

Le roman depuis 1960

Jean-Louis Major

Volume 7, Number 6 (42), November–December 1965

Roman 1960-1965

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59995ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Major, J.-L. (1965). Le roman depuis 1960. *Liberté*, 7(6), 461–463.

le roman depuis 1960

Que le roman ait finalement pris conscience d'être un art : voilà ce qui me semble le plus important dans le roman canadien¹ depuis 1960. Je ne saurais dire comment ni par quoi cela a débuté. En réalité, il n'y a pas de commencement absolu mais une transformation qui s'accomplit d'oeuvre en oeuvre et qui apparaît surtout depuis 1960. Ceci est d'autant plus difficile à dater qu'aucune oeuvre particulière, aucun manifeste ne marquent le point de conversion. Car c'est d'une véritable conversion qu'il s'agit.

Bien sûr, on peut parler de l'influence du "Nouveau Roman". Mais pour que le phénomène prît de l'ampleur, il fallait des conditions propices : que la collectivité québécoise soit plus consciente d'elle-même, plus sûre de ses forces, pour qu'elle puisse accepter des oeuvres qui se définissent au niveau de l'art plutôt qu'au service des idéologies collectives. Un art comme celui du roman depuis 1960 témoigne d'une société en voie de désaliénation.

Il y a loin du *COUTEAU SUR LA TABLE* à la préface de *JEAN RIVARD, LE DEFRICHEUR*, dans laquelle Gérin-Lajoie disait : "Ce n'est pas un roman que j'écris". Le roman a mis beaucoup de temps à sortir de cette phase d'auto-réprobation à propos de laquelle Marcel Rioux parlait d'aliénation. Le roman a dû d'abord s'accepter comme roman; il s'est libéré des idéologies grâce à l'anecdote et à la description réaliste. Aujourd'hui — depuis 1960 environ — on découvre qu'il est un art. Et comme pour tous les autres arts contemporains, on prend conscience de ses possibilités et de ses exigences essentielles.

1. De langue française. Cela va de soi. Et, par conséquent, "québécois", au sens national du terme.

De plus en plus les romanciers sont conscients que c'est par le style qu'ils ont quelque chose à dire — et que le style s'étend de la phrase à la composition spatio-temporelle de l'ensemble, de l'agencement des perspectives au choix des mots. Mais il s'agit beaucoup moins d'une prise de conscience en soi que d'un mode de création qui se manifeste au niveau de la structure globale de l'oeuvre.

Ce qui était auparavant technique implicite est, aujourd'hui, organisation consciemment significative. Evidemment, cela peut donner lieu à la fabrication, mais le fait demeure que le roman se situe maintenant à un niveau d'exigences artistiques auxquelles il peut difficilement échapper. Quelle que soit la valeur de la production romanesque, elle est et sera de plus en plus intéressante parce que chaque oeuvre devient en quelque sorte expérimentale. Le romancier sait qu'il ne peut plus raconter, il doit signifier et ce, par les moyens spécifiques à l'art du roman.

Les oeuvres les plus importantes depuis 1960, lorsqu'on les voit en rétrospective, semblent toutes se rattacher de quelque façon à cette orientation.

En 1960 paraissent *DOUX-AMER*, *LE LIBRAIRE* et *LA CORDE AU COU*, trois romans dont l'écriture est ordonnée selon la perspective des états de conscience plutôt que selon l'ordre des événements extérieurs. Avec le compte à rebours de *L'AQUARIUM* (1962), on est d'emblée au niveau du roman consciemment structuré. Puis ce sont les plongées dans l'antérieur d'*AMADOU* (1963), les flux et reflux musicaux de *QUELQU'UN POUR M'ECOUTER* (1964), la ronde endiablée, tendrement cynique, de *LA JUMENT DES MONGOLS* (1964), le vaste mouvement cyclique des saisons et de l'espace dans *LE COUTEAU SUR LA TABLE* (1965) : autant de formes dont l'agencement même constitue la signification essentielle du roman. Toute la prise de conscience du roman actuel pourrait être symbolisée par la composition en tryptique de *QUELQU'UN POUR M'ECOUTER* qui incorpore dans sa partie centrale une réflexion sur le mode d'écriture romanesque, modifiant ainsi la résonance de tous les épisodes qui le composent.

Mais la transformation n'atteint pas que le genre "psychologique"; les romanciers de type réaliste sont, eux aussi, touchés.

Il y a une "poésie" du réalisme qui tient à la structure même de l'ensemble : *COTNOIR*, certaines pages du *CASSE, UNE SAISON DANS LA VIE D'EMMANUEL* en témoignent. La description et le récit apparemment les plus objectifs obéissent aux marées de la conscience. Le monde le plus opaque participe, dans le roman, à un agencement qui est celui d'une signification intime. L'exemple le plus révélateur en est l'évolution de l'oeuvre de Gérard Bessette, qui va de *LA BAGARRE* et du *LIBRAIRE* à la profusion lyrique de *L'INCUBATION*, tout en maintenant son caractère "réaliste", en l'accentuant même, dans la dernière oeuvre, au niveau du langage.

Les romanciers, quel que soit leur tempérament, sont aujourd'hui aux prises avec le roman dans ce qu'il a d'essentiel, ce qui en fait un art. "... Pourquoi éviter le je, je n'invente pas d'histoire, je raconte ce que j'ai vu, senti, vécu, je ne peux plus jouer à l'auteur détaché, au jeu du camouflage" (*QUELQU'UN POUR M'ECOUTER*). Il n'y a plus de camouflage : les romanciers savent que *tout signifie* et que l'art est un agencement de formes.

JEAN-LOUIS MAJOR