beaucoup.

§

¹⁴⁵ Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, *op. cit.*, 14-15.

¹⁴⁶ Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, 1.

CHAPITRE III

VICTOR-LÉVY BEAULIEU OU LE MEILLEUR ESPOIR

« Être Québécois, c'est reprendre langue afin que je puisse tout dire dans des mots, un rythme et une sonorité faisant état de ma singularité. Joyce m'est donc non seulement utile mais nécessaire. »¹

PRÉLUDE POUR INTRODUIRE LE MONSTRE

L'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est monstrueuse, tentaculaire. D'un point de vue simplement quantitatif, elle surpasse en taille de loin toute production littéraire que le Québec n'ait jamais connue. En 2012, Jacques Pelletier, spécialiste de l'œuvre de Beaulieu, s'amusait à calculer la durée que nécessiterait la lecture intégrale de sa production publiée, « qui n'en représente que la surface visible. »² Le résultat a de quoi repousser les lecteurs les plus aguerris : « au moins six mois sur la base de quarante heures de lecture effective par semaine. »³ L'exercice, plus amusant que scientifique, a ceci de pertinent qu'il insiste sur la taille démesurée de l'entreprise littéraire beaulieusienne, une entreprise totalisante qui se veut active sur tous les fronts, aussi bien celui du roman que de l'essai, celui de la télévision que du théâtre.

Rares sont ceux ou celles qui peuvent prétendre avoir lu l'entièreté de l'œuvre de Beaulieu, ni même, comme le fait remarquer Pelletier, la majorité de cette dernière. Son étendue ne suffit pas à expliquer le manque de volonté des lecteurs. C'est bien davantage, à mon avis, la réputation de son auteur qui pourrait être la cause de ce délaissement. Il faut d'emblée reconnaître que Beaulieu semble s'être fait, dès ses débuts au milieu des années 1960, un devoir de se mettre à dos le plus de gens possible. Il ne s'est jamais gardé d'insulter tant ses auteurs contemporains que ses éventuels lecteurs et critiques universitaires. Il accuse les premiers, dès 1965 (alors qu'il n'a lui-même que vingt ans et encore rien

¹ Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (Trois-Pistoles : Trois-Pistoles, 2006), 958.

² Jacques Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture* (Montréal : Nota Bene, 2012), 9.

³ *Ibid.* Il convient d'ajouter que depuis 2012, la production beaulieusienne s'est vue engraisser de plusieurs centaines de pages avec, notamment, la parution en 2015 de son plus volumineux ouvrage en date portant sur Nietzsche (*666 - Friedrich Nietzsche*, 1 392 pages) et celui, plus modeste mais malgré tout considérable, sur Twain en 2016 (*À douze pieds de Mark Twain*, 416 pages). De quoi, donc, ajouter à l'équation de Pelletier.

publié), d'être des « nains »⁴ souffrant de petitesse imaginaire et leur reproche, quelques années plus tard, une « sénilité précoce ».⁵ Aux seconds, les universitaires et les doctes bien-pensants de la critique littéraire, il reproche un manque de passion et déplore la trop grande distance qui les éloigne de leur objet d'étude, pourtant censé être leur champ d'intérêt primordial. Peut-être est-ce en réponse à cette charge que les universitaires semblent avoir, jusqu'à tout récemment, boudé la production beaulieusienne, visiblement jugée indigne d'intérêt académique.⁶ Il est vrai que, très tôt et très violemment, Beaulieu s'attaque à « toute cte gagne de crève-l'imagination » qu'il estime être « des faiseurs de thèses, des compteurs de virgules, des déterreurs de pénis, des citeux de bouttes de textes [...] »⁷ qui, loin de rendre service à la littérature, la mortifient en lui enlevant tout ce qu'elle a de vivant et d'exaltant.

Similairement, le public semble n'avoir jamais réellement pris l'œuvre de Beaulieu très au sérieux, la relayant comme l'écrit François Ouellet au rang de production « [d']une sorte d'écrivain ringard et “folklorique” »⁸ dont l'œuvre, trop souvent orientée vers la question nationale au bon goût, semble en avoir fait un romancier « anachronique », dépassé. Pour bien des gens au Québec, VLB (auquel l'on réfère la plupart du temps par son acronyme plutôt que par son nom) demeure avant tout l'auteur de téléromans qui, bien qu'innovateurs à plusieurs égards, semblent leur avoir laissé un arrière-goût suranné. Après le succès mitigé de *Les As* (1978-79) et *Race de Monde* (1979-83), Beaulieu s'affaire à l'écriture de *L'Héritage* (1987-90) pour lequel il avoue s'être démené. L'auteur affirme qu'un seul épisode d'une heure lui exige « 100 heures de jonglage et d'écriture sans rature. »⁹ Le labeur portera cependant ses fruits : les critiques sont élogieuses et les cotes d'écoute dépassent les plus hautes attentes de la Société Radio-Canada. Malgré que la critique ait reconnu le travail extraordinaire de Beaulieu pour ses téléromans – *L'Héritage* en particulier – et que les acteurs eux-mêmes aient avoué

⁴ Victor-Lévy Beaulieu, « Manifeste pour un nouveau roman, » texte rédigé en 1964-1965 et repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme* (Montréal : VLB, 1984), 86.

⁵ Victor-Lévy Beaulieu, « Le temps des écrivains maigres, » *Le Devoir*, 30 décembre 1972. Repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, 209.

⁶ Il faut ici souligner et saluer la fondation de la *Société d'Études Beaulieusiennes* en 2009 ayant pour objectif de stimuler la recherche sur l'œuvre de Beaulieu ainsi que d'élargir sa diffusion. La parution annuelle des *Cahiers Victor-Lévy Beaulieu* marque un tournant décisif dans la réception académique de l'œuvre de Beaulieu qui, pour la première fois, semble attirer l'attention sérieuse qu'elle mérite.

⁷ Victor-Lévy Beaulieu, *Manuel de la petite littérature du Québec* (Montréal : L'Aurore, 1974), 15.

⁸ François Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national : Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron* (Montréal : Nota Bene, 2014), 17-18.

⁹ Ghislaine Rhéault, « Dans *L'Héritage*, Victor-Lévy Beaulieu aborde la délicate question de l'inceste, » *Le Soleil*, 27 septembre 1987, p. C1

n'avoir « jamais joué des textes aussi bons »¹⁰, force est de constater que sa production télévisuelle n'est pas passée à l'histoire. Seuls sont demeurés les souvenirs et les découpures de journaux pour faire état de la carrière téléromanesque de Beaulieu.¹¹

Pour finir, c'est aussi souvent la figure du polémiste qui vient instinctivement en tête lorsqu'est mentionné le nom de VLB. Connu pour ses sorties publiques aussi virulentes que controversées, Beaulieu n'hésite pas à prendre la parole dans les médias et à donner son avis, parfois visiblement par simple envie de *brasser la cage* de ses concitoyens et de provoquer le débat. Bref, Victor-Lévy Beaulieu, « notre chicaneur national de Trois-Pistoles »¹² fait souvent figure d'excentrique. Ce que beaucoup ignorent cependant, c'est que derrière ces masques réducteurs se trouve l'un des plus avides lecteurs et également l'un des plus grands auteurs du Québec contemporain. Un écrivain qui, plus bruyamment que quiconque, se réclame de l'influence de James Joyce.

« DE L'OMBRE DE JOYCE À L'OBJET LITTÉRAIRE NON IDENTIFIÉ »

De tous les écrivains québécois à s'être inspirés de l'œuvre de James Joyce pour nourrir la leur, Victor-Lévy Beaulieu est celui du lot qui a été le plus explicite quant à son admiration. Dès ses débuts en tant que romancier, au milieu des années 1960, il fait appel à la figure de Joyce auquel il voue une fascination grandissante. Jacques Pelletier, spécialiste de l'œuvre de Beaulieu, écrit à ce sujet que « [l']ombre de Joyce se profile, en effet, depuis les origines dans l'œuvre de Beaulieu. »¹³ Les premières références timides font place, au fil des ans et des romans, à une véritable incantation à l'aura de Joyce, que Beaulieu avoue considérer comme « le plus grand auteur occidental du XX^e siècle. »¹⁴

¹⁰ Louise Cousineau, « Le meilleur téléroman », *Télé-Press*, du 26 septembre au 3 octobre 1987, 3.

¹¹ *L'Héritage* a été l'un des plus grands succès téléromanesques de l'histoire du Québec. Pourtant, ceux et celles qui voudraient revoir ou bien s'initier à la série, devront faire preuve de débrouillardise. Il y a tout juste six mois, à moins de retrouver des épisodes enregistrés sur de vieilles cassettes VHS dans un sous-sol quelconque, il était impossible d'y mettre la main. Il fut d'ailleurs mentionné, lors colloque international intitulé *Les formes populaires de l'oralité chez Victor-Lévy Beaulieu* ayant eu lieu à la BAnQ en avril 2017, que la situation rendait un pan de la recherche beaulieusienne particulièrement difficile puisque mêmes les chercheurs souhaitant se pencher sur cet aspect de son œuvre n'ont pas accès aux téléromans. En janvier 2018 cependant, une abonnée du site *YouTube* y rendait la totalité de la série (86 épisodes) disponible en visionnement libre. Quoique de légalité douteuse, les épisodes téléversés sur la plateforme numérique semblent, encore à ce jour, la seule option s'offrant aux curieux ou aux chercheurs.

¹² Robert Baillie, « Le polémique, théorie et pratique : un ouvrage sur le polémique, un pamphlet qui appelle la polémique, » (Recension partielle du « pamphlet » *Québec Ostinato*) *Lettres québécoises*, no. 93 (printemps 1999) : 47.

¹³ Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*, op. cit., 189.

¹⁴ Catherine Lamy et Jean Morency, « Tolstoï, Joyce, Melville et les autres... Entretien avec Victor-Lévy Beaulieu, » *Nuit blanche*, no. 51 (printemps 1993) : 50.

Comme ça avait été le cas pour Hubert Aquin, le premier des écrivains d'ici à s'être penchés sur l'œuvre de Joyce en s'intéressant à ce qu'elle avait de potentiellement *utile* en ce qui a trait à la cause nationale québécoise, Victor-Lévy Beaulieu associe Joyce, et ce dès ses premières lectures, à une posture d'adjuvant québécois. Comme Aquin, il voit en lui une figure de mentor dont les enseignements sont à prendre au sérieux. Or, contrairement au révolutionnaire dans l'âme qu'était Aquin, Beaulieu ne politise pas d'emblée l'écriture joycienne. De façon intéressante, Beaulieu semble plutôt voir initialement en Joyce un homologue québécois dont l'œuvre, pour reprendre les mots de Jacques Pelletier,

[...] trouve ses racines dans le contexte bien spécifique de la société irlandaise du début du siècle. Contexte qui présente des parentés évidentes avec celui du Québec d'avant la Révolution tranquille et que Joyce évoque largement dans les récits autobiographiques de sa jeunesse : *Dedalus, Stephen le héros* et *Gens de Dublin*.¹⁵

À la manière de Jacques Ferron, Victor-Lévy Beaulieu est fasciné par les parallèles entre l'Irlande traditionnelle et le Québec d'avant la Révolution tranquille. Les deux sociétés, majoritairement rurales, s'imaginent à grands coups de contes et de chansons. Or, contrairement à l'Irlande qui possède des assises mythologiques préalables à l'établissement de la nation, le Québec de Ferron et de Beaulieu a parfois, comme l'écrit Gaston Miron, des allures de « pays chauve d'ancêtres. »¹⁶ C'est ce que Beaulieu déplore à plusieurs reprises, enviant aux Irlandais le fonds mythologique sur lequel ils peuvent s'appuyer :

N'avons jamais été vindicatifs comme les Irlandais. Absence de mythes fondateurs grâce auxquels se crée le monde. Sans mythes, il n'y a pas de héros qui, tel Cuchulainn, déplacent les montagnes, occupent le territoire et le subordonnent à la pensée, au rêve et à la passion. Pendant deux cents ans, notre littérature n'a fait que décrire cette absence.¹⁷

¹⁵ Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*, op. cit., 191. *Dedalus : Portrait de l'artiste jeune par lui-même* est le titre donné à la première traduction de *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) par Ludmilla Savitzky en 1924. En 1982 paraissent les *Œuvres* de Joyce dans la célèbre « Bibliothèque de La Pléiade » à l'occasion du centenaire de la naissance de Joyce. La traduction de Savitzky est alors revue par Jacques Aubert, l'éditeur en chef des *Œuvres*, qui la rebaptise plus sobrement *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Au sujet de la fascinante histoire de la traduction de Joyce, voir (surtout le deuxième chapitre de la première partie, « French Joyce ») : O'Neill, Patrick. *Polyglot Joyce: Fictions of Translation*. Toronto : University of Toronto Press, 2005.

¹⁶ Gaston Miron, « Les siècles de l'hiver, » dans *L'homme rapaillé* (Montréal : Typo, 1996), 88.

¹⁷ Beaulieu, *James Joyce [...]*, op. cit., 208.

Le Ciel de Québec, pour Beaulieu, « est la seule tentative, et la seule tentation de faire naître le héros, »¹⁸ « la seule véritable tentative faite ici pour nous emmener du côté de l'histoire, la nôtre, afin d'en fonder les mythes et l'imaginaire. »¹⁹ La plus grande défaite d'éditeur de Beaulieu fut d'ailleurs l'indifférence totale qui entourait la réédition du *Ciel* de Ferron en 1980, dix ans après sa publication originale.²⁰ La démarche ferronienne est en ce sens, pour Beaulieu, indissociable de celle de Joyce : elle cherche à créer (ou à actualiser dans le cas de l'écrivain irlandais) du mythologique pour faire entrer imaginativement la nation dans l'histoire.

Les livres de Joyce, que Beaulieu lit à répétition et compare à des « aiguilles enfoncées dans [s]a peau depuis bientôt trente-cinq ans »²¹ prennent corps, en 2006, avec la parution du plus grand volume jamais dédié, de près ou de loin, à l'œuvre de Joyce dans la francophonie. Le livre, au titre énumératif surprenamment long de *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, est un indescriptible. Dès sa sortie, il sidère. « On dirait un objet littéraire non identifié » écrit l'écrivain et journaliste français Pierre Assouline.²² On souligne dans un premier temps l'attrait strictement physique de ce pavé : on a envie, écrit Olivier Renault, « de le prendre, de le toucher, de l'ouvrir » avec son « beau papier ivoire, [et son] abondance de photos [...] »²³ L'accueil est unanimement élogieux. Mis à part quelques légitimes critiques concernant la rigueur historique du livre auxquelles je reviendrai, le lectorat semble ravi. Les quelques 1040 pages qui constituent le *Joyce* de Beaulieu (tel que j'y référerai à l'avenir par économie) n'effraient pas les lecteurs mais semblent, comme l'écrit Renault, au contraire les attirer.

¹⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* (Montréal : VLB, 1976), 148.

¹⁹ Lise Gauvin et Robert Laplante, « L'Irlande trop tôt, » entrevue avec Victor-Lévy Beaulieu publiée dans *Possibles* en janvier 1981 puis reprise dans : Victor-Lévy Beaulieu, *La Reine-Nègre et autres textes vaguement polémiques* (Trois-Pistoles : Trois-Pistoles, 2010), 23-24.

²⁰ Dans ses mémoires d'éditeur, Beaulieu écrit au sujet de la republication du roman de Ferron : « *Le Ciel de Québec* mit du temps à trouver ses lecteurs. C'était un livre trop exigeant pour les demi-civilisés que nous étions encore, amateurs de bluettes anecdotiques et dénuées de toute réflexion politique. Comme l'avait dit Joyce à la parution de son *Ulysse* que le public bouda : *pour que le monde puisse comprendre, il faudrait d'abord apprendre à lire. Et pas seulement les lignes imprimées, mais ce blanc mystérieux qui les relie les unes aux autres.* » dans Victor-Lévy Beaulieu, *Les mots des autres : la passion d'éditer* (Montréal : VLB, 2001), 101. Ce n'est pas le seul endroit où Beaulieu fait un rapprochement entre Ferron et Joyce. Dans *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, il écrit : « Il n'y a pas si loin du *Ciel de Québec* à l'*Ulysse*. » (*op. cit.*, 148)

²¹ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 25.

²² Pierre Assouline, « Danger : écrivain méchant, » originellement publié dans *La république des livres* (Le Monde) le 1^{er} janvier 2008 mais après suppression, repris par *L'aut' journal* le 7 janvier 2008, <http://lautjournal.info/20080107/danger-%C3%A9crivain-m%C3%A9chant>

²³ Olivier Renault, « Traversées de VLB, » *Spirale*, no. 218 (janvier-février 2008) : 47.

Il ne fait aucun doute pour moi qu'en plus de constituer l'une des plus grandes œuvres de fictions jamais écrites au Québec, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* est un ouvrage d'importance capitale en cela qu'il fait découvrir l'œuvre de l'écrivain irlandais à bon nombre de Québécois en plus d'actualiser sa lecture chez ceux qui étaient déjà familiers avec elle. À la différence d'Hubert Aquin qui, de l'œuvre de Joyce, célébrait la technique stylistique et le potentiel révolutionnaire de la langue d'écriture ou de Jacques Ferron pour qui l'Irlande faisait essentiellement figure de miroir reflétant le pays à venir québécois, l'œuvre de Beaulieu englobe tout. Elle est synthèse, dépassement (*Aufhebung*) des propositions stylistiques et thématiques, aquiniennes et ferroniennes. Le *Joyce* de Beaulieu, comme je l'exposerai dans les pages à suivre, n'est pas seulement une réussite dans l'adaptation (et non pas la machinale reproduction mimétique) qu'elle fait d'une langue joycienne ; elle l'est aussi dans l'exposition fascinante d'une immense fresque irlando-québécoise qui, thématiquement, fait le portrait totalisant et conjoint des histoires nationales respectives.

UNE « LECTURE-FICTION »

Le simple exercice consistant à décrire l'ouvrage nécessite réflexion puisqu'il ne se présente pas d'emblée comme un tout unifié. Il revient au lecteur de le « rendre dans ses grosseurs » pour reprendre l'expression tant aimée de Beaulieu, c'est-à-dire de transformer l'objet passif qu'est le livre en organisme *vivant* ayant prise sur l'imaginaire qu'il influe activement. J'argumenterais que le *Joyce* y parvient en attaquant le lecteur de toutes parts, le sollicitant à tous les niveaux, ne lui laissant pas le répit traditionnel des biographies fades. Comme l'écrit François Ouellet, le *Joyce*, avec sa « visée totalisante [...] ratisse magistralement sur tous les plans – autobiographique, biographique, historique, critique, romanesque, transtextuel – avec un extrême bonheur des mots et par un retour à soi non moins remarquable. »²⁴ À l'instar de *Finnegans Wake* que Joyce, nous l'avons vu, décrivait comme « une roue parfaitement carrée »²⁵, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* est un ouvrage à quatre volets. Il se

²⁴ Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national*, *op. cit.*, 276.

²⁵ Lettre de James Joyce à sa mécène Harriet Shaw Weaver datée du 16 avril 1927 : « I am really one of the greatest engineers, if not the greatest, in the world [...] All the engines I know are wrong. Simplicity. I am making an engine with only one wheel. No spokes of course. The wheel is a perfect square. » Beaulieu est non seulement au courant de cette lettre (parce qu'il la cite en à la page 876 de son *Joyce*) mais j'argumenterais qu'il a calqué la structure quadripartite du *Wake* pour son livre, comme il a aussi habilement copié la structure en 18 épisodes de *Ulysses*, elle-même un calque de l'épopée homérique de l'*Odyssée*, traditionnellement divisée en 18 chants. Citée dans : James Joyce, *Letters of James Joyce*, vol. I, éd. Stuart Gilbert (New York : Viking, 1966), 251.

présente à la fois comme une biographie de la vie de Joyce, un essai sur son Œuvre, un traité sur l'histoire conjointe de l'Irlande et du Québec, ainsi qu'un roman autofictif, ayant pour fondement la vie de Beaulieu, mis en scène dans la persona de son alter-égo, Abel Beauchemin.

La formule n'est pas nouvelle. Déjà en 1971 avec son livre sur Victor Hugo, Beaulieu avait introduit dans son œuvre, le pan des « lectures-fictions »²⁶ qu'il situe dès lors à mi-chemin entre l'essai biographique traditionnel et la création fictionnelle. Le traducteur Ray Ellenwood écrit avec raison que « [t]hese texts are difficult to place, generically, because they have at once the qualities of documentary, literary biography, autobiography and novel. »²⁷ Chaque partie y dialogue avec les autres, ne laissant d'autres choix au lecteur que celui d'être totalement absorbé dans un tourbillon de signes et d'histoires. Parce que contrairement aux biographies traditionnelles (style qui enlèverait pratiquement toute valeur au livre si on l'y classait), le *Joyce* de Beaulieu ne se limite pas à la simple description. Il fictionnalise tout en ayant *juste assez* de rigueur pour confondre ceux qui croient lire un essai. En fait, le *Joyce* de VLB est bel et bien un essai, comme son sous-titre le laisse entendre, mais un essai « hilare ». J'aurai l'occasion de revenir sur la nature polysémique du terme, mais notons d'emblée que le qualificatif annoncé de l'œuvre devrait appeler à la prudence, sinon au scepticisme du lecteur qui serait tenté de donner trop de crédit au caractère essayistique de l'ouvrage. La juxtaposition des deux termes d'apparences contradictoires (la rigueur de l'essai faisant face à la légèreté du drolatique) n'ont pas de quoi surprendre les habitués de l'œuvre de VLB : les sous-titres beaulieusiens rivalisent d'originalité et, bien qu'ils paraissent souvent incongrus au premier abord, ils finissent par générer du sens une fois la lecture du livre bien entamée. Ainsi, *N'évoque plus le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* s'affiche comme une « lamentation », *Jack Kérouac* comme un « essai poulet », le *666 : Friedrich Nietzsche* comme un « dithyrambe beublique » et le *Monsieur Melville* comme une « lecture-fiction » pour ne nommer que ceux-là. Publié en 1978, ce dernier marque un tournant la production littéraire de Beaulieu en introduisant une façon novatrice de procéder à l'analyse personnelle d'une œuvre donnée (celle de l'auteur *Moby Dick* en l'occurrence) tout en y enchevêtrant une trame narrative fictionnelle

²⁶ C'est la monstrueuse trilogie de *Monsieur Melville* (1978) qui, la première, évoque le terme de « lecture-fiction », qu'elle arbore en sous-titre. Pourtant, quelques années plus tôt, Beaulieu avait initié sa descente dans le monde de la fiction biographique avec *Pour saluer Victor-Hugo* (1971) et *Jack Kerouac : essai poulet* (1972). Suivront, sur le même mode, *Docteur Ferron : pèlerinage* (1991), *Seigneur Léon Tolstoï* (1992), *Monsieur de Voltaire* (1994), *Un loup nommé Yves Thériault* (1999), *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* (2006) puis finalement, *666 : Friedrich Nietzsche* (2015).

²⁷ Ray Ellenwood, « Victor-Lévy Beaulieu and the Québeckization of American Literature, » dans *Context North America: Canadian/U.S. Literary Relations*, éd. Camille R. La Bossière (Ottawa : University of Ottawa Press, 1994) : 90.

tout aussi personnelle, celle de la famille Beauchemin. En entrevue, lorsqu'il est interrogé sur la nature de ses « lectures-fictions », Beaulieu précise :

Pour moi, « lecture-fiction » signifie qu'il n'y a pas de cloisons entre le réel et l'imaginaire ; tout est mêlé. Des actions qu'on prend pour réelles sont aussi des actes imaginaires et vice-versa. Et en même temps qu'on lit un auteur, c'est soi-même qu'on lit [...] ²⁸

La confusion entre le vrai et le fictif dans le livre où « tout est mêlé » apparaît dès lors comme un pied de nez au concept même de biographie dont la seule fonction, habituellement, est d'informer objectivement son lecteur sur la vie de l'auteur dont le portrait est peint. Mais la notion même d'objectivité biographique, VLB la refuse, estimant qu'il est prétentieux de prétendre pouvoir résumer la vie d'autrui, surtout si ce dernier est, à ses yeux, plus grand que nature. Dans la même entrevue où il extrapole sur son dernier ouvrage, *Monsieur Melville*, il explique :

Je ne me sens nullement le biographe de Melville, sur qui il existe déjà des biographies fort satisfaisantes. Je ne voulais pas non plus faire une thèse, et j'espère ne pas en avoir fait une, car les thèses se basent sur un point de vue que les gens qui les écrivent veulent objectif. Dans cet esprit-là, la thèse-type est celle d'Hélène Cixous sur Joyce. À moins d'être un maniaque déchaîné de Joyce, et encore, tu ne peux arriver à lire cela jusqu'au bout, parce que c'est plate. Et ce l'est parce que c'est objectif. On pose au début un postulat et tout le livre sert à démontrer ce postulat. Ce sont des thèses qui ne vous donnent absolument pas le goût de lire l'auteur, et vous avez même l'impression que vous ne devez jamais plus toucher à cet auteur. C'est comme cela dans la plupart des cas [...] Mon premier but en faisant *Melville*, surtout pour nous ici qui le connaissons mal, c'était de le faire aimer, d'amener des gens à le lire. ²⁹

La citation est longue, mais elle mérite d'être rapportée dans son entièreté pour deux raisons. D'une part parce qu'elle évoque le droit à la subjectivité de l'essayiste et de l'autre parce qu'elle attaque la « platitude » des biographies traditionnelles. La subjectivité réclamée par Beaulieu n'est alors pas tant à percevoir comme effronterie qu'une humilité. Pour lui, l'omniscience du biographe est bien plus prétentieuse que l'attitude de celui qui s'avoue avant tout lecteur et dont l'interprétation est foncièrement personnelle. En ce qui concerne l'habituelle nature fade et stérile d'une biographie littéraire, l'auteur du *Melville* explique qu'elle peut avoir l'effet inverse de celui qui est normalement

²⁸ Pierre-Louis Vaillancourt, « Entrevue : Victor-Lévy Beaulieu, lecteur, » *Lettres québécoises*, no. 14 (Avril-mai 1979) : 8.

²⁹ *Ibid.*

recherché dans l'entreprise biographique, soit celui d'inviter le lecteur à poursuivre sa découverte en s'attaquant à l'œuvre. Dans une entrevue de 2009 avec Stéphane Bureau, VLB confiait :

C'est ce qui m'a amené à écrire des essais sur Victor Hugo, Joyce, Tolstoï et tout ça, Ferron, Yves Thériault. Quand je lisais les maudits essais écrits par des spécialistes sur un auteur ou l'autre, je me disais : « pourquoi c'est si plate ? Pourquoi ils écrivent si platement sur des personnages si extraordinaires ? ». Jusqu'à temps que je tombe sur la biographie de Simmons sur Tchekhov que j'ai lue. Et là, j'ai découvert c'était quoi parler d'un écrivain, c'était quoi raconter aux gens ce que cet écrivain-là t'a donné, et donc, une lecture subjective dans l'essai. Et quand j'ai commencé à écrire, j'ai dit : « je vais parler de comment je suis au moment où je le lis, et au fond, ce que ça change en moi. » Parce que si tu lis un livre et que ça ne change rien en toi, bien, t'as perdu ton temps et t'as fait perdre son temps à l'écrivain qui l'a écrit.³⁰

La remarque de Beaulieu est loin d'être inintéressante : pourquoi répondre à la passion que peut évoquer la lecture d'un auteur par la platitude ? Bien sûr, si l'entreprise biographique est communément distincte de l'effort créatif, c'est que le genre biographique lui-même invite à la rigueur historique, voire *l'exige*. La critique littéraire, nous en conviendrons, distingue habituellement l'œuvre de son auteur. Elle admet les commentaires subjectifs et personnels que s'attire la première, mais refuse catégoriquement toute négligence concernant la biographie du second. Or, le reproche de VLB, c'est que précisément, même les commentaires d'œuvres littéraires (qui sont habituellement l'apanage des universitaires et des doctes) n'arrivent pas à équivaloir, ni même à approcher la passion que peut engendrer leur lecture. Si l'essai sur Hugo était assez timide de ce point de vue, celui sur Kerouac s'ouvre sur une mise en garde au lecteur et éventuel commentateur. Si ce dernier venait qu'à être tenté par la recette traditionnelle des « étudiants professionnels », Beaulieu lui recommande l'appétit démesuré de l'humble lecteur.

On se dit : c'est facile, y a qu'à broder autour de quelques thèmes traditionnels et universitaires [...] relever tous les détails qui paraîtraient insignifiants, les assembler comme des bâtons de popsicle, en faire une Tour Eiffel thématique, asthmatique et électrique pour que tout soit clair, précis et tranchant comme une lame de rasoir [...] Mais rien n'est si simple (l'œuvre comme une étoile filante dans l'œil – laisse-toi éblouir, lecteur, ne commence pas par lire entre les lignes, suis ta phrase comme si t'étais un bon chien de chasse, dévore les mots, avale, avale

³⁰ Victor-Lévy Beaulieu cité en entrevue avec Stéphane Bureau, à l'émission *Contact* (Québec : Contact TV Deux Inc. et Télé-Québec, 2009), vers la 42^e min.

furieusement : l'espace entre les lignes, si cher aux étudiants professionnels, te mangera bien assez tôt [...]»³¹

J'estimerai que la force du *Joyce*, pour y revenir, est de ne pas tomber dans la facilité détournée de la critique mais d'attaquer de plein fouet l'œuvre de l'auteur irlandais sans s'en sentir intimidé. Beaulieu refuse de se perdre dans les dédales et les pièges tendus par Joyce pour amuser la critique. Ce faisant, il froisse ceux qui ont fait carrière *sur le dos* de la supposée illisibilité joycienne en plus d'exaucer l'auteur irlandais pour qui le souhait le plus cher était d'être lu et apprécié par l'*everyman*, le commun des mortels pour qui l'œuvre était d'ailleurs originellement destinée avant de se voir accaparée par des légions de commentateurs savants.³²

Le plus grand mérite du *Joyce* de VLB est peut-être, en ce sens, de renouer avec l'intention joycienne de démocratiser le roman. L'assertion peut paraître surprenante lorsque l'on pense à la réputation d'obscurité des livres de l'auteur irlandais, mais elle est cohérente du moment que l'on admet que l'œuvre de Joyce est génialement duale. En effet, elle permet autant une lecture ludique qu'elle invite au décodage minutieux. *Finnegans Wake* en est l'exemple par excellence. À la manière de Don Quichotte, des hordes de lecteurs en mal de défis se sont affairés à déchiffrer la moindre allusion composant ses pages, alors que d'autres, plus rares, ont préféré se laisser porter par le texte et s'amuser de sa forme et de ses jeux de mots aux amusantes sonorités. Les uns, dans une studieuse chasse aux trésors, se sont volontiers laissés tomber dans le piège de Joyce, lui qui avait prétendu avoir mis tant d'énigmes dans ses romans qu'il garderait les professeurs occupés pendant des siècles à vouloir percer ses intentions d'écriture.³³ Les autres ont préféré s'adonner à une lecture intuitive et naturelle, ce qui est – selon l'avis de plusieurs joyciens – peut-être la manière la plus plaisante et gratifiante de lire l'auteur.³⁴ Il va sans dire qu'il existe autant de manières de lire qu'il n'existe de lecteurs, mais force est de constater que le lectorat joycien est assez polarisé. Il y a les braves qui s'arment de manuels pour

³¹ Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kérouac : essai poulet* (Montréal : Éditions du Jour, 1972), 9-10.

³² Voir à ce sujet la préface du livre de Declan Kiberd, *Ulysses and Us : The Art of Everyday Living* (Londres : Faber & Faber, 2009) : 3-16. Kiberd écrit : « When a painter visited James Joyce in his Parisian apartment, the famous author pointed out of the window to the son of the concierge playing on the steps. "One day," he said, "that boy will be a reader of *Ulysses*." Already the book had a reputation for obscurity as well as obscenity, but Joyce remained confident that it would reach and move many ordinary readers [...] A book which set out to celebrate the common man and woman endured the sad fate of never being read by most of them. » (pp. 3 et 7)

³³ « I've put so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries, arguing over what I meant. » La citation, devenue célèbre, est rapportée dans la biographie de Richard Ellmann, *James Joyce*, New and Revised Edition (Oxford : OUP, 1982), 521.

³⁴ « There exists, of course, no substitute for the richly rewarding experience of plunging headlong into the *Wake* and wrenching loose some trophy of meaning from its still-unexplored deeps. » Cité dans Joseph Campbell, *A Skeleton Key to Finnegans Wake : Unlocking James Joyce's Masterwork* (Novato: New World Library, 2013), xxvi.

décrypter l'œuvre et ceux – peut-être encore plus braves – qui s'attaquent à bras-le-corps aux romans sans regarder derrière. Dans un cas comme dans l'autre, Joyce revêt une réputation d'auteur difficile qu'on ne peut lire qu'avec un effort soutenu. Le *Joyce* de Beaulieu est en ce sens assez hors du commun : il s'agit d'une lecture décomplexée s'offrant sous forme de commentaire personnel et se situant entre les deux approches tout juste mentionnées. Farouche autodidacte, Beaulieu s'éloigne volontairement des doctes ayant « surthéorisé » la production joycienne et présente dans son livre le fruit de plus de trois décennies de lecture. Par moments, son interprétation est éclairée et rappelle les arguments soulevés par la critique académique, sans toutefois en mimer la rigueur formelle. Par d'autres, sa lecture de l'œuvre de Joyce est si personnelle qu'on se demande si c'est bien de l'auteur irlandais que parle VLB. La raison est simple : le livre n'est pas dédié à Joyce à proprement parler. Il concerne davantage l'effet que produit la lecture de Joyce sur VLB/Abel Beauchemin.

Victor-Lévy Beaulieu, malgré son érudition dont témoignent les quelques quarante pages de bibliographie clôturant le *Joyce*, est loin de verser dans la chasse aux réponses. Son *essai hilare* porte bien son nom : il se moque des interprétations admises de la critique joycienne. Sa lecture de l'écrivain irlandais en est une d'appropriation. Elle se présente comme hautement personnelle et, plus souvent qu'autrement, Beaulieu y donne l'impression de réfléchir à voix haute. Son propos est spontané, pour le meilleur et pour le pire.

L'APPROPRIATION MENANT AU LIVRE « DE LA PLUS HAUTE AUTORITÉ »

James Joyce est évoqué à de nombreuses reprises dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu et ce, bien avant le *Joyce* paru en 2006. Jacques Pelletier fait remarquer à ce sujet que l'ombre de l'écrivain irlandais plane de façon masquée dans l'œuvre de VLB « [...] dès le premier roman à travers un jeu de mots d'un goût douteux sur le patronyme même de Joyce rebaptisé en Jacques Lajoie ! »³⁵ Référence anodine, peut-être, mais qui, dès 1968 avec la parution de *Mémoire d'outre-tonneau*, annonce l'entreprise d'appropriation joycienne par Beaulieu. Ce dernier semble effectivement on ne peut plus littéralement *enquébécquoiser* Joyce, pour reprendre le terme et le concept si chers à Jacques Ferron. Pelletier, toujours, affirme qu'il est même possible d'en trouver « des traces diffuses dans le « journal d'écriture » qu'il rédige à la fin de l'adolescence »³⁶, entre 1964 et 1965, alors qu'il a tout juste vingt ans. Je n'ai cependant

³⁵ Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*, op. cit., 189.

³⁶ *Ibid.*, 333.

pas été en mesure d'identifier la moindre référence explicite à l'auteur ou à son œuvre, ce qui me porte à croire que la découverte de Joyce par Beaulieu est légèrement postérieure à 1965.³⁷ Une chose est sûre, c'est que dès qu'il le découvre, Beaulieu voit en James Joyce un auteur, pour ainsi dire, foncièrement québécois. Il lui apparaît ainsi logique de chercher à s'en faire le digne successeur.

Victor-Lévy Beaulieu apprend ainsi rapidement qu'il n'y a pas de mal à piger de manière éhontée ce qui nous sert dans l'œuvre d'autrui. Comme le lui a enseigné Jacques Ferron, Beaulieu enquébécquoise : il fait sien ce qu'il estime être utile et fertile dans le domaine de l'imaginaire. C'est reprenant les enseignements du maître Ferron, cet « équivalent québécois de Joyce, figure locale de la plus haute autorité »³⁸ que Beaulieu en vient à se percevoir lui-même comme « un collectif d'auteurs »³⁹ chez qui « [à] défaut d'appropriation en bonne et due forme, il y a le mimétisme, première étape sur le chemin initiatique, celle par quoi commençait la sacralisation des bardes irlandais, bien avant que le vert lierre en couronne tressée ne tombât de la tête tragique de Parnell. »⁴⁰ Si l'originalité existe en littérature, semble suggérer Beaulieu, ce n'est qu'au terme d'une lecture exhaustive d'auteurs qui nous façonnent et dont les œuvres respectives nourrissent celle à laquelle nous tâchons de donner naissance. Ce que l'on nomme « inspiration » n'est donc, ultimement, pas autre chose qu'une forme de plagiat dissimulé, qu'un mimétisme caché. Or, loin de s'en cacher, Beaulieu réclame tout haut son droit à *avaler* (et noter ici que la connotation cannibalesque n'est pas involontaire, comme nous le verrons bientôt) ce qu'il appelle à plusieurs reprises « les mots des autres », c'est-à-dire tant les thèmes qu'ils abordent que les styles avec lesquels ils s'y prennent.⁴¹

Le journal de Beaulieu, rédigé peu après une traumatisante attaque de poliomyélite qui marquera tant la vie que l'œuvre de l'auteur, peut être lu ici : Victor-Lévy Beaulieu, « Ce journal, douleur lancinante d'écriture, » repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, *op. cit.*, 23-68.

³⁷ Estimation qui semble confirmée par Beaulieu lui-même quand il ouvre sa bibliographie à la fin du *Joyce* : « Depuis 1965, ma passion pour l'œuvre de Joyce m'a amené à lire plein de livres sur l'Irlande, le Québec et Joyce lui-même. » Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 1043.

³⁸ Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*, *op. cit.*, 193.

³⁹ Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, *op. cit.*, 71.

⁴⁰ *Ibid.*, 87.

⁴¹ L'expression revient surtout dans son livre *N'évoque plus le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, l'un des plus réflexifs qu'il ait écrit concernant sa propre démarche d'écriture. Il y écrit notamment que « les mots des autres, c'est presque toujours soi, dans son meilleur ou dans son pire » (p. 102) en plus de décrire le Québec comme « [c]e pays sans prêtres et sans guerriers, flottant dans les mots des autres, ne trouvant les siens que par d'étranges recours. » (p. 148) Il est à noter que, c'est également avec cette formule que Beaulieu évoque le travail des écrivains qu'il a publié tout au long de son parcours d'éditeur et de directeur littéraire, parcours qu'il livre au tournant du siècle, dans un essai justement intitulé *Les mots des autres* (*op. cit.*)

Mais pourquoi tant chercher à calquer les mots d'autrui ? À cette question, Beaulieu répond par l'utilitarisme : « Ça me paraît important que, comme écrivain québécois ou comme Québécois tout court, on s'approprie la littérature des autres, à notre façon à nous et selon les besoins que nous y retrouvons ou les nécessités qu'on y voit. »⁴² De la même manière, Michel Nareau suggère que, dans le cas de Beaulieu (et plus particulièrement de son *Melville*), « [l']appropriation ne constitue pas, à notre sens, un acte de piraterie mais plutôt une reprise et un réinvestissement dans une production symbolique considérée comme importante, nécessaire et pertinente par l'accaparant. »⁴³ Ces *besoins*, ces *nécessités* sont pour Beaulieu d'ordre mythologique. Dans la mesure où ce dernier estime que c'est *Moby Dick* qui a donné naissance à l'Amérique, *Don Quichotte* à l'Espagne et *Ulysse* à l'Irlande, il est naturel de tendre à s'inspirer de ces romans fondateurs. Cette fondation devant préalablement transiger par l'appropriation fait d'elle un acte éminemment politique. Comme c'est le cas chez Aquin, il n'est pas ici question de s'approprier une œuvre à de simples fins esthétiques : « la question nationale, nous rappelle Nareau, est au cœur de la logique d'appropriation. »⁴⁴

Je n'ai pas pris la peine, jusqu'à présent, de spécifier les convictions politiques de VLB en ce qui a trait à la souveraineté québécoise pour la simple raison que son nom est pratiquement synonyme d'indépendance. La relation n'a pas toujours été un long fleuve tranquille. Comme l'écrit Jacques Pelletier :

Compagnon de route du Parti québécois depuis plus de trente ans, le citoyen Victor-Lévy Beaulieu n'a cessé de pratiquer un *in and out* permanent à l'endroit de ce parti, alternant sans cesse entre querelles et réconciliations aussi spectaculaires les une que les autres, sur un mode s'apparentant parfois au comportement hystérique si souvent reproché par lui-même à la société québécoise.⁴⁵

Janvier 2007, Beaulieu fait une autre crise. Il annonce la mort du P.Q. lui souhaitant « bon débarras », avant de signifier sa hâte de voir se présenter « un vrai parti indépendantiste social-démocrate. » Ainsi, en mars de la même année, Beaulieu arrête son choix sur l'Action Démocratique du Québec de Mario Dumont, un parti qui, « étonnante hallucination » écrit Pelletier, « en est très exactement son envers

⁴² Beaulieu cité dans Gilles Dorion, « Entrevue : Victor-Lévy Beaulieu, » *Québec français*, no. 45 (mars 1982) : 43.

⁴³ Michel Nareau, « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations, » dans *Victor-Lévy Beaulieu : un continent à explorer*, éd. Jacques Pelletier (Montréal : Nota Bene, 2003), 302.

⁴⁴ *Ibid.*, 303.

⁴⁵ Jacques Pelletier, « VLB et Joyce : rencontre sur les sommets de la littérature, » texte de présentation du dossier spécial « VLB/Joyce : lectures croisées, » *L'Action Nationale* XCVII, no. 5-6 (Mai/Juin 2007) : 25.

et sa contrefaçon. »⁴⁶ Pelletier, qui dirige alors le numéro spécial de *L'Action Nationale* sur les correspondances entre Joyce et VLB, avoue avoir eu l'envie d'abandonner le projet.

La *phase* adéquate de Beaulieu est de courte durée. L'année suivante, en décembre 2008, il exacerbe le concept d'indépendance en se présentant aux élections provinciales dans son comté natal de Rivière-du-Loup en tant que député du petit Parti Indépendantiste, contre Mario Dumont cette fois ! Sa priorité absolue, nous l'avons deviné, n'est autre que l'indépendance. Inutile donc de tergiverser sur l'axiome souverainiste de Beaulieu. Ses rapports aux partis sont aussi flous qu'est claire sa conviction indépendantiste.

Ce qui est absolument fascinant dans le cas de Beaulieu, c'est que contrairement à certains auteurs nationalistes qui ont préféré écrire le pays à partir du pays lui-même, lui ne se gêne pas pour aller voir ailleurs. En réalisant que les précédentes tentatives de faire advenir la nation en ayant pour seules bases la littérature du terroir, Beaulieu pige chez les géants. Autrement dit, puisque le « pays-pas-encore-pays »⁴⁷ ne peut pas naître de rien – jaillir de son autopoïèse miraculeuse –, il faut aller puiser l'assise mythologique ailleurs avant de la faire nôtre. Et tout en étant certainement l'un de nos écrivains les plus farouchement nationalistes, Beaulieu apparaît également comme l'un des plus à l'aise en eaux étrangères. Jacques Pelletier écrit :

Ainsi, ce romancier, souvent perçu comme étroitement nationaliste, voire comme partisan sectaire d'un tribalisme primaire, est aussi – et ce n'est pas contradictoire, sauf pour des esprits simplistes – celui qui se réfère le plus volontiers, et sans complexes, à la grande littérature universelle, la faisant sienne, y revendiquant une place, estimant participer, à sa manière et dans ses limites, à son développement, et cela sans se reporter en priorité à la littérature française, qu'il tient pour une littérature nationale parmi d'autres. Comptent tout autant pour Beaulieu la littérature des États-Unis pour des raisons de proximité évidentes, pour le partage d'un imaginaire commun, et la littérature sud-américaine, pour le regard neuf qu'elle propose sur une réalité continentale qui, comme celle du Québec, est largement d'origine et d'inspiration latines.⁴⁸

Avant Beaulieu, peu d'auteurs québécois avaient osé s'aventurer dans les littératures étrangères, à l'exception de la française qu'ils semblaient, critique-t-il, singer plus qu'autre chose. VLB est par exemple l'un des premiers – si ce n'est *le* premier – des écrivains d'ici à non seulement s'inspirer de la littérature américaine et à en tirer des leçons, mais également à la faire connaître au lectorat québécois.

⁴⁶ *Ibid.*, 26.

⁴⁷ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 971.

⁴⁸ Pelletier, *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*, *op. cit.*, 16.

Son *Joyce*, je l'ai dit, me semble en être l'exemple le mieux réussi. L'un des passages les plus importants du livre se trouve dans les dernières pages, alors que l'enquébécoisement est à son comble et que la visée appropriative est la plus honnêtement annoncée. Abel Beauchemin, le narrateur et alter-égo de l'auteur, y raconte sa première découverte de *Finnegans Wake* alors qu'il n'a pas encore vingt ans :

Ce livre, je le voulais, c'était mon droit de me l'appropriier, il ne pouvait que m'appartenir, j'en avais besoin, moi jeune écrivain qui ne comprenait encore rien aux mystères de l'écriture, sauf peut-être que par elle, comme Joyce l'a écrit dans *Dédalus, je pourrais façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race*.⁴⁹

Abel avoue ne pas à voir compris grand-chose à sa première lecture du *Wake* mais que « ce pas grand-chose-là m'a stimulé »⁵⁰, comparant son excitation à celui que dû ressentir Champollion devant sa Pierre de Rosette. Qu'à cela ne tienne, le *Wake* semble se révéler à lui comme le roman de Joyce le plus marquant, celui dont l'appropriation est plus urgente que n'importe quel autre de ses livres parce que ses leçons plus utiles. Pour Abel, la compréhension de l'œuvre devient secondaire à son intention : fonder une nouvelle langue qui, en étant distincte que l'hégémonique anglais, lui confère son unicité. Pour le lecteur québécois qu'est le jeune Abel découvrant le *Wake*, l'enseignement de Joyce est plus qu'alléchant car il montre qu'est possible l'obtention d'une souveraineté de l'imaginaire. « Être Québécois, constate-t-il, c'est reprendre langue afin que je puisse tout dire dans des mots, un rythme et une sonorité faisant état de ma singularité. Joyce m'est donc non seulement utile mais nécessaire. »⁵¹ C'est cette *nécessité* que réalise Abel quand, quelques pages plus loin, il s'imagine enquébécoiser *Finnegans Wake*, prétendant que le livre lui était destiné à lui, et à lui seul :

Les mots me fascinaient et l'ordre dans lequel ils apparaissaient me fascinait aussi. C'était comme des morceaux de musique, fabuleusement rythmés, éclatante sonorité. Je n'avais pas besoin de saisir le sens parce que c'est lui qui me saisissait. À partir d'un mot, d'un fragment de phrase et, parfois, de la phrase entière, je me constituais moi-même histoire du *Wake* en l'histoire du *Wake*, je m'inventais. Il m'arrivait de mettre des noms québécois à la place des noms irlandais, de rebaptiser en Boisbouscache (la rivière de mon pays natal) la Liffey, de substituer Montréal à Dublin, le père Brébeuf à saint Patrick, le comté de Rivière-du-Loup au comté de Galway, le cap Tourmente au cap Horth [sic], le golfe du Saint-Laurent à la mer d'Irlande, Honoré Mercier et Louis Joseph Papineau aux libérateurs O'Connell et Parnell. J'aurais voulu recréer le *Wake* en l'enquébécoisant, car, le répéterai-je encore, il n'avait été écrit

⁴⁹ Beaulieu, *James Joyce [...]*, op. cit., 967.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, 958.

que pour moi et m'indiquait la route à prendre si je voulais me féconder et renaître et par cela même obliger mon-pays-pas-encore-pays à en faire autant.⁵²

La révélation épiphanique provoquée par sa lecture confirme à Abel que le *Wake* lui est personnellement destiné et que c'est ce « livre joycien et joyeux de la plus haute autorité »⁵³ qui lui donnera la clé pour faire advenir le pays.

Nous savons mieux, grâce au chapitre précédent sur Ferron, pour quelles raisons c'est sur l'Irlande que s'arrête le choix d'appui thématique de nos auteurs. Les similitudes entre les expériences irlandaises et québécoises en font pour lui une alliée logique et naturelle. Mais, n'y aurait-il pas une alternative plus près de nous et plus naturelle ? L'amérindienne, par exemple ? L'un des reproches que l'on fait de plus en plus à l'imaginaire québécois est d'avoir évacué toute trace de ses apports amérindiens, pourtant indéniables. Jacques Ferron, comme je l'ai précédemment mentionné, est l'un des premiers à tenter de rétablir les liens, solides à une époque mais désormais pratiquement invisibles, entre les deux cultures canadienne-française et autochtone.⁵⁴ L'effort est noble, mais peu efficace. VLB, contrairement à la grande majorité silencieuse qui préfère passer sous silence l'éléphant dans le salon – soit l'absence complète de personnages ou de références amérindiennes dans notre littérature – suggère que c'est précisément notre attitude coloniale et réductrice qui nous a poussé à s'en éloigner. L'*abandon* de la Nouvelle-France par la mère patrie à l'Angleterre aurait pu, selon Beaulieu, être un moment décisif dans l'établissement d'une mythologie collective qui nous soit propre. Malgré la Conquête, « nous étions majoritaires dans le Bas-Canada » et aurions pu profiter de cette rupture avec la métropole pour se construire une assise imaginaire. Or la Nouvelle-France à l'époque était loin de porter le moindre germe d'une idéologie autonomiste. Notre attachement entêté à la France représente ainsi pour VLB une sorte de rendez-vous manqué avec ce qu'aurait pu devenir notre singularité. Il écrit :

Nous n'avions pas de mythologie derrière nous, sauf ce qu'il nous en restait de la mère-patrie dont nous fûmes coupés pendant cent ans. On ne lisait guère Rabelais, mais davantage Bourdaloue et Lacordaire. Nous aurions pu nous nourrir de la mythologie amérindienne qui, par tant de côtés, rejoint la mythologie de la vieille Irlande, sauf que les Premières Nations

⁵² *Ibid.*, 971.

⁵³ *Ibid.*, 1035.

⁵⁴ Il va sans dire qu'il n'existe rien de tel qu'« une » culture amérindienne. Je suis bien au fait de la pluralité des différentes Premières Nations et le terme que j'emploie ici n'est en rien réducteur. Il cherche plutôt à traduire l'aliénation indéniable qui existe entre le « nous » canadien-français et « l'autre » autochtone. En ce qui concerne Ferron, voir le mémoire cité au chapitre précédent : Lapierre, Michel. « Le Rêve d'une littérature sauvage d'Alfred Desrochers à Jacques Ferron. » Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1992.

étaient constituées de peuples barbares et que nous pensions n'avoir rien à apprendre d'eux. Nous appelaient Mistigoches par dérision, aussi bien dire des moins que rien. Et bien que conquis, nous aimions mieux ne pas en voir les conséquences.⁵⁵

La mythologie amérindienne fut donc abandonnée au profit d'une absence complète d'assise mythologique. L'imaginaire rabelaisien aurait pu, comme le suggère Beaulieu, se collettailler à notre expérience américaine et nourrir la littérature de notre « collectivité nouvelle » en quête identitaire comme la définit Gérard Bouchard, mais il n'en fut rien.⁵⁶ Notre imaginaire collectif aurait sans doute été drastiquement différent si la France n'était restée si fortement et si longtemps ancrée dans nos souvenirs. Se distinguer de l'hégémonie française, de sa langue classique et de sa mythologie qui ne nous appartient plus depuis des siècles : tel est l'objectif de l'entreprise beaulieusienne. Et pour lui, c'est la langue de Joyce qui peut donner au Québec moderne la leçon du moment : quand la langue ne sied plus à l'expression de sa singularité, il n'y a pas de mal à se la réapproprier, et ce, quitte à lui faire subir de drastiques changements. Pour Beaulieu, embrasser la leçon linguistique de Joyce, c'est enfin entrevoir l'espoir d'une littérature qui nous soit propre, singulière, et souveraine.

LES LANGUES DE JOYCE

Plus encore que *Ulysse*, le dernier livre de Joyce appelle à l'appropriation. La langue (ou plutôt *les langues*) complètement débridée dans laquelle il est écrit en font un ouvrage unique auquel le pays est désormais associé. Comme l'avait noté Hubert Aquin dans son journal, Beaulieu comprend que « le seul niveau possible est celui du langage, du parler [et que] c'est dans la langue que je peux fornicuer ce pays maudit, irréel en tout sauf dans la langue par laquelle on le décrit ! Irlande au second degré. »⁵⁷ S'il est vrai que le Québec est une sorte de variante irlandaise, il nous faut un *Finnegans Wake* à nous aussi pour en marquer la fondation. « Il vous incombe d'Irlander de sens ce son » est-il écrit dans le *Wake*⁵⁸. L'injonction ne tombe pas dans l'oreille d'un sourd et Beaulieu entend bien s'en charger.

Il peut d'abord sembler curieux qu'un nationaliste culturel aussi convaincu que Beaulieu arrête son choix sur un auteur qui ne soit pas francophone pour chercher à donner naissance à une œuvre qui

⁵⁵ Beaulieu, *James Joyce [...]*, op. cit., 148.

⁵⁶ Gérard Bouchard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance, » dans *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, éd. Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (Montréal : Fides, 1995), 15.

⁵⁷ Hubert Aquin, *Journal, 1948-1971* (Montréal : BQ, 1992), 246-47. Entrée du 19 septembre 1962.

⁵⁸ James Joyce, *Finnegans Wake*, trad. Philippe Lavergne (Paris : Gallimard, 1982), 20.

soit souveraine. Comme c'était le cas pour Ferron, l'idée de souveraineté (tant politique qu'imaginaire) est avant tout, chez Beaulieu, un projet linguistique. Pourquoi ainsi ne pas puiser l'inspiration dans la sphère francophone et préférer se faire l'élève d'un écrivain anglophone, d'entre tous ? Beaulieu s'explique : Le français tel qu'il est parlé aujourd'hui, c'est-à-dire standard et normativisé, n'est plus d'aucun pouvoir d'inspiration. S'il en était tout autrement du temps de Rabelais, suggère-t-il, c'en est aujourd'hui fini de lui. Lui-même d'une grande influence sur Joyce, l'auteur de *Gargantua* ne craignait ni l'invention, ni l'excès. Au contraire, ses œuvres en sont tributaires, le rendant ainsi automatiquement sympathique à un Beaulieu dont le nom est devenu synonyme de démesure. Il écrit :

Le français tel qu'on l'écrit et le parle à Paris n'a plus grand-chose à voir avec ce qui faisait le génie de Rabelais, cette capacité d'invention truculente, si métaphorique, qui nous incite à vouloir tout dire : s'approprier le monde dans son luxuriant foisonnement s'inscrit d'abord dans ce qui s'appelle le langage. Pour toutes sortes de raisons, on a censuré Rabelais. Le français est devenu une langue désincarnée parce que trop policée, qui ne produit plus guère de métaphores, qui vit de son vieux gagné, qui n'invente plus. La langue française s'évente et s'en vante. Elle ne m'est donc pas très utile si je suis Québécois et si je tends à devenir souverain. Ce qui m'inspire, je dois donc le chercher ailleurs. Chez Swift, chez Carroll et chez Joyce.⁵⁹

S'il est vrai que le français est devenu une langue « désincarnée qui n'invente plus » et que, selon son propre aveu, Beaulieu ne parle pas un traitre mot d'une autre langue que la sienne, on semble frapper un nœud.⁶⁰ Ajoutons à cela que « l'ailleurs » où il estime devoir aller chercher donne sur une œuvre magistrale écrite dans l'anglais réputé le plus obscur qui soit. En tant qu'auteur pour qui la langue est d'importance capitale, Beaulieu ne devrait-il pas être « [...] pourtant mieux placé que quiconque pour savoir quel tribut l'écrivain paie à sa langue, maternelle ou d'écriture »⁶¹, comme l'écrit Robert Dion ? L'écrivain québécois est naturellement sensible à ces questions et, loin d'ignorer l'aporie dans laquelle il semble se trouver, c'est de plein fouet qu'il tente d'y répondre. « [C]omment lire l'œuvre si on n'est pas bilingue ? »⁶² s'interroge l'auteur. « En fait, je le suis presque, mais malgré moi », écrit-il. « L'univers dans lequel je vis, travaille, souffre et jouis, n'est jamais tout à fait le mien : il appartient d'abord à l'Amérique anglophone qui m'impose son langage, pollue le mien et le pervertit », ajoute Beaulieu avant de spécifier qu'il « appartient ensuite à ce qui reste de ce qui fut autrefois ma mère-patrie », la

⁵⁹ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 958.

⁶⁰ « Je suis Québécois, dans un pays anglophone qui s'appelle le Canada et que je ne considère pas comme étant mien. Je ne suis pas bilingue et c'est par choix que je ne le suis pas. » *Ibid.*, 955.

⁶¹ Robert Dion, « Victor-Lévy Beaulieu, la langue de Joyce, » *L'Action nationale* XCVII, *op. cit.*, 80.

⁶² Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 959.

France, qui lui réserve le même sort.⁶³ Ainsi, pour l'auteur du *Joyce*, l'univers québécois apparaît saboté de toutes parts. Soumis à la domination linguistique américaine et dépendant de l'autorité résiduelle du français normatif de l'ancienne métropole, il cherche sa voix sans y parvenir.

Pour Beaulieu, ce sont les enseignements de Joyce (et tout particulièrement ceux de *Finnegans Wake*) qui offrent cette possibilité. Que Beaulieu ne sache pas lire l'anglais ne semble pas lui poser problème ni lui soulever d'incohérence. « Existe-t-il, au demeurant un lecteur bilingue qui puisse venir à bout de *Finnegans Wake* ? Existe-t-il seulement un lecteur pour cette œuvre ? » demande avec justesse Dion.⁶⁴ Après tout, le *Wake* est composé de tant de langues que celui qui voudrait le lire « dans l'original » ne serait pas diable mieux outillé s'il n'était qu'anglophone. L'anglais, même s'il sert de charpente au récit, n'en est pas moins qu'une composante parmi tant d'autres.⁶⁵ Plus de trente ans après s'être heurté pour la première fois à l'œuvre de Joyce, Beaulieu affirme n'être « guère plus bilingue qu'avant, [mais savoir] mieux pourquoi [il] ne veu[t] pas le devenir vraiment. »⁶⁶ Outre son entêtement similaire à celui de Ferron et de son unilinguisme réclamé, il offre deux raisons précisément liées au *Wake* de Joyce. Dion les résume ainsi :

En premier lieu, la méconnaissance de la langue de Joyce lui laisserait davantage de latitude pour envisager l'œuvre – argument qui semble ressortir à une attitude spontanéiste qu'on pourra juger critiquable. Le deuxième motif m'apparaît plus intéressant : l'ignorance de l'anglais renverrait à l'ignorance à laquelle nous assigne fondamentalement *Finnegans Wake*, qu'on maîtrise ou non cette langue ; non seulement elle rendrait conscient au plus haut degré du caractère inaccessible de l'œuvre, mais elle y injecterait une dose de mystère que Beaulieu compare à celle que dut éprouver Champollion devant l'écriture hiéroglyphique.⁶⁷

Ignorer l'anglais permettrait donc de s'approcher de l'intention originelle de Joyce. L'argument est douteux, d'autant plus lorsque l'on connaît l'importance que porte Beaulieu à la langue en écriture. L'angle n'est cependant pas si saugrenu qu'il n'y paraît. Avec son *Wake*, Joyce espérait avoir « successfully concluded our tour of bibel »⁶⁸ ou, plus clairement comme il l'avait confié à son ami Jacques Mercanton, écrit un livre comprenant « toutes les langues, car elles ne sont pas séparées. C'est

⁶³ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 958.

⁶⁴ Dion, « Victor-Lévy Beaulieu, la langue de Joyce, » *op. cit.*, 81.

⁶⁵ On dit que lorsque l'auteur irlandais Flann O'Brien apprit que des fragments de *Finnegans Wake* étaient en cours de traduction vers l'allemand, il demanda avec l'humour qu'on lui connaît « from what language? » Paul et Sylvia Botheroyd, « Joyce in Germany and Switzerland, » dans *James Joyce : An International Perspective: Centenary Essays in Honour of the late Sir Desmond Cochrane*, éd. Suheil Badi Bushrui et Bernard Benstock (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982), 228.

⁶⁶ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 969.

⁶⁷ Dion, « Victor-Lévy Beaulieu, la langue de Joyce, » *op. cit.*, 82.

⁶⁸ James Joyce, *Finnegans Wake* (New York : Penguin, 1999), 523.

la tour de Babel. »⁶⁹ Ce langage primordial d'avant les séparations, c'est également celui de l'enfance, de la « Tower of Babble » où toutes et tous babillent, à la manière du jeune Stephen Dedalus qui ouvre *A Portrait of the Artist as a Young Man* en gambadant :

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo.⁷⁰

Il y avait une fois, dans le bon vieux temps, une vache (meùh !) qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra un mignon petit garçon qu'on appelait tout-ti-bébé.⁷¹

Même si, comme le rappelle Louis Hamelin, le roman s'éloigne rapidement « des lallations et des onomatopées pour tracer son *Portrait de l'artiste en jeune homme* dans un anglais des plus classiques »⁷², il faut s'imaginer la surprise du lecteur confronté à cet incipit lors de sa publication en 1916. Mis à part quelques extravagances langagières dans *Dubliners*, ces premières lignes du *Portrait* représentent le germe d'un goût joycien pour une sonorité et un rythme « babélien ». Avec *Ulysses*, Joyce fait le tour de la langue anglaise, l'inventorie et la parodie. Ce ne pourrait être plus explicite qu'avec *Oxen of the Sun*, quatorzième épisode du roman. Pendant que Mina Purefoy est dans un labeur particulièrement difficile qui dure depuis trois jours, Dedalus (chaperonné par Bloom) et ses « alcoytes » s'enivrent bruyamment dans l'irrespect le plus total pour la femme en couche. L'épisode est lui-même divisé en neuf sections (mimant les neuf mois de la gestation humaine) qui représentent tour à tour les stages de la littérature de langue anglaise et sa progression dans l'histoire. Des balbutiements anglo-saxons au « Bowery slang and broken doggerel »⁷³ des bas-fonds de Londres du XX^e siècle, tout l'idiome est couvert. *Oxen of the Sun*, considéré comme « perhaps the most challenging compositional approach »⁷⁴ jamais tentée par Joyce jusqu'alors, n'est en fait qu'une mise en bouche pour *Finnegans Wake*. Dans ce dernier roman, Joyce ne se contente pas de faire le tour de l'anglais mais bien de le dépasser. Pour Beaulieu, l'évolution de la prose de Joyce est fascinante. De la langue relativement « normale » de

⁶⁹ Cité dans Jacques Mercanton, *Les heures de James Joyce* (Arles: Actes Sud, 1988), 14.

⁷⁰ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (New York : Compass Books, 1956), 7.

⁷¹ James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, trad. Ludmilla Savitzky révisée par Jacques Aubert (Paris : Gallimard, 1992), 45.

⁷² Louis Hamelin, « Un gombo de roche gonzo : stratégies langagières chez Joyce et chez VLB... » *L'Action nationale*, *op. cit.*, 44.

⁷³ Lettre de Joyce à Frank Budgen datée du 20 mars 1920 citée dans : James Joyce, *Letters*, vol. I, *op. cit.*, 140.

⁷⁴ A. Nicholas Fagnoli et Michael Patrick Gillespie, *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work* (New York : Facts on File, 2006), 196.

Dubliners jusqu'à l'amalgame langagier démesuré du *Wake*, Joyce ne cesse d'expérimenter et de se rapprocher de son expression singulière. La leçon qu'en retire Beaulieu est capitale : même le génie irlandais n'a pas toujours été le chirurgien stylistique qu'il vénère. Il a, lui aussi, dû trouver sa voix. Ses romans en témoignent. Ce n'est qu'après avoir réussi à « envoyer coucher la langue anglaise » que Joyce réussit à trouver sommeil.⁷⁵ Pour Beaulieu, c'est la preuve que même le génie peut se développer et, par le fait même, qu'il pourra peut-être lui-même en devenir un.

LIRE JOYCE EN FRANÇAIS

VLB, je le répète, ne cache pas son unilinguisme. Sa condition, dit-il, est volontaire. Les conséquences de ce choix sont cependant inévitables : s'il a l'intention de lire Joyce sans comprendre la langue dans laquelle son œuvre est écrite, il n'aura d'autre choix que de le faire en traduction. Mis à part *Finnegans Wake* pour lequel il faudra attendre 1982 pour une première traduction intégrale, tous les autres romans de Joyce sont disponibles en français au moment où Beaulieu commence la rédaction de son *Joyce* en 1973. Cela ne l'empêche pas d'essayer de se mesurer à l'auteur en terrain inconnu :

J'ai passé plusieurs heures à essayer de comprendre *Ulysse*, puis *Finnegans Wake*. Je me raccrochais aux mots français qu'il avait utilisés dans ses deux romans, m'en servant comme de bouées pour ne pas caler à fond perdu. Autour de ces mots français, j'essayais d'imaginer ce que devait être la phrase et quel sens je pouvais lui donner. Les Anglais, les Irlandais, les Danois, les Allemands, les Italiens et même les Chinois ont publié de fort utiles lexiques sur les emprunts que Joyce a faits de leurs langues. En français, il n'existe rien de tel même si Joyce a habité Paris pendant vingt ans et que le français est après l'anglais la langue qu'il a le plus utilisée pour écrire *Ulysse* et *Finnegans Wake*.⁷⁶

Sur ce point, Beaulieu n'a pas tort. Le rôle de la France dans la vie et la carrière d'écrivain de Joyce est majeur. C'est pour Paris qu'il navigue la première fois qu'il quitte l'Irlande pour aller étudier la médecine en 1903 et c'est en vacances sur la plage à Nice, vingt ans plus tard, qu'il jette les premières phrases (ses « brouillons d'un baiser »⁷⁷) qui mèneront au *Wake* en 1939. Si l'on ne craignait pas le chauvinisme, on pourrait presque affirmer – comme cela a déjà été fait – que Joyce était finalement en

⁷⁵ L'expression revient à de nombreuses reprises dans le *Joyce*. Notamment aux pages 674, 756, 928 et 956.

⁷⁶ *Ibid.*, 971.

⁷⁷ Joyce, James. *Brouillons d'un baiser : premiers pas vers Finnegans Wake*. Éd. Daniel Ferrer, trad. Marie Darrieussecq. Paris: Gallimard, 2014.

quelque sorte un écrivain français.⁷⁸ Malgré l'impressionnante présence de gallicismes dans les livres de Joyce, il m'apparaît risqué de miser sa compréhension générale des romans sur ce qui ne représente qu'une poignée de mots français dans une mer anglaise. L'intention est noble, mais vouée à l'échec.

Beaulieu a davantage de chance en se tournant vers les traductions. En plus d'être outillé des *walkthroughs* de Joseph Campbell, John Bishop et William York Tindall, VLB possède une chance que peu de lecteurs étrangers de Joyce ont : des traductions sur lesquelles l'auteur lui-même a travaillé et qu'il a supervisées de près.⁷⁹ En plus des traductions d'extraits de *Work in Progress* publiés dans des revues françaises avant même que le titre de *Finnegans Wake* ne soit connu du public, le lectorat francophone est choyé. Ce sont d'ailleurs les francophones qui ont, les premiers, eu droit à une traduction intégrale du *Wake* intégralement. En 1982, un illustre inconnu du nom de Philippe Lavergne publie sa version française du roman testamentaire de Joyce en conservant le titre original anglais. On ne sait strictement rien du traducteur qui se dit ingénieur, prétend avoir passé vingt ans à traduire le *Wake*, et dont l'existence est aujourd'hui remise en question.⁸⁰ Peu importe, seule compte la traduction.

Reprenant l'image de la bouée, il est possible de démontrer que même les traducteurs peuvent se noyer. La particularité de *Finnegans Wake*, nous le savons, est de combiner plusieurs langues. Or, ces langues ne se manifestent pas toujours textuellement au fil des pages. Je m'explique : *Ulysses* nous avait habitué à des phrases empruntées au français, à l'allemand et à l'italien, pour ne nommer que ces langues. Beaulieu se rappelle les avoir identifiées lorsque, lisant Joyce en anglais, elles faisaient l'effet d'un aimant sur ses yeux de lecteur perdu en quête de repères.⁸¹ Or, *Finnegans Wake* pousse la polyglossie un cran plus loin. Avec son « monstre »⁸² babélien, Joyce ne se contente pas d'interposer successivement les langues entre elles. Il les superpose, distinction majeure. Par exemple, dans le XVI^e épisode de *Ulysses* intitulé « Eumaeus », Bloom et Dedalus rencontrent un groupe d'Italiens en pleine confrontation se criant les uns après les autres :

⁷⁸ Geert Lernout, *The French Joyce* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992), 28.

⁷⁹ « A distinctive feature in the growth of the French Joyce system – unlike all other foreign-language Joyce systems with the limited exception only of Italian – is the degree to which Joyce himself was able to take a hand in shaping it. » Patrick O'Neill, *Polyglot Joyce*, *op. cit.*, 37.

⁸⁰ Cf. Elisa Costa, « *Finnegans Wake* est-elle l'œuvre d'un psychopathe ou une des plus grandes impostures du XX^e siècle ? » *Slate France* [en ligne], mis en ligne le 18 janvier 2017, <http://www.slate.fr/story/134798/finnegans-wake-enigme-james-joyce>

⁸¹ « Zut ! Nom de Dieu!... Ventre de Dieu!... Mort aux vaches ! [...] Tiens ! Quel petit pied!... Cherchez la femme!... Ah ! La femme de trente ans!... Une idée fixe!... Conspuez les Anglais ! Perfide Albion ! [...] » Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 972.

⁸² Selon Ellmann, Joyce lui-même référerait à *Finnegans Wake* en ces termes. Cf. Ellmann, *James Joyce*, *op. cit.*, 716.

Adjacent to the men's public urinal they perceived an icecream car round which a group of presumably Italians in heated altercation were getting rid of voluble expressions in their vivacious language in a particularly animated way, there being some little differences between the parties.

- *Puttana madonna, che ci dia i quattrini! Ho ragione? Culo rotto!*
- *Intendiamoci. Mezzzo sovrano più...*
- *Dice lui, però!*
- *Mezzzo.*
- *Farabutto! Mortacci sui!*⁸³

Tout contre la pissotière ils aperçurent une voiture de marchand de glaces autour de laquelle un groupe présumément d'Italiens en pleine altercation houleuse se jetaient dans leur vif langage de volubiles expressions formulées de manière particulièrement animée, en raison de quelques petits différends entre les parties impliquées.

- *Puttana madonna, che ci dia i quattrini! Ho ragione? Culo rotto!*
- *Intendiamoci. Mezzzo sovrano più...*
- *Dice lui, però!*
- *Mezzzo.*
- *Farabutto! Mortacci sui!*
- *Ma ascolta! Cinque la testa più...*⁸⁴

Dans la plupart des éditions du roman (y compris l'originale anglaise, naturellement), les paroles sont rapportées en langue italienne sans qu'aucune traduction ne soit fournie en note en bas de page. Le lecteur se voit offrir la possibilité d'ignorer le dialogue (parce que ne le comprenant pas) ou d'ouvrir un dictionnaire italien pour découvrir la vulgarité et la violence de son propos. Seuls les lecteurs ayant une connaissance de l'italien (et encore ! de son argot, plutôt) ont un accès immédiat à ce passage du livre. Mais l'italien, dont l'emprunt est aisément identifiable, peut facilement être traduit avec un minimum d'effort.

Du côté de *Finnegans Wake*, la polyglossie se joue d'une autre manière. La lecture d'une phrase comme : « How do you do, todo, North Mister? »⁸⁵ n'est pas tellement obscure. On devine sans problème qu'il s'agit d'une très légère modification de « How do you do today, mister? » Si, en revanche, le lecteur tombe sur une phrase telle que : « Come on, fool porterfull, hosiered women blown monk sewer? », il y a fort à parier qu'il restera interloqué un moment. S'il cherche moindrement à comprendre ce qu'il lit, il recommencera la phrase à quelques reprises, la lisant lentement en décortiquant les mots qui la composent. Peut-être, qu'après un certain temps, il suivra naturellement le conseil de Joyce qui recommandait de lire le texte à voix haute pour en saisir les subtilités. Peut-être

⁸³ James Joyce, *Ulysses : Annotated Student Edition*, éd. Declan Kiberd (Londres : Penguin, 2011), 715.

⁸⁴ James Joyce, *Ulysse*, éd. et trad. dirigée par Jacques Aubert (Paris : Gallimard, 2013), 954-55.

⁸⁵ Joyce, *Finnegans Wake*, *op. cit.*, 95.

alors, s'il est francophone, saura-t-il identifier une transcription phonétique de « Comment vous portez-vous aujourd'hui, mon blond monsieur ? » Si ce même lecteur croit qu'il hallucine et qu'il décide d'aller fouiller dans un guide comme celui de Roland McHugh pour en avoir le cœur net, il verra qu'il n'est pas fou.⁸⁶ Joyce a bel et bien parsemé son *Wake* de leitmotifs qui reviennent sous plusieurs variations et dans plusieurs langues tout au fil du roman, toujours de manière déguisée. Ainsi, la phrase « Fee gate has Heenan hoity, mind uncle Hare? » surprendra-t-elle le lecteur allemand de la même manière qu'elle avait frappé son homologue francophone 450 pages plus tôt. Il y identifiera la même question posée dans sa langue maternelle : « Wie geht es Ihnen heute, mein dunkler Herr? », c'est à dire, « Comment vous portez-vous aujourd'hui, mon sombre monsieur ? »⁸⁷ La même question ne revient pas moins de quinze fois dans la version originale du *Wake* et ce, dans onze langues différentes. Et ce n'est qu'un exemple parmi des milliers. Du livre émane une confusion ludique que Joyce annonce lui-même quand il écrit dans son *Wake* : « Do you hear what I'm seeing? »⁸⁸ Si le livre a la réputation d'être si compliqué, c'est précisément parce qu'il s'attaque aux aprioris de l'acte même de lire. La lecture, du moins le prend-on pour acquis, consiste en une démarche foncièrement introspective qui exige silence et concentration. *Finnegans Wake* conteste cette notion quasi monastique de la lecture en confondant les sens, s'extirpant ainsi du carcan littéraire traditionnel. « Lire » *Finnegans Wake* ne décrit pas adéquatement l'interaction entre le livre et son auteur. Il s'agit davantage d'un dialogue entre un livre sonore et un lecteur bruyant.

Cela dit, si comme Beaulieu le lecteur ne se sent pas « assez qualifié » pour s'attaquer au roman dans sa forme originale, il doit être conscient que de telles subtilités langagières résistent généralement mal à la traduction. Il faut déjà d'une part être en mesure de les identifier ce qui, comme je viens de le démontrer, n'est pas gagné d'avance. Il faut ensuite faire un choix traductionnel. Sans être traducteur, je me permettrais le commentaire suivant, ne serait-ce qu'en tant que lecteur qui côtoie Joyce depuis assez longtemps pour au moins saisir ceci : aux deux oppositions traditionnelles de sens et de rythme s'ajoute avec Joyce celle d'intention. Que peut bien vouloir dire une phrase telle que « Come on, fool porterfull, hosiered women blown monk sewer? » si ce n'est que le sens strictement réservé au lecteur francophone ? À quoi sert cette phrase si ce n'est qu'à faire rire les quelques lecteurs qui réussiront à l'identifier et à la décoder ? Plus souvent qu'autrement, la réponse est *rien*. Il arrive qu'à certains

⁸⁶ Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake: 3rd Edition* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006), 16.

⁸⁷ *Ibid.*, 466.

⁸⁸ Joyce, *Finnegans Wake*, *op. cit.*, 193.

endroits Joyce parvient à faire coïncider génialement ses jeux de mots avec sa narration, que ses *puns* contribuent à l'avancement du récit. Mais dans un cas comme *Finnegans Wake*, le récit est condamné à tourner en rond. Son intrigue se limite au strict minimum pour la simple raison qu'elle n'a d'autre fonction que celle de prétexte à l'exercice stylistique dont rêve Joyce. Et puisque l'on parle de rêves, il importe de garder en tête que le dernier livre de Joyce se veut une représentation du songe nocturne. Il opposait lui-même son *Ulysses* à *Finnegans Wake*, le livre du jour à celui de la nuit.⁸⁹ Son lecteur s'extrait du livre comme d'un rêve. Il ne peut alors s'empêcher de réagir comme Nick Bottom dans *A Midsummer Night's Dream*, la pièce de Shakespeare ayant eu tant d'influence sur Joyce et particulièrement sur le *Wake* : « I have had a most rare vision. I have had a dream, past the wit of any man to say what dream it was [...] The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was. »⁹⁰ Ce passage célèbre a tant marqué Joyce que ce dernier lui a fait une place dans son livre, l'*enjoyant*.⁹¹ Ces observations, les traducteurs du *Wake* doivent les prendre en considération pour élaborer leur démarche. On ne traduit pas *Finnegans Wake* comme on traduit *Ulysses* parce que contrairement aux pérégrinations de Stephen Dedalus, de Leopold et de Molly Bloom, « [t]here is no agreement as to what *Finnegans Wake* is about, whether or not it is "about" anything, or even whether it is, in any ordinary sense of the word, "readable." »⁹² Beaulieu semble en être conscient quand il écrit que

[c]'est d'ailleurs le conseil que Joyce donnait à ses traducteurs : accordez plus d'attention au rythme de la phrase, à la musique qu'il y a dans les mots, qu'à leur sens ; au besoin, sacrifiez ce qui pourrait être le sens, ou l'un des sens possible, l'important étant, comme dans le canon, le dessin mélodique.⁹³

S'appuyant sur les propos d'Anthony Burgess et sur la primauté du *son* sur le *sens*, Beaulieu semble être sur la bonne voie. Du moins, il reconnaît les sacrifices que peut entraîner la lecture en traduction. Pour illustrer ces concessions (à moins que ça ne soit des moments où le traducteur perd de vue sa bouée

⁸⁹ Dans une lettre à son ami William Bird, Joyce écrit : « About my new work – do you know, Bird, I confess I can't understand some of my critics, like Pound or Miss Weaver, for instance. They say it's *obscure*. They compare it, of course, with *Ulysses*. But the action of *Ulysses* was chiefly in the daytime, and the action of my new work takes place chiefly at night. It's natural things should not be so clear at night, isn't it now? » Citée dans : John Bishop, *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1986), 4.

⁹⁰ William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream* (Londres : Oxford University Press [World's Classics], 2008), 227.

⁹¹ « Methought I was dropping asleep somepart in nonland. [...] And as I was jogging along in a dream as dozing I was dawdling, arrah, methought [...] » dans Joyce, *Finnegans Wake*, *op. cit.*, 403. Pour les correspondances entre Joyce et Shakespeare, voir : Ellmann, Maud. « James Joyce. » Dans *Great Shakespearians* (vol. XII) – *James Joyce, T.S. Eliot, Auden, Beckett*, éd. Adrian Poole (Londres : Continuum, 2012), 10-56.

⁹² Introduction de John Bishop dans : Joyce, *Finnegans Wake*, *op. cit.*, vii.

⁹³ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 942.

et se noie), voyons le traitement que réserve Philippe Lavergne à notre « blond monsieur » et à notre « dunkler Herr » *wakiens*. Pour traduire « Come on, fool porterfull, hosiered women blown monk sewer? », Lavergne suggère le confus « Amène-toi, gros plein de brune, alors moinsieur t'es tout en bassouffié comme les femmes ! »⁹⁴ Pour ce qui est du « Fee gate has Heenan hoity, mind uncle Hare? », il propose « Bravo ! Péage de Lough Ree, avec Hare Island ? »⁹⁵ Seule la confusion semble ici traduite adéquatement. Les jeux de langues sont complètement perdus. Ce qui semblait *somme toute* clair une fois la barrière de la devinette franchie n'est plus maintenant qu'une succession de mots sans lien logique. Mais comment faire mieux ? La réponse est simple : en actualisant le texte traduit. Bref, en retraduisant.

Plus un texte est obscur, plus il semble s'attirer les regards curieux des chercheurs qui voient en lui une forêt vierge à débroussailler. *Finnegans Wake* est l'un des premiers textes du XX^e siècle, à ma connaissance, à avoir suscité autant d'enthousiasme chez ses amateurs.⁹⁶ Ce sont bien souvent ces « deciphering societies » qui ont ouvert la voie aux traductions joyciennes, partielles en bien des cas, « but in a small number of heroic cases » intégrales.⁹⁷ N'empêche que pour plusieurs lecteurs, Beaulieu y compris, « traduire *Finnegans Wake* est une entreprise presque désespérée. »⁹⁸

POST-SCRIPTUM POUR UNE NOUVELLE TRADUCTION DE *FINNEGANS WAKE*

Il est coutume de colporter qu'il n'existe, en français, qu'une seule traduction intégrale du *Wake*. L'affirmation est vraie dans la seule mesure où l'on considère comme « existante » uniquement les traductions publiées. Depuis quelques années pourtant, le traducteur dilettante Hervé Michel, propose

⁹⁴ James Joyce, *Finnegans Wake*, trad. Philippe Lavergne (Paris : Gallimard, 1982), 23.

⁹⁵ *Ibid.*, 488.

⁹⁶ Dès la parution de *Finnegans Wake* en 1939, lecteurs de tous les pays se sont effectivement organisés en sociétés cherchant à déchiffrer « l'Indéchiffrable », comme l'appelle Beaulieu. Les Allemands ont été particulièrement actifs dans les études joyciennes, identifiant dans l'œuvre de l'écrivain irlandais une influence majeure pour leurs propres grands écrivains. Arno Schmidt, « le Joyce allemand » comme on y fait parfois référence, en est l'ultime exemple. D'abord traducteur de Joyce, Schmidt a ultimement *germanisé* Joyce en l'avalant complètement : ses « romans », de *Kaff auch Mare Crisium* à l'impensable *Zettels Traum* en sont, à mon avis, les plus grandes « digestions » jamais conçues. Jugée intraduisible pendant des décennies, l'œuvre de Schmidt s'est tardivement révélée au lectorat non-germanophone grâce aux excellentes traductions de Claudie Riehl en français (chez Tristram) et de John E. Woods (chez The Dalkey Archive) en anglais. Sur l'étude comparative de Joyce et Schmidt, voir : Rathjen, Friedhelm. *Dritte Wege : Kontexte für Arno Schmidt und James Joyce*. Scheeßel : ReJoyce, 2005 et Weninger, Robert. *Arno Schmidts Joyce-Rezeption 1957-1970*. Frankfurt-am-Main: Peter Lang, 1982.

⁹⁷ Patrick O'Neill, *Impossible Joyce: Finnegans Wake* (Toronto: University of Toronto Press, 2013), 4.

⁹⁸ Beaulieu, *James Joyce [...], op. cit.*, 966-67.

une traduction intégrale de *Finnegans Wake* sur son site internet personnel. Le texte (traduit par *Veillée Pinouilles*) qu'il offre en téléchargement libre m'apparaît pourtant largement supérieur à l'effort initial de Lavergne. La raison est simple : les découvertes relatives au dernier roman de Joyce ont été exponentielles au fil des années et la connaissance que nous avons désormais du texte n'a rien à voir avec ce que pouvait en savoir Lavergne dans les années 1970-80. Dans un article accompagnant sa traduction et intitulé « Pourquoi j'ai traduit *Finnegans Wake* ? », Michel réclame son droit de parole. D'une part, le roman original est dans le domaine public en France depuis 2011 et, d'une autre, il méritait une nouvelle traduction avisée des outils dont nous possédons désormais. De plus, écrit Michel, « [l]a traduction de Philippe Lavergne ne trahit pas l'original mais le comprend presque trop en reconstituant une narration plutôt surréaliste dans un texte en bon français. On y trouve rarement la conflagration de significations que Joyce opère au niveau des mots. »⁹⁹ Victor-Lévy Beaulieu, qui ne se gêne pas non plus pour critiquer les choix parfois maladroits de Lavergne, ignore visiblement l'existence de la traduction de Michel, qui elle, reste fidèle aux jeux de mots joyciens tout en laissant libre cours à son surréalisme débridé. Beaulieu y trouverait pourtant son pesant d'or.

Prenons l'incipit du livre à titre d'exemple. VLB avoue trouver que « Philippe Lavergne a erré en traduisant *riverrun* par *erre-revie* » suggérant plutôt *rivierom*. « Évidemment, ajoute-t-il, je ne fais que m'amuser, car, et c'est bien malgré moi, je suis juste assez bilingue pour sentir qu'*erre-revie* n'est pas le mot qui convient pour l'ouverture de *Finnegans Wake*. »¹⁰⁰ La remarque de Beaulieu, qui tient davantage de l'intuition que de la réflexion rigoureuse, n'est pas sans trouver écho chez Michel. La lecture de ce dernier est toute personnelle et oriente la traduction de l'ouverture du *Wake* : « [l]e premier mot parle du cours de la vie [...] J'ai entendu dans *from swerve of shore to bend of bay* les mots *from self-assured to abandoned being*, c'est-à-dire, *de sûr de soi à l'être abandonné* [...] »¹⁰¹ Vu les acrobaties phonétiques auxquelles Joyce se livre tout au long du livre, comme nous l'avons vu, l'hypothèse est loin d'être farfelue. Et puis qu'est-ce que *Finnegans Wake* sinon l'histoire d'une grande déroute ? La lecture du *Wake* de Michel pose ainsi la perte de sens, la perte d'assurance, comme donnée élémentaire du livre à venir. Frappé par cette nouvelle interprétation sensée, j'ai pris la liberté d'écrire au traducteur, l'interrogeant sur sa démarche. Depuis quand travaillait-il à sa traduction ? Pour quelles raisons n'était-elle pas encore publiée ? Sa réponse ne se fit pas tarder :

⁹⁹ Hervé Michel, « Pourquoi j'ai traduit *Finnegans Wake*, » <https://sites.google.com/site/finicoincequoiue/>

¹⁰⁰ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 963.

¹⁰¹ Michel, *Pourquoi j'ai traduit Finnegans Wake*, *op. cit.*

Antoine, cher Antoine, c'est extrêmement vivifiant de vous lire, votre réception de *Veillée Pinouilles* est si entière qu'on se sent tout enquêbécoisé [...] J'ai bien commencé le travail en 1997, il a duré une dizaine d'années selon un rythme de deux à trois heures quotidiennes, pour parvenir à un premier état, jugé digne d'être exposé au regard des lecteurs, et qui me permette de me tourner vers d'autres choses, tout en corrigeant continuellement le texte à mesure des confrontations avec des lectures, des relations, des collaborations [...] J'ai proposé la publication à une quinzaine d'éditeurs, et j'ai alors été reçu par un silence impressionnant. Je crois qu'il y a peu de professionnels qui envisagent comme possiblement rentable la publication d'un tel livre, considérant le terrain occupé par Gallimard et le fantomatique Philippe Lavergne. Et là, il faut l'avouer aussi, je ne dispose d'aucune recommandation, personne pour me parrainer, cette carence est rédhibitoire.¹⁰²

Je n'ai été qu'à moitié surpris d'apprendre ce refus de la part des éditeurs francophones. Pas moins de quinze d'entre eux ont jugé inopportun de publier une nouvelle traduction de l'un des plus imposants romans du siècle dernier. Le traducteur, forcé à faire cavalier seul, n'a d'autre choix que de publier soi-même son ouvrage s'il ne veut pas voir près de vingt de sa vie croupir dans un vieux tiroir. La même attitude pourtant contre-productive peut être observée chez les universitaires joyciens. Michel s'est ainsi vu refuser la publication de son article expliquant les raisons l'ayant poussé à la traduction du *Wake* dans l'une des revues académiques portant sur Joyce les plus connues. Le célèbre *James Joyce Quarterly*, pourtant sensé faire la promotion des recherches joyciennes et ses percées, refuse l'article sous prétexte que « [...] this piece struggles to offer a cogent response to the question posed by its title and doesn't really give us a clear insight into [his] method or into the distinctive new features of [his] translation. »¹⁰³ N'importe qui prend la peine de lire l'article en question se rend compte que l'excuse est boiteuse, le traducteur exposant tant ses motivations personnelles que sa méthode de traduction. Pire encore : aucune publication académique ne mentionne même la traduction de Michel. Seul le traducteur argentin de *Ulysses* et *Finnegans Wake*, Marcelo Zabaloy, a eu cette décence.¹⁰⁴ *Veillée Pinouilles* est donc pratiquement invisible. Le travail de Michel, je le répète, n'en est pas moins exemplaire et Beaulieu, s'il en avait connu l'existence au moment d'écrire son *Joyce*, l'aurait certainement élevé au niveau des meilleures traductions disponibles du texte. Les quelques reproches qu'il fait à la traduction de Lavergne, à tout le moins, ne peuvent s'adresser à celle de Michel. Bien qu'avec *Finnegans Wake*, il affirmait être arrivé « au bout de l'anglais » et qu'il prétendait avoir « put the

¹⁰² Courriel personnel d'Hervé Michel daté du 20 juillet 2018.

¹⁰³ Lettre de refus de la publication de l'article de Michel intitulé « Why I translated *Finnegans Wake* » dans le *James Joyce Quarterly* écrite par son éditeur, Sean Latham. <https://sites.google.com/site/fincoincequoique/>

¹⁰⁴ « Nota del traductor : Esta traducción ha sido posible gracias [...] a la consulta permanente a *Veillée Pinouilles*, la maravillosa traducción al francés de Hervé Michel. » dans James Joyce, *Finnegans Wake*, trad. Marcelo Zabaloy (Buenos Aires : El cuenco de plata, 2016), iii.

language to sleep » Joyce n'avait aucun doute sur la traductibilité de son monstre.¹⁰⁵ « There is nothing that cannot be translated » disait-il.¹⁰⁶ Dommage qu'il semble presque aussi difficile de faire publier sa traduction de *Finnegans Wake* que de le traduire.

DES NOMBREUX « PORTAILS DE LA DÉCOUVERTE »

L'accueil réservé au *Joyce* de Beaulieu fut très chaleureux. Dès sa parution, les lecteurs s'enthousiasment et crient au génie. François Ouellet, abondamment cité dans le chapitre précédent pour ses propos sur Ferron, ne tarit pas d'éloges quand il écrit que :

James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots est pour moi, et je le dis sans réserve, le plus grand livre de la littérature québécoise. Si Ferron est notre plus grand écrivain, aucun des livres de Ferron pris individuellement n'a la grandeur du monumental ouvrage sur Joyce. Cet ouvrage est à la mesure de l'hommage qui devait être rendu au romancier irlandais et, par delà, à la Littérature. Beaulieu fait honneur à Joyce.¹⁰⁷

Jacques Pelletier ne pèse pas non plus ses mots quand il évoque le *Joyce*, « [...] cette œuvre qui [lui] apparaît toujours la plus importante de la littérature québécoise contemporaine, tous genres confondus. »¹⁰⁸ Marc Chevrier abonde dans le même sens lorsqu'il affirme que « [...] dans la littérature québécoise contemporaine, c'est Victor-Lévy Beaulieu qui a rendu à l'Irlande son plus bel hommage qui soit, un hommage en forme d'épopée et de mausolée narratif qui défie les genres littéraires usuels. »¹⁰⁹ La critique montréalaise anglophone, normalement peu portée à commenter les nouvelles parutions francophones, ne tait pas ses éloges. Sherry Simon, auteure et traductrice montréalaise de renom, salue la volonté totalisante du livre de Beaulieu : « His book on Joyce is a brilliant enterprise of translation [...] This is a creative translation, where VLB at the same time mimics Joyce's style [...], but also integrates intertextual references to Quebec poets throughout. »¹¹⁰ Même s'il est plus mitigé que Simon en soulignant « enough structural weaknesses to collapse a hundred lesser volumes » Mark

¹⁰⁵ À son autre ami, le sculpteur suisse August Suter, Joyce aurait affirmé en français : « je suis au bout de l'anglais. » (Cité dans Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, 546). C'est en entrevue avec Samuel Beckett que l'auteur aurait également déclaré : « I have put the language to sleep. » (*Ibid.*)

¹⁰⁶ Ellmann, *James Joyce, op. cit.*, 632.

¹⁰⁷ Ouellet, *Grandeurs et misères de l'écrivain national, op. cit.*, 17.

¹⁰⁸ Pelletier, « VLB et Joyce : rencontre sur les sommets de la littérature, » *op. cit.*, 27.

¹⁰⁹ Marc Chevrier, « Victor-Lévy Beaulieu, James Joyce, les langues et le Québec hibernien, » dans *Le Québec et l'Irlande : culture, histoire, identité*, édité par Linda Cardinal et al. (Québec : Septentrion, 2014) : 214.

¹¹⁰ Sherry Simon, « Review of Victor-Lévy Beaulieu's *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, » *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 33, no. 1 (numéro spécial sur l'Irlande et le Québec, printemps 2007) : 101.

Harris écrit lui aussi que « [i]f *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* never loses its fascination [...] it is probably because of its irresistible peasant energy. »¹¹¹ Les louanges sont nombreuses. Comme l'écrit Louis Hamelin, avec la parution du *Joyce* en 2006, « Victor Lévy Beaulieu est comme Napoléon entrant à Moscou. Il a vaincu. »¹¹²

Or, comme le suggère Harris, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* n'est pas parfait. Peu de lecteurs l'ont souligné mais le livre est effectivement bourré d'erreurs factuelles, et pas qu'un peu. « Indeed, one is frequently stupefied by Beaulieu's capacity for getting things wrong. From the most minor typos [...] to the most embarrassing factual errors [...], the misstatings and misrepresentations are frequently breathtaking. »¹¹³ Ce sentiment d'incrédulité face à la lecture de certaines inanités qui parsèment le livre, je l'ai également ressenti lors de ma première lecture du *Joyce*. À la fois surpris par leur nombre et tenté d'en dresser l'inventaire, j'ai réalisé l'inutilité de la tâche. Le *Joyce*, après tout, n'est pas un essai à proprement parler, il est *bilare*. Comme je l'ai démontré, il n'a pas la prétention d'être un traité historique ni une biographie rigoureuse de Joyce. Difficile donc de lui reprocher son manque de méthode, mais que faire de certaines des assertions de Beaulieu ? Comment peut-il, lui qui depuis quarante ans côtoie et nage dans la vie de Joyce, colporter de si flagrantes erreurs ?

En voici quelques-unes en vrac : pendant une quinzaine de pages, Beaulieu décrit les études de Joyce à Trinity College, université protestante de Dublin de laquelle il aurait prétendument gradué.¹¹⁴ Or, Joyce n'y a jamais étudié une seule seconde, ayant plutôt fréquenté la University College Dublin. Ailleurs, Beaulieu, qui n'a rien d'un *gaelgoir*, traduit à deux reprises la fameuse phrase irlandaise « Erin go bragh » par « Liberty or Death! »¹¹⁵ La phrase, exposée dans tous les pubs irlandais du monde et imprimée sur tous les drapeaux verts lors des parades de St-Patrick, veut plutôt dire « l'Irlande pour toujours. » Les légendes des nombreuses illustrations (le livre en compte très exactement 281) sont quant à elles si souvent erronées que l'on aurait parfois préféré leur absence. Au-dessous d'une gravure d'un Oliver Goldsmith peu souriant, par exemple, on peut lire qu'il s'agit de « [I]'un des bourreaux de l'Irlande. »¹¹⁶ Or, Goldsmith en plus d'être l'un des plus grands écrivains de l'Irlande du XVIII^e siècle,

¹¹¹ Mark Harris, « Review of Victor-Lévy Beaulieu's *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, » *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 33, no. 1 (numéro spécial sur l'Irlande et le Québec, printemps 2007): 103.

¹¹² Louis Hamelin, « Le grand homme de province, » *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, no. 4 (2014) : 191.

¹¹³ Mark Harris, « Review of Victor-Lévy Beaulieu's *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, » *op. cit.*, 102.

¹¹⁴ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 288-302.

¹¹⁵ *Ibid.*, 156 et 160.

¹¹⁶ *Ibid.*, 172.

est décrit par l'auteur Washington Irving comme un « boon companion [who] could not resist any temptation to social enjoyment » et qui ne pouvait être plus heureux qu'en la « happy company of children. »¹¹⁷ Parfois, Beaulieu arrive à doubler le niveau d'erreur, comme à la page 263 de son essai où il présente une photographie d'un hommage à Daniel O'Connell, le grand leader irlandais surnommé « The Liberator » par ses contemporains pour avoir mis fin aux persécutions envers les catholiques d'Irlande. L'image présente une stèle fleurie en l'honneur d'O'Connell, avec, en arrière-plan, le portrait d'un autre homme. La légende se lit : « Hommage à Daniel O'Connell. En médaillon : Henry Grattan, un patriote irlandais, mais un fort mauvais orateur. »¹¹⁸ Il suffit d'ouvrir un livre d'histoire irlandaise, n'importe lequel, pour reconnaître le visage, non pas de Grattan, mais de Charles Stewart Parnell, le père déchu du *Home Rule*, s'étant mérité le surnom de « Uncrowned King of Ireland » pour ses efforts à rapatrier le Parlement irlandais de Westminster à Dublin. Pour couronner le tout, Henry Grattan, loin d'être considéré comme un piètre tribun, est au contraire gravé dans les mémoires irlandaises comme l'un des meilleurs discoureurs de l'histoire du pays : « the testimony of contemporaries is unanimous about the compelling force, the almost overwhelming persuasiveness, of his speeches. »¹¹⁹ Je pourrais continuer ainsi longtemps, mais ces erreurs sont peu significatives par rapport à d'autres que commet Beaulieu.

En effet, tout au long de son essai, VLB tend à rapporter d'autres erreurs dépassant l'ordre de la coquille. Plus significatives que les légendes erronées ou que les fautes d'orthographe dans les noms des personnages mythologiques, il arrive que l'auteur déforme des événements historiques irlandais majeurs et en fasse un récit fabriqué. L'un des meilleurs exemples pour illustrer le phénomène est certainement ce passage où Beaulieu évoque les « dizaines de milliers de morts » qu'aurait causé l'Insurrection de Pâques de 1916.¹²⁰ Les pertes humaines, comme l'écrit l'historien André Poulin, se chiffrent en réalité autour des 450 morts, bilan lourd pour une insurrection de moins d'une semaine mais bien en deçà du nombre avancé par Beaulieu. Poulin est le premier à avoir identifié cette tendance qu'a Beaulieu de fictionnaliser l'histoire dans le *Joyce*. Sa thèse est la suivante : les erreurs historiques « n'enlèvent rien au récit » en tant que tel, mais elles trahissent « une vision déformée de l'évolution historique de l'Irlande des XIX^e et XX^e siècles qui porte en elle les déceptions de l'auteur à l'endroit

¹¹⁷ Washington Irving, *Life of Oliver Goldsmith* (Chicago: Belford-Clarke, 1849): 23 et 257.

¹¹⁸ Beaulieu, *James Joyce [...], op. cit.*, 263.

¹¹⁹ J.C. Beckett, *The Making of Modern Ireland: 1603-1923* (Londres : Faber & Faber, 1981), 205.

¹²⁰ Beaulieu, *James Joyce [...], op. cit.*, 226.

du mouvement nationaliste québécois. »¹²¹ Mais ces erreurs, en sont-elles seulement ? « Bosh! » dirait le jeune Dédalus, « [a] man of genius makes no mistakes. His errors are volitional and are the portals of discovery. »¹²² S'il nous est permis de croire que Beaulieu ne soit pas un « génie » infaillible et que certaines de ses erreurs soient probablement dues à l'inattention ou la simple imprudence, il est également permis de croire que certaines autres soient volontairement diffusées dans le texte. Dans une recension précédemment publiée, je suggérais que ces dernières pouvaient contribuer à inviter le lecteur québécois à sympathiser avec l'histoire tragique irlandaise et à ainsi, absorber son imaginaire vindicatif tel que proposé par Beaulieu.

Il m'est d'avis que, bien qu'elles « n'enlèvent rien au récit » [...] ces dernières contribuent à l'entretien d'un imaginaire québéco-irlandais échafaudé sur une Irlande à bien des égards inventée. La question n'est alors plus de savoir si Beaulieu était au fait de ces erreurs, mais bien si, pour l'auteur, ce sont effectivement des erreurs [...] Car c'est bien de cela qu'il s'agit pour le *magnum opus* : se servir de l'Irlande pour servir le Québec.¹²³

Autrement dit, si Beaulieu déforme ainsi la réalité historique irlandaise, la rendant bien plus tragique qu'elle n'a pu l'être dans les faits, c'est pour montrer à son lecteur québécois que, bien que le chemin vers l'indépendance politique peut être ardu, il n'en débouche pas moins sur la souveraineté. Pour lui, « l'être identitaire québécois [est] peu vindicatif, bon à être saigné en veille pascale »¹²⁴ et est en cela bien différent de l'irlandais qui, sous les traits de Beaulieu, ne se laisse pas marcher sur les pieds. « N'avons jamais été vindicatifs comme les Irlandais » écrit-il dans son *Joyce* avec un palpable sentiment d'amertume.¹²⁵ S'il est vrai, comme Dédalus le suggère, que les supposées erreurs du génie ne sont en fait que des « portails de découverte », l'Irlande de Beaulieu représente le seuil de l'imaginaire québécois potentiellement libéré. Il ne s'agit pas tant de « mentir » que de courber la réalité. L'instrumentalisation d'une œuvre – celle de Joyce dans ce cas-ci – n'est pas non plus *mal intentionnée*. Elle ne cherche pas à dévaluer l'œuvre en question. Elle cherche au contraire à en bonifier une autre.

¹²¹ André Poulin, « Victor-Lévy Beaulieu et la question nationale irlandaise, » *Bulletin d'histoire politique*, vol. 18, no. 3 (printemps 2010) : 38.

¹²² Joyce, *Ulysses*, *op. cit.*, 243.

¹²³ Antoine Malette, « Le pansement joycien, » *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, no. 5 (2015) : 168-69.

¹²⁴ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 128.

¹²⁵ *Ibid.*, 208.

Le Salut de l'Irlande n'est pas non plus sans taches dans sa représentation thématique de l'Irlande mais contrairement à Beaulieu, Ferron n'évoque jamais l'histoire irlandaise de manière si erronée, et ce, de façon si flagrante. Pour Ferron, comme nous l'avons vu, l'Irlande est une toile de fond, un prétexte à la mise en scène du Québec. Elle un spectre qui hante l'intrigue. Pour Beaulieu cependant, l'Irlande est ramenée au premier plan et elle est exacerbée. Sa représentation manque volontairement de subtilité car pour marquer l'esprit du lecteur et faire contraste avec le Québec, elle doit être tonitruante et ses mythes, tout comme ses événements historiques, doivent être présentés de manière démesurée.

En 2010, Victor-Lévy Beaulieu republie une entrevue réalisée trente ans plus tôt qu'il rebaptise *L'Irlande trop tôt*. Le titre, y apprend-t-on, fait référence à un roman qu'il est en train d'écrire à cette époque. Bien que le projet de roman en question n'aboutisse jamais, son titre est révélateur. Le manuscrit, conservé aux Archives Nationales, s'intitule d'ailleurs *L'Irlande trop tard*¹²⁶ (et non *trop tôt*), titre qui sied mieux à l'entretien de 1981 que j'estime avoir été mal intitulé par erreur, encore une fois. C'est dans cette entrevue que Beaulieu expose son opinion relative à la nécessité du tragique dans la littérature québécoise. Le Québec, à force « de manquer des rendez-vous [...] tout le temps, qu'ils soient politiques ou littéraires »¹²⁷, serait devenu cette Irlande trop tard à laquelle réfère le nouveau titre erroné de l'entrevue. Beaulieu y explique que « toute écriture [...] ne peut être que l'écriture du désastre »¹²⁸ précisant que notre littérature nationale devrait tendre au tragique et à l'indignation avant de disparaître comme les Cajuns de la Louisiane, les Manitobains ou les Acadiens qui « ne se sont jamais imaginés qu'ils disparaîtraient. »¹²⁹ Dans son *Joyce*, Beaulieu admet que « [p]our des raisons évidentes, le Québec n'a pas souffert de la même façon que les Irlandais de l'Empire britannique. »¹³⁰ Beaulieu semble ainsi dire qu'une coercition plus violente du Canada français de la part des autorités britanniques (donc, à l'irlandaise) aurait été plus profitable à la cause nationale. Mais *hélas* pour VLB,

¹²⁶ *L'Irlande trop tard* (BAnQ, Fonds Victor-Lévy Beaulieu, MSS408, S3, SS1, D34) est un projet mystérieux. Le roman inédit semble avoir été abandonné avant même d'atteindre les trente pages et, chose curieuse, ne mentionne l'Irlande que très secondairement. Le texte met en scène le personnage de Maggie, une femme malade qui mène une vie misérable entre son amant alcoolique, Bob, et son fils, Petit Tom (« petit homme »). Le roman se présente sous la forme d'un délire presque automatiste où la répétition est employée à outrance et où l'intrigue, sans importance, semble subordonnée au formalisme expérimental du texte. Malgré tout, accompagnant le manuscrit dans les archives, se trouvent des feuilles de notes de la main de Beaulieu relatives à l'histoire et à la littérature irlandaise. Le projet a vraisemblablement été abandonné au profit du *Joyce*.

¹²⁷ Lise Gauvin et Robert Laplante, « L'Irlande trop tôt, » *op. cit.*, 24.

¹²⁸ *Ibid.*, 26.

¹²⁹ *Ibid.*, 19.

¹³⁰ Beaulieu, *James Joyce [...]*, *op. cit.*, 956.

la violence britannique au Canada s'est vécue de manière bien moins flagrante et donc plus insidieuse qu'en Irlande, faisant de ses habitants des gens bien peu enclins à la révolution. « Si peu guerriers fûmes-nous, préférant nous en remettre au Messie [...] »¹³¹ Dans l'entretien de 1981, il ajoute :

Mais c'est aussi ce dont on meurt au Québec, de l'absence de tragique parce que notre situation ne l'est pas. Personne n'en meurt. Au contraire, à peu près tout le monde vit assez bien de cette situation-là [...] Ça a été le problème d'un écrivain comme Hubert Aquin, qui aurait voulu que ce soit tragique et il en est mort. Précisément parce que la banalité était trop coriace, qu'elle n'avait pu se métamorphoser en tragique.¹³²

C'est cette banalité trop coriace que VLB essaie de vaincre en appelant au tragique dans son *Joyce*. La transformation du passé historique réel de l'Irlande n'est pas absolument malhonnête, le pays ayant connu son lot de malheurs. Comme l'a fait Ferron plus de trente ans plus tôt, Beaulieu instrumentalise l'Irlande avec son *Joyce*, faisant d'elle un reflet dans lequel le Québec peut se mirer. Pour l'auteur de l'essai hilare, l'alternance entre le tragique irlandais, la magnificence de ses mythes fondateurs et de la démesure littéraire joycienne font de l'Irlande un pays vivant dont l'effervescence est à envier. Sa comparaison avec un Québec défini par sa recherche de confort et de statut quo ne vise pas au rabaissement mais invite à la soif de grandeur. *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots* peut ainsi être lu davantage comme un encouragement et une invitation à faire parvenir le Québec « dans ses grosseurs » que comme un simple essai sur la vie et l'œuvre de Joyce. S'il faut pour cela tourner les coins ronds et colporter des faussetés, « eh bien soit », semble dire Beaulieu. Joyce et l'Irlande lui pardonneront.

« L'INTER/INTRA-TEXTUALITÉ GÉNÉRALISÉE »

Comme je l'ai déjà mentionné, l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu est l'une des productions littéraires québécoises faisant le plus souvent appel aux auteurs étrangers. Elle pige çà et là, sans vergogne, dans les œuvres d'autres grands auteurs pour engraisser l'imaginaire collectif québécois. Jacques Pelletier évoque le phénomène en parlant « d'intertextualité généralisée », l'un des plus axes les plus importants de la production beaulieusienne. Pour Pelletier, Beaulieu ne s'est jamais caché d'une telle pratique consistant à intégrer à son œuvre « tout un réseau d'allusions, de citations et d'emprunts tant sur des points secondaires, par exemple pour caractériser les personnages, que sur des éléments essentiels liés

¹³¹ *Ibid.*, 148-49.

¹³² Lise Gauvin et Robert Laplante, « L'Irlande trop tôt, » *op. cit.*, 26.

à la problématique des récits. »¹³³ La démarche intertextuelle se manifeste tantôt de manière subtile et dissimulée, tantôt de manière exacerbée et révélée au grand jour, Beaulieu allant même jusqu'à se réclamer du plagiat.¹³⁴ Ont ainsi été *enquébécoisés* Jack Kerouac, Léon Tolstoï, Victor Hugo, Herman Melville et bien d'autres. James Joyce, je l'ai dit aussi, fait figure d'auteur privilégié dans le lot des écrivains chez qui il fait bon pigrasser. L'admiration que lui voue VLB transparaît dans l'importance qu'il revêt non seulement dans *la manière d'écrire* de Beaulieu, mais également dans le rôle actif que joue Joyce dans son univers romanesque.

Les lecteurs de Beaulieu savent que son œuvre est rhizomique, c'est-à-dire que ses composantes (ses livres, en l'occurrence) ont le pouvoir de s'influer les unes les autres, dans une forme de dialogue complexe. Sachant que l'auteur québécois ait composé son œuvre en différents cycles et que sa production soit si vaste, il n'est pas surprenant que des éléments s'y recourent. La production beaulieusienne m'apparaît dès lors être aussi intertextuelle qu'*intratextuelle*. Jean Ricardou parle quant à lui de *d'intertextualité interne*, c'est-à-dire selon les mots de Lucien Dällenbach, une œuvre caractérisée par des « rapports intertextuels entre textes du même auteur. »¹³⁵ Joyce n'est pas étranger à cette stratégie d'écriture. Stephen Dedalus voit le jour dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* mais revient dans *Ulysses*, comme c'est aussi le cas de plusieurs personnages secondaires que l'on reconnaît dans les rues de la capitale aux côtés de Leopold Bloom mais qui ont fait leur apparition dans *Dubliners*. Chez Victor-Lévy Beaulieu, le même procédé est encore une fois exacerbé, quittant le domaine de la simple composante d'écriture à un véritable fondement de l'univers romanesque. Le cycle romanesque de *La vraie saga des Beauchemin* (dont le *Joyce* fait partie) m'apparaît être un bon exemple de ce que Dällenbach appelle l'*autotextualité*. Cette forme d'intertextualité autarcique consiste en « une réduplication interne qui dédouble le récit *tout ou partie sous sa dimension littérale* (celle du *texte*, entendu strictement) *ou référentielle* (celle de la *fiction*) [...] »¹³⁶ *La vraie saga des Beauchemin* remplit les deux critères établis par Dällenbach, tant celle du dédoublement littéral (le roman *Satan Belbumeur* publié en 1981 étant une réécriture avouée de *Mémoire d'outre-tonneau* publié en 1968) que référentiel (les personnages se mouvant de livre en livre sans que la frontière du volume n'entrave leur indépendante circulation). En effet, l'aspect romancé du *Joyce* de Beaulieu met en scène les personnages de la famille Beauchemin, connue

¹³³ Jacques Pelletier, « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée, » *Tangence*, vol. 41 (octobre 1993) : 7.

¹³⁴ C'est le cas, comme nous le rappelle Pelletier, de son ouvrage *Moi, Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron* auquel Beaulieu donne le sous-titre de « plagiaire ».

¹³⁵ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte, » *Poétique*, no. 27 (1976) : 282.

¹³⁶ *Ibid.*, 283.

du lectorat beaulieusien depuis *Race de monde !* (1969), décrit par Pelletier comme « le récit des origines [dans lequel] Beaulieu met en place les coordonnées spatio-temporelles essentielles du grand roman familial dont il présente une première esquisse. »¹³⁷ Bien qu'il n'en soit que le premier tome, *Race de monde !* plante solidement le décor des tomes à venir de *La vraie saga...* « Tout, déjà, s'y trouve » écrit Pelletier.¹³⁸

Inspiré par les immenses cycles balzacien et zolien, Beaulieu fait de sa famille Beauchemin une sorte d'échantillon représentatif de la société québécoise « qu'elle incarne et synthétise. »¹³⁹ Si le livre reprend des tropes (tant des personnages qu'une manière d'écrire) déjà évoqués dans ses ouvrages précédents, ce n'est pas par banale paresse ou répétition, mais au contraire par ce que l'on pourrait qualifier de principe distillatoire. Ayant ouvertement et à plusieurs reprises avoué vouloir atteindre le pinacle du génie créatif, Beaulieu a incontestablement une vision très téléologique de l'écriture. L'acharnement créatif mènerait au chef-d'œuvre, sommet de la littérature. En établissant ainsi son récit sur Joyce dans un décor bien planté, Beaulieu évite de rompre sa marche vers l'œuvre totale et ajoute une pierre à l'édifice démesuré de son univers romanesque. Si nous savons depuis le milieu des années 1970 que les personnages d'Abel et de Steven Beauchemin ne sont pas moins qu'obsédés par Joyce, chaque tome de la *saga* reste fragmentaire et ne révèle que des bribes de l'origine de cet intérêt. Nous savons depuis *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel* (1976) que l'auteur irlandais est vénéré par l'aîné de la famille. Nous savons aussi depuis *Don Quichotte de la démanche* (1974) que Steven, tel son homologue joycien, a la belle mais naïve prétention d'être un grand poète du sublime, ne pouvant cependant s'y résoudre avant d'avoir réussi à traduire les mots des autres, ceux de *Finnegans Wake* en particulier. Dans *Steven le Hérault* (1985), le même Steven Beauchemin est dégradé de héros à héraut, en recevant la tâche ingrate d'intermédiaire devant réconcilier Abel et Pa, le patriarche du clan Beauchemin, qui devaient écrire ensemble « l'œuvre de la plus haute autorité, comme l'écrivait Jacques Ferron. »¹⁴⁰ Ce que le *Joyce* nous apprendra, c'est que ce livre autoritaire, n'est métaphictivement nul autre que celui que nous tenons dans nos mains : *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. C'est ce livre qui s'ouvre sur la mort de Pa, avant que le livre n'ait pu être écrit. De l'échec collaboratif entre père et fils naît un livre qui s'écrit de lui-même, comme obligé de voir le jour. C'est

¹³⁷ Pelletier (*Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture, op. cit.*, 67.

¹³⁸ *Ibid.*, 23. Propos corroboré par Beaulieu lui-même dans son entrevue avec Stéphane Bureau en 2009, à l'émission *Contact, op. cit.*

¹³⁹ Pelletier (*Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture, op. cit.*, 67.

¹⁴⁰ Victor-Lévy Beaulieu, *Steven le Hérault* (Montréal : Stanké, 1985), 145.

aussi lui qui lèvera le voile sur les raisons ayant poussé les frères Beauchemin à se passionner pour Joyce. « [L]e livre sur Joyce s'inscrit à ce titre comme une nouvelle étape dans un long parcours [...] » écrit Jacques Pelletier, dont l'intérêt « est de les faire voir sous un autre éclairage et surtout d'en fournir une première représentation d'ensemble. »¹⁴¹ Même s'il n'est qu'un tome de la *saga* parmi tant d'autres, le *Joyce* de Beaulieu offre un premier vrai portrait totalisant. Pour les lecteurs qui, comme moi, ont commencé par l'essai hilare, le livre est magnifique et indépendant dont on peut très bien se contenter. Lire les textes qui l'ont précédé offre une contextualisation qui ajoute inmanquablement à la somme déjà détaillée qu'est le *Joyce*. Mais à l'inverse, omettre de lire le *Joyce* après avoir lu tous les tomes de *La vraie saga des Beauchemin* priverait le lecteur de bien des dénouements. Sans être un terminus pour autant, plusieurs boucles y sont bouclées et je crois que c'est doute là l'une des raisons pour lesquelles le livre fut si bien accueilli. Il ne s'agit pas seulement d'un « immense roman » intertextuel : il apporte aussi des réponses à des questions soulevées intratextuellement près de quarante ans plus tôt.¹⁴²

§

¹⁴¹ Pelletier, « VLB et Joyce : rencontre sur les sommets de la littérature, » *op. cit.*, 18-19.

¹⁴² *Ibid.*, 19.

CONCLUSION

« Es gibt dieses Irland: wer aber hinfährt und es nicht findet, hat keine Ersatzansprüche an den Autor. »¹

Il y a bientôt trois ans, je lisais pour la première fois le *Irishes Tagebuch* de l'écrivain allemand Heinrich Böll, son *Journal irlandais*. Le Prix Nobel de littérature de 1972 y décrit son tour de l'Irlande en 1954, ce pays l'ayant tant fait rêver – celui de Joyce, Yeats et O'Casey. À la manière de ses prédécesseurs allemands l'ayant visitée près de deux siècles plus tôt, Böll tient un journal pendant son séjour.² Le récit se présente tantôt comme humoristique, frôlant le cliché, tantôt touchant et profondément humain. Grand lecteur de Joyce, Böll s'inspire fortement de *Ulysses* (qu'il lit pendant son voyage) pour écrire son *Tagebuch*. Divisé en dix-huit « épisodes » comme *Ulysses*, le journal retrace les déambulations irlandaises de son auteur avant de se clore sur un monologue intérieur, pratiquement sans ponctuation, qui n'est pas sans rappeler celui de Molly dans le roman de Joyce.³ Le *Irishes Tagebuch* est stylistiquement novateur et marque un tournant dans le genre du « travelogue » (le récit de voyage) dont il propose une redéfinition originale. Le livre a incontestablement façonné l'idée irlandaise dans l'imaginaire collectif allemand, lui offrant une vision à la fois romantique et admirative du pays.

Avec sa parution, ce ne sont pas seulement les Allemands qui sont séduits : le journal est traduit en anglais dix ans plus tard et la traduction française paraît finalement en 1969. La même année, Jacques Ferron met la main sur une copie du *Journal irlandais*, alors qu'il réécrit lui-même son *Salut de l'Irlande*. Nous le savons grâce à l'un de ses articles intitulé « Papa Nelligan était aliéné » datant du 21 septembre de la même année. Il écrit :

L'Irlande est un pays séduisant, fait de passion et d'indifférence, « de lassitude farouche, de je m'en fichisme doublé de fanatisme. » Pour un écrivain raisonnable et

¹ Citation en exergue du livre de Heinrich Böll, *Irishes Tagebuch* (München : DTV, 1997), 5.

² Collectif, « *Poor Green Erin* » : *German Travel Writers. Narratives on Ireland from Before the 1798 Rising to After the Great Famine*. Éd. et trad. Eoin Bourke. Frankfurt-am-Main: Peter Lang, 2013.

³ « One can argue that Böll set out to destroy conventional patterns of travelogues, or at least that he went beyond them [...] Then again, the structure could be a homage to one of Ireland's finest authors and one whom Böll much admired - James Joyce [...] the framework for the book might well have been inspired by the outline of Joyce's *Ulysses* [...] Even the narrative style in the last chapter is reminiscent of Molly Bloom's famous monologue. Böll knew *Ulysses* well. Indeed, according to his diary, he read it on his trip to Ireland in 1954. » Gisela Holfter, *Heinrich Böll and Ireland* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011), 60-61.

méthodique, allemand par surcroît tel Ralph H. Dawson, il représente la poésie. Arrivant à Dublin, il se procure au kiosque de la gare le « Digeste irlandais ». Il l'ouvre et tombe sur cet aphorisme : « Les cimetières sont remplis de gens indispensables ». Et alors ses yeux s'ouvrent : il se rend compte que décidément il n'est plus en Allemagne.⁴

Fidèle à ses habitudes, Ferron se sert de sa mémoire pour relater l'anecdote. L'écrivain allemand en question, c'est bien Heinrich Böll, et non cet inconnu de Ralph H. Dawson. Cela aussi, nous le savons, parce que la citation du « Digeste irlandais » que mentionne Ferron est extraite du second chapitre de son *Tagebuch*.⁵ Bien qu'elle n'ait été relevée nulle part, je pense que l'influence de ce passage de Böll fut importante pour Ferron, lui qui était en pleine rédaction de son *Salut de l'Irlande*. Plus intéressante encore m'apparaissait la citation en exergue du *Tagebuch* de Böll, celle qui ouvre la conclusion de ce mémoire. En traduction, elle se lit comme suit : « Cette Irlande existe : celui qui s'y rendrait sans la trouver n'aurait cependant aucun recours contre l'auteur. »⁶ Nulle autre citation, je crois, ne convient mieux à l'entreprise *irlandisante* d'Hubert Aquin, Jacques Ferron et Victor-Lévy Beaulieu.

En prenant appui sur l'Irlande, son histoire, ses mythes et ses lettres, ces trois auteurs québécois ont *inventé* une Irlande bien québécoise, tantôt flagrante, tantôt sous-jacente à leur projet. La fictionnalité même de leurs œuvres devrait servir à désamorcer les critiques les plus sévères qui estiment que leur instrumentalisation irlandaise est fallacieuse, voire belliqueuse. Malgré leur savoir respectif aux allures parfois quasi encyclopédiques, ces écrivains ne sont pas des essayistes. Ils n'en ont jamais eu la prétention et ont, au contraire, toujours été honnêtes quant à leur ambition imaginaire : faire advenir le pays au moyen de l'écriture. Leur domaine est celui de la fiction et ils se sont tous les trois montrés conscients du pouvoir de l'imaginaire. Bien entendu, Aquin, Ferron et Beaulieu se plaisent à jouer sur la limite entre le fictif et le réel. Leurs vies autant que leurs œuvres en sont d'excellents témoignages, constamment à cheval entre la fiction et la réalité. Mais comment faire autrement dans un pays « irréel en tout point »

⁴ Jacques Ferron, « Papa Nelligan était aliéné, » paru pour la première fois dans *Le Petit Journal* du 21 septembre 1969 (p.85), mais repris dans *Escarmouches* (Montréal : BQ, 1998) : 270-272. La citation est de la page 271.

⁵ « Sans grand enthousiasme, je feuilletai mon “Digeste irlandais”, traduisant de temps à autre le début de quelques articles et nouvelles, jusqu'à ce que cet aphorisme d'une seule ligne à la page 23 attire mon attention : [...] *Les cimetières, pouvait-on lire, sont pleins de gens sans qui le monde ne pourrait pas vivre.* » Böll, *Irishes Tagebuch, op. cit.*, 18. Ma traduction.

⁶ *Ibid.*, v. Ma traduction.

pour reprendre l'expression d'Aquin, dans un pays « incertain » comme le dit Ferron, et dans un « pays-pas-encore-pays » si récurrent dans l'œuvre de Beaulieu ?

Car oui, la question nationale est centrale dans le corpus que nous venons de brièvement survoler. Est-ce à dire que ces auteurs sont des pamphlétaires de droite ? Le croire serait à la fois injuste pour leur œuvre et trahirait une compréhension simpliste du nationalisme culturel. Si le pays est effectivement omniprésent dans la production littéraire d'Aquin, de Ferron et de Beaulieu, il serait faux de penser qu'ils sont par cela exceptionnels. Il suffit de jeter un coup d'œil rétrospectif au Québec de la fin des années 1960 pour comprendre que la question nationale est alors l'un des principaux, voir des seuls points focaux de la création artistique. Jacques Pelletier l'a d'ailleurs fait remarquer : au Québec, suggère-t-il, il y a « une inévitable conjonction » entre le nationalisme et le roman.⁷ Qui plus est, le Québec est loin d'être le seul endroit au monde à avoir revendiqué son indépendance politique, comme le mentionne Alexis Lachaine. À la différence des centaines d'autres états ayant vus le jour dans les deux décennies suivant la fin de la Seconde Guerre mondiale, le Québec n'est pas parvenu à sa souveraineté politique. Le nationalisme a depuis perdu beaucoup de plumes et s'est vu amalgamer à une vision étroitement xénophobe de la marche vers la libération. Pourtant, comme je l'ai démontré aux fils de ces pages, la volonté autodéterministe des Québécois s'est plus souvent qu'autrement traduite par l'inspiration étrangère et par l'appel à l'altérité pour atteindre sa matérialisation littéraire. Pour nos trois auteurs, c'est par la littérature que le Québec accéderait à sa souveraineté, et ce, avec l'aide de l'autre. Cet « autre », ce serait notamment l'Irlande, et plus particulièrement James Joyce.

« ET QUELQUE CHOSE DE PLUS ENCORE... »

Les trois auteurs à l'étude dans ce mémoire se connaissaient bien les uns les autres. Ils faisaient partie du même monde étrange, celui des écrivains à la frontière entre un Canada français essoufflé de traditions et un Québec sur le point de naître. Victor-Lévy Beaulieu, le cadet du trio, entretenait avec Hubert Aquin et Jacques Ferron des relations multiples. Il était

⁷ « Au Québec, et c'est là une évidence qui crève les yeux, le nationalisme constitue le thème majeur de toute la production littéraire et le champ d'intelligibilité à partir duquel cette production peut être lue, c'est-à-dire comprise et expliquée. » Jacques Pelletier, *Lecture politique du roman québécois contemporain : essais* (Montréal : Les Cahiers d'Études littéraires de l'UQÀM, 1984), 1.

avant tout leur collègue, écrivain comme eux préoccupé par la situation politique au Québec. Après leur décès, il est demeuré investi d'une mission visant à former l'imaginaire collectif québécois en offrant au pays à venir un récit fondateur. Pour Beaulieu, Aquin et Ferron étaient aussi des pères littéraires auxquels il vouait une admiration sans bornes, voyant en eux les écrivains québécois qui avaient, les premiers, prouvé qu'une grande littérature était envisageable dans un petit pays-pas-encore-pays. Dans le cas de Ferron, Beaulieu remplit aussi le rôle de « supérieur », responsable de l'édition de plusieurs de ses ouvrages du temps qu'il faisait office de directeur littéraire aux Éditions du Jour et plus tard, d'éditeur en chef chez VLB éditeur. Par-dessus tout, Aquin et Ferron étaient également des amis.

Pour Beaulieu, Aquin était notre premier grand romancier moderne, celui qui, mieux que quiconque, avait puisé chez les romanciers du monde une inspiration qu'il importait de calquer afin de faire naître le pays québécois. Lorsque Beaulieu commence à s'intéresser à l'œuvre de Joyce, il y a déjà plusieurs années qu'Aquin le lit et le considère comme « un frère posthume. »⁸ Dans ses mémoires d'éditeur, VLB se rappelle cette soirée où, dans son bungalow de Terrebonne, il présente à Aquin sa première édition signée de *Finnegans Wake*, achetée à grand prix alors qu'il n'avait pas encore vingt ans :

De tous les lecteurs de James Joyce que j'ai connus, Aquin était celui qui l'avait le mieux fréquenté. Je trouvais même qu'il ressemblait au créateur d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake* [...] Mon intérêt pour Joyce de même que les nombreuses questions que je me posais sur une œuvre difficile à lire, surtout pour moi si méconnaissant de la langue anglaise furent à l'origine de l'amitié la plus stimulante que je connus jamais [...] Quand je voyais Aquin en tourner les pages tout en me parlant de Vico, de Parnell et du *Livre de Kells*, je succombais à la tentation de l'admiration, ce qui m'arrivait peu souvent.⁹

Beaulieu admirait l'entreprise littéraire d'Aquin et l'imaginaire débridé de ses romans, surtout *L'Antiphonaire* qu'il estimait être « sans doute l'un des romans les plus modernes à avoir été publiés chez nous. »¹⁰ Cependant, bien qu'il estimait que dans ses romans, « Joyce était tout partout, aussi bien dans le fond que dans la forme » Beaulieu ne pouvait s'empêcher de constater l'échec aquinien à enquébéciser l'œuvre du romancier irlandais. Pour lui, Aquin avait lu et compris Joyce mieux que n'importe qui, mais n'avait pas réussi à engranger la leçon

⁸ Hubert Aquin, « Littérature et Aliénation, » *Mosaic*, vol. II, no. 1 (1968): 47.

⁹ Beaulieu, *Les mots des autres*, op. cit., 79.

¹⁰ *Ibid.*, 80.

langagière de Joyce. Étrangement, ce qui fascinait le plus Aquin chez Joyce – l’inventivité langagière et son potentiel révolutionnaire – n’avait pas trouvé écho dans ses propres romans. Beaulieu écrit :

Aquin avait presque réussi à l’enquébécoiser. Mais en choisissant de le faire en une langue française qui ne laissait pas beaucoup de place à la québécoise, son œuvre révolutionnaire ne le fut qu’à moitié, elle achoppa sur la pierre de notre singularité linguistique perçue par Aquin comme un manque et non comme un jaillissant trop-plein de vie.¹¹

La langue d’Aquin était à son goût trop standard, trop française. Les postures de l’auteur de *L’Antiphonaire* face à la question du joul des années 1960 étaient connues : il refusait d’écrire dans cette langue qualifiée de « refuge » qui, loin de traduire une singularité langagière, en illustrait et en exacerbait plutôt la domination et la pollution. Contrairement à VLB, Aquin n’est pas parvenu à trouver un juste milieu entre le français métropolitain, standard et normativisé et le joul, une langue construite qui, bien qu’ayant des similitudes avec le français parlé au Québec, n’en était qu’une déclinaison artificielle. Malgré qu’il ait étudié Joyce de fonds en comble et qu’il ait explicitement vanté et ait dit s’inspirer du sort que ce dernier réservait à sa « langue devenue maternelle » (l’anglais), Aquin ne parviendra pas à rédiger son œuvre dans un français renouvelé et réellement inventif.

Pour ce qui est de Ferron, « le plus grand des écrivains contemporains québécois », Beaulieu n’arriva jamais à l’entraîner sur le terrain de Joyce.¹² Bien qu’il identifia des ressemblances entre leurs œuvres, VLB ne parvint pas à discuter de Joyce avec Ferron, dans l’esprit de Beaulieu, qui l’avait pourtant lu. Ce dernier écrit : « Quand je lui parlais de *Finnegans Wake*, Ferron haussait les épaules et m’envoyait paître chez Claude Gauvreau : “Lisez-le. Vous verrez alors jusqu’où on peut aller dans l’expérimentation d’un langage singulier et ce que ça donne d’y aller.” »¹³ Parce que ce qui intéressait désormais le docteur Ferron, ce n’étaient plus les grands auteurs d’ailleurs et leurs acrobaties linguistiques, mais bien la « petite littérature » d’ici, des registres paroissiaux aux contes moralistes d’arrière-pays. C’est lui qui signifia à Beaulieu que notre littérature, bien qu’inconnue parce que dissimulée par les « frégoteurs de documents »,

¹¹ Beaulieu, *James Joyce [...]*, 976.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, 977.

portait en elle les germes d'une imagination foisonnante.¹⁴ Malgré son style bien particulier, l'écriture de Ferron n'avait rien du formalisme d'Aquin. Ce qui importait chez lui, ce n'était pas l'exaltation stylistique d'une intrigue subordonnée à la manière d'écrire, mais bien, inversement, l'histoire à conter. *Le Salut de l'Irlande* en est la démonstration géniale. Alors qu'Aquin s'était fait un devoir (sans réellement y parvenir) d'absorber les leçons stylistiques joyciennes, Ferron s'est attelé à la représentation thématique de l'Irlande. Si la démarche des deux écrivains diffère, l'objectif n'en reste pas moins le même : il s'agit d'utiliser l'Irlande et sa littérature pour servir l'imaginaire collectif national québécois. Chacun, à sa manière, contribue partiellement à faire entrer le Québec dans l'histoire, comme Joyce l'a fait avec l'Irlande. Le style moderne d'Hubert Aquin jumelé à la connaissance du pays de Jacques Ferron. Mais prises individuellement, ces qualités n'arrivent pas à rendre dans ses grosseurs l'entreprise joycienne enquébécisée. Vers la fin de son *Joyce*, Beaulieu résume :

Pour écrire un *Finnegans Wake* québécois, il faudrait donc être tout à la fois Hubert Aquin, Jacques Ferron, Claude Gauvreau, Réjean Ducharme et quelque chose de plus encore, ce que Luis-Jorge Borges a parfaitement circonscrit quand il a dit : « C'est facile d'écrire le Quichotte. Il faut connaître à fond l'Espagne, avoir lu tous les romans de chevalerie et s'appeler Cervantes. »¹⁵

La thèse que je défends dans ce mémoire prétend que ce « quelque chose de plus encore » trouve son incarnation dans la personne de Victor-Lévy Beaulieu. C'est lui, j'estime, qui arrive à synthétiser les entreprises aquinienne et ferronienne en alliant les angles stylistique et thématique de l'enquébécissement joycien.

Comme mentionné plus tôt, le processus ne se fait pas sans heurts. En plus de ses innombrables soi-disant « erreurs », il arrive fréquemment que Beaulieu mette des mots dans la bouche de Joyce, le citant infidèlement ou décontextualisant à outrance les passages auxquels il fait appel. Eloise Knowlton nous rappelle que « one quotes to control, to establish identity and dominance over others' words, over others. »¹⁶ La citation apparaît donc simultanément comme un appel à l'autorité et comme une tentative de domination sur cette dernière. Dans un article fascinant sur la tendance qu'ont les critiques joyciens à mal citer l'auteur, Tim Conley

¹⁴ Jacques Ferron cité dans : Beaulieu, *Manuel de la petite littérature du Québec*, op. cit., 19.

¹⁵ Beaulieu, *James Joyce [...]*, 978-79.

¹⁶ Eloise Knowlton, *Joyce, Joyceans, and the Rhetoric of Citation* (Gainesville: University Press of Florida, 1998), 38.

fait remarquer que le phénomène « is not our fault – at least, not entirely, »¹⁷ suggérant par-là que l'œuvre de Joyce invite par nature à la citation erronée. C'est d'autant plus vrai dans le cas de *Finnegans Wake* :

[...] indeed, the *Wake* misquotes itself over and over again. It merely exaggerates a tendency that Joyce shows considerable sympathy for in all of his work, the tendency to resist mechanical repetition [...] The *Wake* refuses the servitude of authenticity; it is an entirely unfaithful copy of unauthorized sources. Its metamorphic instinct, its tendency towards error, is appreciable as a stark form of freedom, the will to change.¹⁸

Cette volonté de changement est palpable dans le *Joyce* de Beaulieu. À plusieurs reprises, son intention de réécrire le *Wake* est explicitement annoncée : « [j]'aurais voulu recréer le *Wake* en l'enquébécoisant, car, le répéterai-je encore, il n'avait été écrit que pour moi [...] »¹⁹ écrit-il dans l'un des passages les plus honnêtes du livre. Quelques pages plus loin, il réaffirme avoir « [...] parfois rêvé d'écrire un mini-*Finnegans Wake* [...] »²⁰ Contrairement au personnage de Steven Beauchemin qui traduit l'ouvrage testamentaire de Joyce depuis une vingtaine d'années, son frère Abel veut le *réécrire*. Malgré la tâche titanesque qu'est la traduction du *Wake*, Steven est condamné à son rôle de héraut, de messenger qui se contente de rapporter une parole. Le projet d'Abel est plus ambitieux, il vise à s'approprier cette parole afin de se « féconder et renaître et par cela même obliger [s]on pays-pas-encore-pays à en faire autant. »²¹

Cet acte de réécriture n'est qu'abstraction si le lecteur ne prend pas la peine de vérifier l'origine et l'intégrité des citations de Beaulieu dans son *Joyce*. Au XV^e chapitre, l'auteur s'en donne à cœur joie en citant de longs extraits de la traduction française de *Finnegans Wake*. Rien n'indique cependant que c'est de là que viennent les extraits cités. Le lecteur ignore même si ce sont des citations, les guillemets étant absents. La seule marque qui indique au lecteur que l'extrait est « peut-être » étranger est l'italique. En y regardant de plus près, la plupart des extraits sont tronqués et constitués de plusieurs fragments épars que l'on retrouve un peu partout dans le *Wake*. Dans l'exemple ci-dessous, les différents fragments sont identifiés entre crochets et les modifications faites par Beaulieu, soulignées :

¹⁷ Tim Conley, « Misquoting Joyce, » *European Joyce Studies*, no. 22 (2013): 210.

¹⁸ *Ibid.*, 221-22.

¹⁹ Beaulieu, *James Joyce [...]*, 971.

²⁰ *Ibid.*, 973.

²¹ *Ibid.*, 971.

[...] simplement content de tourbillonner dans l'air par ce jour si soleilleux, si chaud, si plein de vie, emmiélé de haut en bas, lumière dorée que la gueule de la nuit ne songe pas encore à avaler, car [*le monde était plein de mets et de mots étranges*][†], car [*en vain la violence, la virulence et la vitupération tentèrent de déponter et saper, déferaiiller et attaquer, enrayer et détourner, inciter et déciter le grand mongol armateur qui régnait sur les dessous du monde*]^Δ, car [*c'est un monde de chemins qui partent vers ailleurs*][‡], car [*laisse-moi te dire franchement avec ou sans l'aide du dictionnaire de la vie et qui d'autre encore, de quoi sera faite la tache blanche que tu es : par Dieu! j'ai frappé la clarté de la nuit des nuits !*][§]²²

La citation n'est qu'un exemple parmi tant d'autres qui parsèment le chapitre. VLB « décite » *ad libitum* et crée, par le fait même, un nouveau texte. Il réécrit le *Wake*, le faisant sien sans prendre la peine de respecter l'intégrité du roman de Joyce. Il s'inscrit ainsi dans la même veine que l'ouvrage qu'il pastiche qui, pour revenir au propos de Conley, est lui-même « an entirely unfaithful copy of unauthorized sources. »²³ Le texte renouvelé n'a pas pour objectif nécessaire d'être *plus clair* ou de transmettre un sens instrumentalisé : il est pure appropriation.

Il arrive cependant que les emprunts au *Wake* aient une utilité narrative, qu'ils fassent avancer le récit. Nul exemple est meilleur que l'incipit du *Joyce*. Je suis encore surpris que ce dernier n'ait fait l'objet d'aucune comparaison littérale avec l'ouverture de *Finnegans Wake* en traduction française. Mis en miroir, les deux paragraphes introductifs sont frappants de ressemblances. Ces dernières sont identifiées par des sigles :

Il est [revenueure][†]. Sur l'allouine gyrent et vriblent les slictueux toves. Ah ! Cet [air de vivre][‡] dépassé en tout [son levant]^Δ, loin de [Notre-Dame][§], loin des dérives de la rivière Trois-Pistoles, en rêverie de fleuve [Saint-Laurent][♦], mon père en allé dedans pour l'éternité. [Sans recours]^Σ possible, plus de dépense amoureuse, ni ascension par montée jusqu'à la Pointe-à-la-Loupe, [Côte du Bic et Environs]^Ω, lieux sacrés de promenades d'autrefois, quand le paysage ressemblait à une main toute chaude et parfaitement abrillante. Très loin était alors le fauteuil roulant et mon père assis dessus,

[erre-revie][†], [pass'Evant]^Δ [notre Adame][§], [d'erre rive en rêvière][‡], nous recourante via Vico par [chaise percée]^Υ de recirculation vers [Howth Castle et Environs]^Ω. Sire Tristram, violeur d'amoeurs, manchissant la courte oisie, n'avait [pâque buissé*]^Σ sa derrive d'Armorique du Nord sur ce flanc de notre isthme décharné d'Europe Mineure pour y resoutenir le combat d'un presque Yseul penny : ni près du fleuve Oconee les roches premières ne s'étaient exaltruées en splendide Georgi Dublin de [Laurens][♦] Comptez en doublant ses membres tout le temps !

²² *Ibid.*, 803.

En italique, le texte de la traduction française de : James Joyce, *Finnegans Wake*, trad. Philippe Lavergne (Paris : Gallimard : 1982), † p. 67, Δ p. 106 (« dérailler → déferaiiller » et « mogol → mongol »), ‡ p. 35, § p. 92 (« Pardieu → par Dieu ! »).

²³ Conley, « Misquoting Joyce, » *op. cit.*, 222.

en mémoire effilochante, [panier percé]^Y ne
retenant plus rien [...]

* « pâque buissé » = « *passencore* » dans l'original.

Doublement intertextuelle, l'ouverture du *Joyce* fait également référence au *Jabberwocky*, le très célèbre poème de Lewis Carroll, considéré comme l'une des merveilles fondatrices du *nonsense* britannique. Avec Joyce, Carroll apparaît comme « [...] un ingénieur et un architecte de la langue » dont il importe de tirer des leçons linguistiques.²⁴ C'est lui qui, après tout, serait selon Beaulieu l'inventeur de « ce qu'on a appelé des mots-valises, en en jumelant deux ou trois dans le même ensemble de manière à ouvrir le sens au maximum. »²⁵ La langue ainsi affranchie peut dire plus tout en étant plus représentative de l'imaginaire de l'écrivain. Pour couronner le tout, elle contribue à la création d'un « texte hilarant. »²⁶ La boucle est ainsi bouclée. L'essai hilare se définit au fil des pages et entraîne son lecteur en terrain inconnu. Ce n'est qu'au terme de sa lecture qu'il comprend l'entreprise beaulieusienne de s'élever au rang de Joyce en écrivant un livre à l'image du *Wake* : « [m]ille pages de métalangage en forme de coup de poing, de coup de vent, de coup de tonnerre. »²⁷

J'ai mentionné plus tôt la vision téléologique de la littérature selon Victor-Lévy Beaulieu. Elle s'exerce tant chez l'auteur au sein même de ses propres textes qu'entre les auteurs au fil du temps. Pour Beaulieu, un écrivain doit viser le perfectionnement pour écrire son *grand-œuvre* à lui, mais la quête absolue, c'est d'écrire l'Œuvre qui résumerait toutes celles qui l'ont précédée. Se rappelant ses débuts d'écrivain, Beaulieu se remémore en entrevue :

J'avais lu une phrase de William Faulkner à cette époque-là, d'ailleurs que j'ai eu épinglée sur mon mur pendant des années, qui a dit qu'*il faut avoir un projet si vaste qu'on ne peut plus le perdre de vue* [...] L'œuvre totale [...] Donc, j'ai travaillé là-dessus et, au début des années 70 déjà, j'avais mon plan de match bien établi. Déjà j'annonçais les livres que, finalement, je suis en train d'écrire, trente-cinq ans plus tard. À la fin, tous les écrivains se posent la même question : comment arriver à l'œuvre totale, totalisante ? À un moment donné - si ce n'est pas moi qui le ferai, ce sera un autre - il y aura un écrivain qui arrivera et qui sera capable de prendre tout ce compost qui était là, et lui, il va l'écrire l'œuvre géniale, l'œuvre définitive [...] Sinon quel intérêt à écrire ? Moi, je me verrais mal écrire en me disant : « j'écris un roman, j'en écris un autre, j'en écris un autre, etc. »²⁸

²⁴ Beaulieu, *James Joyce* [...], 765.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, 803.

²⁸ Entrevue de 2009 avec Stéphane Bureau à l'émission *Contact*, *op. cit.*

Le grand écrivain doit savoir gravir les échelons s'il veut s'élever au sommet. Cette métaphore de l'échelle, Beaulieu la reprend en 1996, alors qu'il discute avec l'auteure canadienne Margaret Atwood, s'interviewant l'un et l'autre. Ainsi résume-t-il sa vision de la littérature mondiale :

Petit degré après petit degré, la culture de l'humanité devient une échelle avec de si hauts barreaux qu'il est très difficile pour n'importe quel écrivain d'enjamber ce barreau-là et d'arriver à un degré encore plus haut d'écriture, c'est-à-dire de culture. Au XX^e siècle, c'est Joyce qui tout en faisant une œuvre par bien des côtés illisible, a poussé la littérature, l'écriture à ce point ultime.²⁹

C'est pour cette raison qu'existe *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. C'est pour dépasser le père joycien, comme le suggère François Ouellet, dans une obsession quasi malade pour la question filiative. N'empêche qu'il est difficile de le nier, surtout lorsqu'on lit ce passage du *Joyce* ou Abel Beauchemin déterre le cadavre de son père pour le dévorer afin de sortir de sa condition de fils. Pour sortir de sa condition infantile à laquelle il est condamné pour toujours, Abel n'a d'autres choix. Dans cette scène anthropophage, on ne peut s'empêcher de reconnaître James Joyce : « [...] au travers des lambeaux de brume, là, entre deux énormes pierres tombales. S'y tenait un homme au mackintosh trop grand pour lui, au chapeau cabossé, aux yeux éteints derrière des fonds de bouteille verdâtres [...] Était-ce donc lui ? »³⁰ La description correspond : c'est bel et bien Joyce qui, à travers l'essai-roman qui lui est dédié, épique l'auteur. Son mutisme rend ses intentions troubles, mais s'il ne parle pas, c'est parce qu'Abel a fini par prendre la parole lui-même. Il est permis de croire que l'ombre de Joyce, qui plane chez Beaulieu depuis son entrée dans l'écriture, lui fait comprendre que d'entre tous, c'est lui le meilleur espoir.

§

Dingle, 2016 –
Montréal, 2018.

²⁹ Margaret Atwood et Victor-Lévy Beaulieu, *Deux sollicitudes : entretiens* (Trois-Pistoles : Les Éditions Trois-Pistoles, 1996), 219.

³⁰ Beaulieu, *James Joyce [...]*, 985.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES PRIMAIRES

- Aquin, Hubert, *L'Antiphonaire*. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 2005.
- « L'Art de la défaite : considérations stylistiques. » *Liberté*, vol. 7, no. 1-2 (1965) : 33-41.
- « La fatigue culturelle du Canada français. » *Liberté*, vol. 4, no. 23 (1962) : 299-325.
- « Lettre morte (à Gaston Miron). » *Liberté*, vol. 25, no. 6 (1983) : 4-5.
- « Littérature et Aliénation. » *Mosaic*, vol. II, no. 1 (1968) : 45-52.
- « A Writer's View of the Situation in Quebec. » Dans *Mélanges Littéraires I*, édité par Claude Lamy, 175-86. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1995.
- « Considérations sur la forme romanesque d'*Ulysse*, de James Joyce. » Dans *L'œuvre littéraire et ses significations*, édité par Renée Legris et Pierre Pagé, 53-65. Montréal : Presses Universitaires du Québec, 1970.
- « L'Alexandrine. » Dans *Point de fuite*, édité par Guylaine Massoutre, 19-28. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1995.
- « Le rôle de l'écrivain dans la littérature. » Dans *Mélanges Littéraires I*, édité par Claude Lamy, 213-21. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1995.
- « Littérature et aliénation. » Dans *Mélanges littéraires II*, édité par Jacinthe Martel, (Montréal : BQ, 1995), 251-63.
- « Profession : écrivain. » Dans *Point de fuite* édité par Guylaine Massoutre, 45-59. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1995.
- *Journal, 1948-1971*, édité par Bernard Beugnot. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1992.
- *Point de fuite*, édité par Guylaine Massoutre. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1995.
- *Récits et nouvelles : tout est miroir*, édité par François Poisson avec la collaboration d'Alain Charbonneau et Claudine Potvin. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1998.
- Atwood, Margaret et Beaulieu, Victor-Lévy. *Deux sollicitudes : entretiens*. Trois-Pistoles : Les Éditions Trois-Pistoles, 1996.
- Beaulieu, Victor-Lévy et Ferron, Jacques. *Correspondances*. Trois-Pistoles : Les Éditions Trois-Pistoles, 2005.

- Beaulieu, Victor-Lévy. « Le temps des écrivains maigres. » *Le Devoir*, 30 décembre 1972.
Repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, 209-17. Montréal : VLB éditeur, 1984.
- « Manifeste pour un nouveau roman. » Dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, 69-106.
Montréal : VLB éditeur, 1984.
- « Ce journal, douleur lancinante d'écriture. » Dans *Entre la sainteté et le terrorisme*, 23-68.
Montréal : VLB éditeur, 1984.
- *Jack Kérouac : essai poulet*. Montréal : Éditions du Jour, 1972.
- *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Trois-Pistoles : Les Éditions Trois-Pistoles, 2006.
- *L'Irlande trop tard* (BAnQ, Fonds Victor-Lévy Beaulieu, MSS408, S3, SS1, D34).
- *Les mots des autres : la passion d'éditer*. Montréal : VLB éditeur, 2001.
- *Manuel de la petite littérature du Québec*. Montréal : L'Aurore, 1974.
- *Monsieur Melville, tome II*. Montréal : VLB éditeur, 1978.
- *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel : lamentation*. Montréal :
VLB éditeur, 1976.
- *Steven le Hérault*. Montréal : Stanké, 1985.
- Ferron, Jacques. « Autre fragment. » Dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, édité par Pierre Cantin
avec la collaboration de Luc Gauvreau, 163-66. Montréal : Bibliothèque Québécoise,
2015.
- « Claude Gauvreau. » Dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, édité par Pierre Cantin avec la
collaboration de Luc Gauvreau, 177-237. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 2015.
- « Le Mythe d'Antée. » Dans *Escarmouches : la longue passe. Tome II*, 32-36. Ottawa : Leméac,
1975.
- « Le Salut de l'Irlande (fin) – Bilan provisoire. » *L'information médicale et paramédicale*,
vol. XIX, no. 10, 4 avril 1967.
- « Le Salut de l'Irlande (IV) – Un renard anglais. » *L'information médicale et paramédicale*,
vol. XVIII, no. 10, 5 avril 1966.
- « Des sables, un manuscrit. » Dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, édité par Pierre Cantin
avec la collaboration de Luc Gauvreau, 98-100. Montréal : Bibliothèque Québécoise,
2015.
- « Faiseur de contes. » Dans *Escarmouches : la longue passe. Tome II*, 28-32. Ottawa : Leméac,
1975.

- « L'Alias du Non et du Néant. » *Le Devoir*, 19 avril 1980.
- « Les grands soleils. » Dans *Théâtre I : Les Grands Soleils, Tante Élise, Le Don Juan chrétien*, 11-126. Montréal : Librairie Déom, 1968.
- « Papa Nelligan était aliéné. » *Le Petit Journal*, 21 septembre 1969. Repris dans *Escarmouches*, 270-72. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1998.
- « Une grande nuitte. » *Le Petit Journal*, 25 janvier 1970.
- *Contes du pays incertain*. Montréal : Éditions d'Orphée, 1962.
- *Gaspé-Mattempa*. Trois-Rivières : Éditions du Bien Public, 1980.
- *La conférence inachevée : le Pas de Gamelin et autres récits*. Montréal : VLB éditeur, 1987.
- *Le Ciel de Québec*, édition par Pierre Cantin et Luc Gauvreau avec la collaboration de Marie Ferron et Gaëtane Voyer. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 2009.
- *Le salut de l'Irlande*, préface de Pádraig Ó Gormailé. Outremont : Lanctôt, 1997.
- *Le Salut de l'Irlande*. Montréal : Éditions du Jour, 1970.
- *Les Confitures de Coings*. Montréal : Typo, 1990.
- *Les roses sauvages*. Montréal : Éditions du Jour, 1971.
- *Tales from the Uncertain Country*. Traduction de Betty Bednarski. Toronto: Anansi, 1972.
- *The Penniless Redeemer*. Traduction anglaise du *Ciel de Québec* par Ray Ellenwood. Toronto : Exile, 1984.
- Hervé Michel, *Veillée Pinouilles*. Traduction française intégrale et inédite de *Finnegans Wake* de James Joyce. [En ligne] <https://sites.google.com/site/finicoincequoique/>
- Joyce, James. « L'Irlande, île des saints et des sages. » Dans *Essais critiques*. Traduction d'Elisabeth Janvier, 185-210. Paris : Gallimard, 1966.
- *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York : Compass Books, 1956.
- *Brouillons d'un baiser : premiers pas vers Finnegans Wake*. Édité par Daniel Ferrer et traduction par Marie Darrieussecq. Paris : Gallimard, 2014.
- *Finnegans Wake*. New York: Penguin Books, 1999.
- *Finnegans Wake*. Traduction espagnole (Argentine) par Marcelo Zabaloy. Buenos Aires : El cuenco de plata, 2016.
- *Finnegans Wake*. Traduction française par Philippe Lavergne. Paris : Gallimard, 1982.

- *Letters of James Joyce*, volume I, édité par Stuart Gilbert. New York: The Viking Press, 1966.
- *Letters of James Joyce*, volume III, édité par Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1966.
- *Occasional, Critical and Political Writing*, édité par Kevin Barry. Oxford Oxford University Press, 2000.
- *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Traduction française par Ludmilla Savitzky révisée par Jacques Aubert. Paris : Gallimard, 1992.
- *Ulysse*. Édition et traduction dirigées par Jacques Aubert. Paris : Gallimard, 2013.
- *Ulysses : Annotated Student Edition*, édité par Declan Kiberd. London : Penguin Books, 2011.
- *Les Exilés*. Paris: Gallimard, 1950.

SOURCES SECONDAIRES

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, revised edition. London : Verso, 2006.
- Anonyme. « Hubert Aquin quitte le RIN et choisit l'action clandestine », *Le Devoir*, 19 juin 1964.
- Anonyme. *La Razzia des vaches de Cooley*, édité par Christian-J. Guyonvarc'h. Paris : Gallimard, 1994.
- Archambault, Gilles. *Horizons*. Émission de radio spéciale dédiée à l'œuvre de Gustave Flaubert avec Hubert Aquin comme invité. Enregistrée le 4 avril 1976. Archives de Radio-Canada.
- Assouline, Pierre. « Danger : écrivain méchant. » Originellement publié dans *La république des livres (Le Monde)* le 1^{er} janvier 2008 mais supprimé peu après. Repris dans *L'aut' journal*, le 7 janvier 2008. <http://lautjournal.info/20080107/danger-%C3%A9crivain-m%C3%A9chant>
- Baillie, Robert. « Le polémique, théorie et pratique : un ouvrage sur le polémique, un pamphlet qui appelle la polémique. » *Lettres québécoises*, no. 93 (printemps 1999) : 46-47.
- Beudet, André. « Intervention du Parlogue. » *La Nouvelle Barre du Jour* no. 76 (1979) : 40-53.

- Beckett, Beckett. *The Letters of Samuel Beckett, Vol. I: 1929-1940*, édité par George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et Lois More Overbeck. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Beckett, James Camlin. *The Making of Modern Ireland: 1603-1923*. Londres : Faber & Faber, 1981.
- Bednarski, Betty. *Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité*, nouvelle édition. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2012.
- Bishop, John. *Joyce's Book of the Dark: Finnegans Wake*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986.
- Böll, Heinrich. *Irishes Tagebuch*. München : DTV, 1997.
- Boswell, Winthrop Palmer. *Hisperica Famina – The Garden of God*. San Francisco: Privately Printed, 1974.
- Botheroyd, Paul et Botheroyd, Sylvia. « Joyce in Germany and Switzerland. » Dans *James Joyce : An International Perspective: Centenary Essays in Honour of the late Sir Desmond Cochrane*, édité par Suheil Badi Bushrui et Bernard Benstock, 222-231. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982.
- Bouchard, Gérard. « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance. » Dans *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX^e et XX^e siècles*, édité par Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, 15-60. Montréal : Fides, 1995.
- Boucher, Jean-Pierre. *Les Contes de Jacques Ferron*. Montréal : Éditions de l'Aurore, 1974.
- Bouthillette, Jean. « Écrivain faute d'être banquier. » Entrevue avec Hubert Aquin. Dans *Point de fuite*, édité par Guylaine Massoutre, 9-17. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1995.
- Bureau, Stéphane. *Contact : Victor-Lévy Beaulieu*. Québec : Contact TV Deux Inc. et Télé-Québec, 2009.
- Campbell, Joseph. *A Skeleton Key to Finnegans Wake: Unlocking James Joyce's Masterwork*. Novato: New World Library, 2013.
- Cantin, Pierre. *Jacques Ferron, polygraphe*. Montréal : Bellarmin, 1984.
- Chaput, François. « L'impossible fondation : versions de l'épopée chez Victor-Lévy Beaulieu, Jacques Ferron et Hubert Aquin. » Mémoire de maîtrise. Université de Montréal, 1995.
- Cheng, Vincent J. *James Joyce, Race, and Colonialism*. Dublin: The National Library of Ireland Joyce Studies, 2004.
- *Joyce, Race and Empire*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

- Chevrier, Marc. « Victor-Lévy Beaulieu, James Joyce, les langues et le Québec hibernien. » Dans *Le Québec et l'Irlande : culture, histoire, identité*, édité par Linda Cardinal, Simon Jolivet et Isabelle Matte, 214-35. Québec : Septentrion, 2014.
- Cixous, Hélène. *L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Paris : Grasset, 1968.
- Collectif, « *Poor Green Erin* » : *German Travel Writers. Narratives on Ireland from Before the 1798 Rising to After the Great Famine*. Édition et traduction anglaise par Eoin Bourke. Frankfurt-am-Main: Peter Lang, 2013.
- Conley, Tim. « Misquoting Joyce. » *European Joyce Studies*, no. 22 (2013): 209-24.
- Costa, Elisa. « *Finnegans Wake* est-elle l'œuvre d'un psychopathe ou une des plus grandes impostures du XX^e siècle ? » *Slate France* [En Ligne]. Mis en ligne le 18 janvier 2017, <http://www.slate.fr/story/134798/finnegans-wake-enigme-james-joyce>
- Côté, Jean. R. « Genèse du texte et problèmes de narratologie : le cas du *Salut de l'Irlande* de Jacques Ferron. » Thèse de doctorat, Université Laval, 1991.
- Courteau, Bernard. *Nelligan n'était pas fou !* Montréal : Louise Courteau, 1986.
- Cousineau, Louise. « Le meilleur téléroman. » *Télé-Press*, du 26 septembre au 3 octobre 1987.
- Cronin, Michael. « Le rachat de l'Irlande : traduction, altérité et origines. » Dans *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, dirigé par Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier, 251-61. Outremont : Lanctôt, 2002.
- Curraoin, Diarmuid. *I know that I have broken every heart: The Significance of the Irish Language in "Finnegans Wake" and in other Works of James Joyce*. Dublin: Maunsel & Company, 2014.
- Dällenbach, Lucien. « Intertexte et autotexte, » *Poétique*, no. 27 (1976) : 282-96.
- Damon, Phillip W. « The Meaning of the Hisperica Famina. » *The American Journal of Philology*, vol. 74, no. 4 (1953): 398-406.
- De Blácam, Aodh. *Gaelic Literature Surveyed: From earliest times to the present*. Dublin: The Talbot Press, 1973.
- De Bruyne, Edgar. *Études d'esthétique médiévale, tome I*. Paris : Albin Michel, 1998.
- *Études d'esthétique médiévales*. 3 tomes. Bruges : De Tempel, 1946.
- De La Fontaine, Gilles. *Hubert Aquin et le Québec*. Montréal : Parti Pris, 1977.
- Deane, Seamus. « *Joyce and Nationalism*. » Dans *Celtic Revivals : Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*. London : Faber & Faber, 1985.

- Descombes, Abigail. « Les écritures de la nation : la question de la littérature nationale selon Saint-Denys Garneau, Jacques Ferron et Nancy Huston. » Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1997.
- Dion, Robert. « Victor-Lévy Beaulieu, la langue de Joyce. » *L'Action Nationale* XCVII, no. 5-6 (Mai/Juin 2007) : 76-85.
- Dorion, Gilles. « Victor-Lévy Beaulieu. » *Québec français*, no. 45 (mars 1982) : 43-46.
- Doyle, Danny. *Míle míle i gCéin : The Irish Language in Canada*. Ottawa: Borealis Press, 2015.
- Duffy, Seán. « Ireland after Donnchadh... » *History Ireland*, vol. 26, no. 1 (Janvier-Février 2018): 48-51.
- Dumont, Fernand. *L'avenir de la mémoire*. Québec : Nuit blanche, 1995.
- Eco, Umberto. *Écrits sur la pensée au Moyen Âge*. Paris : Grasset, 2016.
- *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965.
- *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*. Traduction par Maurice Javion. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.
- Ellenwood, Ray. « Victor-Lévy Beaulieu and the Québeckization of American Literature. » Dans *Context North America: Canadian/U.S. Literary Relations*, édité par Camille R. La Bossière, 89-96. Ottawa : University of Ottawa Press, 1994.
- Ellmann, Maud. « James Joyce. » Dans *Great Shakespearians* (vol. XII) – *James Joyce, T.S. Eliot, Auden, Beckett*, édité par Adrian Poole, 10-56. Londres : Continuum, 2012.
- Ellmann, Richard. *James Joyce*, New and Revised Edition. Oxford : Oxford University Press, 1982.
- Éthier-Blais, Jean. « Tristesse et fantaisie. » *Le Devoir*, 9 janvier 1971.
- Fagnoli, A. Nicholas et Gillespie, Michael Patrick. *Critical Companion to James Joyce: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, 2006.
- Forest, Philippe. *Beaucoup de jours, d'après Ulysse de James Joyce*. Nantes : Éditions Nouvelles Cécile Default, 2011.
- Fournier, Louis. *FLQ. Histoire d'un mouvement clandestin*. Montréal : Québec Amérique, 1982.
- Gauvin Lise et Laplante, Robert Laplante. « L'Irlande trop tôt. » Entrevue avec Victor-Lévy Beaulieu publiée dans *Possibles*, vol. 5, no. 2 (janvier 1981) puis reprise dans : Beaulieu, Victor-Lévy. *La Reine-Nègre et autres textes vaguement polémiques*, 15-27. Trois-Pistoles : Les Éditions Trois-Pistoles, 2010.

- Gingras, Francis et Jeay, Madeleine. « Entretien avec Benoît Lacroix. » *Perspectives médiévales* [En ligne] no. 37. Mis en ligne le 15 janvier 2016.
<http://journals.openedition.org/peme/11655>
- Giroux-Leutenegger, Suzanne. « La notion de salut dans *Le Salut de l'Irlande*. » Mémoire de maîtrise, Université McGill, 1975.
- Glasheen, Adaline. *A Second Census of "Finnegans Wake": An Index to the Characters and Their Roles*. Evanston: Northwestern University Press, 1963.
- Godbout, Jacques. *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*. Office National du Film, 1979.
- Godin, Marcel. « Horizons. » Entrevue avec Jacques Ferron. Radio-Canada, Réseau AM, 10 décembre 1970.
- Grace, Robert J. *The Irish in Quebec: An Introduction to the Historiography*. Québec : Institut Québécois de Recherche sur la Culture, 1993.
- Groulx, Lionel. *L'Appel de la race*. Montréal : Fides, 1956.
- Guerin, Thomas. *The Gael in New France*. Montréal : [Sans éditeur], 1946.
- Haeck, Philippe. « La fondation fantastique. » *Voix et Images*, vol. 8, no. 3 (Numéro spécial dédié à Jacques Ferron, printemps 1983) : 427-436.
- Hamann, Richard. *Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*. Berlin : Verlag von Th. Knaur Nachf., 1932.
- Hamelin, Louis. « Le grand homme de province. » *Les Cahiers Victor-Léry Beaulieu*, no. 4 (2014) : 191-96.
- Hamelin, Louis. « Un gombo de roche gonzo : stratégies langagières chez Joyce et chez VLB... » *L'Action Nationale* XCVII, no. 5-6 (Mai/Juin 2007) : 38-55.
- Harvey, Anthony. « Blood, dust and cucumbers: constructing the world of Hisperic Latinity. » Dans *Clerics, Kings and Vikings: Essays on Medieval Ireland in Honour of Donnchadh Ó Corráin*, édité par Emer Purcell, Paul MacCotter, Julianne Nyhan et John Sheehan, 352-362. Dublin: Four Courts Press, 2015.
- Hathorn, Ramon. « L'Irlandais dans le roman québécois. » *Études irlandaises*, no. 2 (1977) : 117-123.
- Helmling, Steven. « Joyce : Autobiography, History, Narrative. » *The Kenyon Review*, vol. 10, no. 2 (Printemps 1988): 91-109.
- Henke, Suzette A. « Feminist Perspectives on James Joyce. » *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 6, no. 1 (Juin 1980): 14-22.
- *James Joyce and the Politics of Desire*. New York: Routledge, 1990.

- Herbert Gorman, *James Joyce*. New York: Rinehart & Company, 1948.
- Héroux, Omer. « Irlandais et Canadiens-Français. » *Le Devoir*, 31 octobre 1910.
- « La Saint-Patrice. » *Le Devoir*, 17 mars 1914.
- Herren, Michael W. *The Hisperica Famina (vol. I): The A-Text*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1974.
- *The Hisperica Famina (vol. II): Related Poems*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1987.
- Holfter, Gisela. *Heinrich Böll and Ireland*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 2011.
- Hughes, Kathleen. *Early Christian Ireland: An Introduction to the Sources*. London: The Sources of History Limited, 1972.
- Irving, Washington. *Life of Oliver Goldsmith*. Chicago : Belford-Clarke, 1849.
- Jolivet, Simon. *Le vert et le bleu : identité québécoise et identité irlandaise au tournant du XX^e siècle*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2011.
- Kiberd, Declan. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. Londres : Faber & Faber, 2009.
- Knowlton, Eloise. *Joyce, Joyceans, and the Rhetoric of Citation*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- Kyloušek, Petr. « Le pays incertain de Jacques Ferron. » Dans *Lieu et Mémoire au Canada : Perspectives Globales*, édité par Magdalena Paluszkiwicz-Misiaczek, Anna Reczyńska et Anna Śpiewak, 249-258. Kraków : Polska Akademia Umiejętności, 2005.
- L'Hérault, Pierre. *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1980.
- L'Hérault, Pierre et Ferron, Jacques. *Par la porte d'en-arrière – entretiens*. Outremont : Lanctôt, 1997.
- Lachaine, Alexis. « Jacques Ferron, the Third World, and Decolonization in 1960s Quebec. » Dans *Jacques Ferron hors Québec*, édité par Betty Bednarski et Ray Ellenwood, 211-44. Toronto : Les Éditions du Gref, 2011.
- Lacroix, Benoît. *Pourquoi aimer le Moyen Âge*. Montréal : Œuvres des tracts et Institut d'études médiévales de Montréal, 1950.
- Lamontagne, André. *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 1992.

- Lamy, Catherine et Morency, Jean. « Tolstoï, Joyce, Melville et les autres... Entretien avec Victor-Lévy Beaulieu. » *Nuit blanche*, no. 51 (printemps 1993) : 49-51.
- Lapierre, Michel. « Le Rêve d'une littérature sauvage d'Alfred Desrochers à Jacques Ferron. » Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1992.
- Lapierre, René. *L'imaginaire captif : Hubert Aquin*. Montréal : Typo, 1991.
- Le Rouet [Wilfrid Leblond], « Le leprechaunisme et le docteur Jacques Ferron. » *L'information médicale et paramédicale*, 2 mars 1971.
- Leduc, Jean. « Point de fuite. » *Livres et auteurs québécois* (1971) : 201.
- Leduc, Jean-Marc. « La figure de l'Irlandais au Québec : perspectives historiques et littéraires (1815-1922). » Mémoire de maîtrise. Université Concordia, 2014.
- Léonard, Albert. « Un romancier virtuose : Hubert Aquin – À propos de *L'Antiphonaire*. » Dans *L'œuvre littéraire et ses significations*, édité par Renée Legris et Pierre Pagé, 191-96. Montréal : Presses Universitaires du Québec, 1970.
- Lernout, Geert. *The French Joyce*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1992.
- Lukács, Georg. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1968.
- Mac Aonghusa, Proinsias. « Reflections on the fortunes of the Irish language in Canada, with some reference to the fate of the language in the United States. » Dans *The Untold Story: The Irish in Canada vol. II*, édité par Robert O'Driscoll & Lorna Reynolds, 711-17. Toronto : Celtic Arts of Canada, 1988.
- Maccabée-Iqbal, Françoise. *Desafinado : Otobiographie de Hubert Aquin*. Montréal : VLB éditeur, 1987.
- Malette, Antoine. « Le pansement joycien. » *Les Cahiers Victor-Lévy Beaulieu*, no. 5 (2015) : 165-72.
- Manganiello, Dominic. *Joyce's Politics*. London : Routledge, 1980.
- Marcel, Jean. *Jacques Ferron malgré lui*, réédition augmentée. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2013.
- Marcotte, Gilles. « Un grand écrivain : Jacques Ferron. » *La Presse*, 7 juillet 1962.
- Mark Harris, « Review of Victor-Lévy Beaulieu's *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*, » dans *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 33, no. 1 (numéro spécial sur l'Irlande et le Québec, printemps 2007): 102-03.
- Martel, Réginald. « Il est midi, docteur Ferron ! » *La Presse*, 6 février 1971.
- Massoutre, Guylaine. *Itinéraires d'Hubert Aquin*. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1992.

- McHugh, Roland. *Annotations to Finnegans Wake (3rd Edition)*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2006.
- Mercanton, Jacques. *Les heures de James Joyce*. Arles : Actes Sud, 1988.
- Michaud, Ginette et Simon, Sherry. *Joyce*. Montréal : HMH, 1996.
- « Le Sujet-Nation : James Joyce et Jacques Ferron. » Dans *La recherche littéraire : objets et méthodes*, édité par Claude Duchet et Stéphane Vachon, 358-71. Montréal : XYZ, 1998.
- « Lire à l'anglaise. » Dans *L'autre Ferron*, édité par Ginette Michaud, 137-97. Montréal : Fides, 1995.
- Miron, Gaston. *L'homme rapaillé*. Montréal : Typo, 1996.
- Moore, Maurice. « Langue et nationalité. » *La Nouvelle-France*, tome X, no. 4 (avril 1911) : 160-69.
- Murphy, Susan Margaret. « La pratique paratextuelle de Jacques Ferron : le cas du *Salut de l'Irlande*. » *Quebec Studies*, no. 56 (Septembre 2013): 51-75.
- Narreau, Michel. « L'appropriation dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Modalités, enjeux et significations. » Dans *Victor-Lévy Beaulieu : un continent à explorer*, édité par Jacques Pelletier, 299-344. Montréal : Nota Bene, 2003.
- Nepveu, Pierre. « Notes sur un angélisme au pluriel. » *Le Devoir*, 9 juin 1997.
- Nolan, Emer. *James Joyce and Nationalism*. Londres : Routledge, 1995
- Nolte, William M. « The Irish in Canada, 1815-1867. » Thèse de doctorat. University of Maryland, 1975.
- Nouss, Alexis. « Faiseur de contes : Jacques Ferron, portrait d'une écriture en mineur. » Dans *Fictions de l'identitaire*, édité par Sherry Simon, Pierre L'Hérault, Robert Schwarzwald et Alexis Nouss, 153-85. Montréal : XYZ, 1991.
- Ó Gormaille, Pádraig (Patrick Gormally). « Le Salut de l'Irlande : A Prophetic Text. » *International Journal of Canadian Studies/Revue Internationale d'Études Canadiennes*, no. 5 (Printemps 1992) : 113-26.
- « Des regards contrastés : les Irlandais vus à travers la littérature canadienne-française [sic]. » Dans *Le dialogue avec les cultures minoritaires*, dirigé par Éric Waddell, 133-166. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1999.
- « L'Irlande dans la littérature québécoise. » *Nuit blanche*, no. 57 (1994) : 64-66.
- O'Gallagher, Marianna et Masson Dompierre, Rose. *Les témoins parlent : Grosse Île, 1847*. Sainte-Foy : Carraig Books, 1995.

- O'Neill, Patrick. *Impossible Joyce: Finnegans Wake*. Toronto: University of Toronto Press, 2013.
- *Polyglot Joyce: Fictions of Translation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- O'Sullivan See, Katherine. *First World Nationalisms: Class and Ethnic Politics in Northern Ireland and Quebec*. Chicago: Chicago University Press, 1986.
- Olscamp, Marcel. « Jacques Ferron en Gaspésie : de quelques paradoxes politiques et esthétiques. » Dans *L'autre Ferron*, dirigé par Ginette Michaud, 15-46. Montréal : Fides, 1995.
- « Jacques Ferron ou le nationalisme ambivalent. » *Littératures*, nos. 9-10 (Numéro spécial intitulé *Présence de Jacques Ferron*, 1992) : 195-220.
- Orr, Leonard. « From High-Modern Aesthete to Postcolonial subject: An Introduction to the Political Transformation of Joyce Studies. » Dans *Joyce, Imperialism & Postcolonialism*, édité par James MacKillop, 1-11. New York: Syracuse University Press, 2008.
- Ouellet, François. *Grandeurs et Misères de l'écrivain national : Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*. Montréal : Nota Bene, 2014.
- Paris, Jean. *James Joyce par lui-même*. Paris : Seuil, 1957.
- Patry, Richard. *À contre-langue et à courre d'idées : étude du vocabulaire étranger francisé et du discours polémique dans l'œuvre de Jacques Ferron*. Montréal : PUM, 2013.
- Paulin, Marguerite. *Jacques Ferron : le médecin, le politique et l'écrivain*. Montréal : XYZ, 2006.
- Pelletier, Jacques. « Victor-Lévy Beaulieu : l'intertextualité généralisée. » *Tangence*, vol. 41 (octobre 1993) : 7-31.
- « VLB et Joyce : rencontre sur les sommets de la littérature. » Texte de présentation du dossier spécial « VLB/Joyce : lectures croisées » dans *L'Action Nationale* XCVII, no. 5-6 (Mai/Juin 2007) : 10-27.
- *Lecture politique du roman québécois contemporain : essais*. Montréal : Les Cahiers d'Études littéraires de l'UQÀM, 1984.
- *Victor-Lévy Beaulieu : l'homme-écriture*. Montréal : Nota Bene, 2012.
- Picard, Gilbert. « Carnet arts et lettres. » Entrevue de Jean Sarrazin avec Jacques Ferron. Radio-Canada, Réseau AM, 9 décembre 1970.
- Pilon, Jean-Guy. « Jacques Ferron : ... "Si notre patriotisme devient une passion". » *La Presse*, 20 avril 1963.
- Poulin, André. « Victor-Lévy Beaulieu et la question nationale irlandaise. » *Bulletin d'histoire politique*, vol. 18, no. 3 (printemps 2010) : 37-48.

- Poulin, Mathieu. « Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone. » Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.
- Rand, Edward Kennard. « The Irish Flavor of Hisperica Famina. » Dans *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters, Ehrengabe für K. Streckler*, édité par W. Stach et H. Walther, 134-42. Dresden: Buchdruckerei der Wilhelm und Bertha von Baensch Stiftung, 1931.
- Rathjen, Friedhelm. *Dritte Wege : Kontexte für Arno Schmidt und James Joyce*. Schönefeld: Edition ReJoyce, 2005.
- Reeves, William. « The Antiphony of Bangor, » *Ulster Journal of Archeology*, vol. I (1853): 168-79.
- Renault, Olivier. « Traversées de VLB. » *Spirale*, no. 218 (janvier-février 2008) : 47-48.
- Rhéault, Ghislaine. « Dans *L'Héritage*, Victor-Lévy Beaulieu aborde la délicate question de l'inceste. » *Le Soleil*, 27 septembre 1987.
- Ríos, Julián. *Chez Ulysse*. Auch: Tristram, 2007.
- Rondas, Jean-Pierre. « Steeled in the school of Old Aquinas: Umberto Eco on the shoulders of Edgar de Bruyne. » Dans *Eco in Fabula : Umberto Eco in the Humanities – Proceedings of the International Conference*, édité par Franco Musarra, Bart van den Bossche, Koenraad Du Pont, Natalie Dupré, Rosario Gennaro et Serge Vanvolsem, 303-24. Leuven: Leuven University Press, 2002.
- Roy, Bruno. « Des mots pour venir au monde. » *L'Action Nationale* XCVII, no. 5-6 (Mai/Juin 2007) : 56-75.
- Sartre, Jean-Paul. *La responsabilité de l'écrivain*. Paris : Verdier, 1998.
- Schmitz, Nancy. « Éléments gaéliques dans le conte populaire canadien-français. » Dans *Mélanges en l'honneur de Luc Lacourcière*, édité par Jean-Claude Dupont, 383-391. Ottawa : Leméac, 1978.
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. Londres : Oxford University Press [World's Classics], 2008.
- Simon, Sherry. « Review of Victor-Lévy Beaulieu's *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. » *The Canadian Journal of Irish Studies*, vol. 33, no. 1 (numéro spécial sur l'Irlande et le Québec, printemps 2007): 99-102.
- Sirois, Antoine. *Lecture mythocritique du roman québécois*. Montréal : Triptyque, 1999.
- Smart, Patricia. *Hubert Aquin, agent double*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1973.
- Stevenson, Garth. *Parallel Paths*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 2006.

- T. Noon, William. *Joyce and Aquinas*. Hamden: Archon Books, 1970
- Tapié, Victor-Lucien. *Le Baroque*. Paris : Les Presses Universitaires de France [collection « Que Sais-je ? »], 1963.
- Thérien, Gilles. « *L'Antiphonaire*, essai de lecture. » *Bulletin de l'ÉDAQ* no. 7 (1988) : 93-102.
- Thiffault, Henri-Paul. « L'esthétique baroque dans les romans d'Hubert Aquin. » Mémoire de maîtrise. Université du Québec à Trois-Rivières, 1974.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les autres*. Paris : Seuil, 1989.
- Vaillancourt, Pierre-Louis. « Entrevue : Victor-Lévy Beaulieu, lecteur. » *Lettres québécoises*, no. 14 (Avril-mai 1979) : 8-13.
- Vallières, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique*. Montréal : Parti Pris, 1968.
- Ward, John. « An Attempt to make Gaelic Canada's Third Official Language. » Dans *The Untold Story: The Irish in Canada vol. II*, édité par Robert O'Driscoll & Lorna Reynolds, 719-21. Toronto: Celtic Arts of Canada, 1988.
- Weninger, Robert. *Arno Schmidts Joyce-Rezeption 1957-1970*. Frankfurt-am-Main: Peter Lang, 1982.
- White, Jerry. « Sauver le Québec, sauver l'Irlande : Jacques Ferron et l'effelquois atlantique. » Dans *Le Québec et l'Irlande : culture, histoire, identité*, édité par Linda Cardinal, Simon Jolivet et Isabelle Matte, 236-51. Québec : Septentrion, 2014.
- Williams, Trevor L. *Reading Joyce Politically*. Gainesville: University Press of Florida, 1997.
- Yanacopoulo, Andrée. *Prendre Acte*. Montréal : Boréal, 2013.