

Luc Labbé

Université du Québec à Montréal

Jeux et enjeux critiques du roman contemporain

Si, comme l'écrit Robertson Davies, « il est à peu près impossible de lancer un caillou dans la rue sans toucher quelqu'un qui a écrit un livre¹ », il faut parfois se lever tôt et bouquiner longtemps avant d'en trouver un qui mérite d'être lu. L'écrivain, gourmand autant que gourmet, est d'abord et avant tout un grand dévoreur de livres. Il lit pour assouvir sa curiosité, mais aussi pour garder sa plume alerte et enrichir son imaginaire. Peut-on faire de la bonne littérature sans en avoir jamais lu? Non et j'insiste : il faut lire énormément, plusieurs genres à la fois, essai, théâtre, roman, poésie, science, etc.; il faut lire de la bonne mais aussi de la mauvaise littérature, car comment pourrions-nous apprécier la première à sa juste valeur et la mettre en perspective sans le secours de la seconde?

Aujourd'hui, le monde semble avoir atteint un degré de complexité sans précédent. Vouloir en effectuer une synthèse romanesque exhaustive relèverait de l'utopie. La science elle-même y a renoncé depuis longtemps. Chaque technocrate (scientifique observant le monde à travers la lorgnette étroite de sa spécialité) se construit un métalangage et défend jalousement son champ de connaissances, comme les prêtres d'avant la Révolution

¹ Robertson Davies, *Lire et écrire*, trad. de l'anglais par Dominique Issenhuth, Montréal, Leméac, 1999, p. 10.

tranquille se gardaient le droit d'interpréter la *Bible*, au point d'en interdire la lecture aux fidèles. Face à une telle complexité, la tâche du romancier est d'investir tous les domaines de la connaissance : il doit être à la fois artisan, commerçant, politicien, poète, banquier, militaire, philosophe, anthropologue, etc. Mais comment parvenir à saisir le monde dans sa globalité sans tomber dans le gigantisme? « Saisir la complexité de l'existence dans le monde moderne exige une technique de l'ellipse, de la condensation² », écrit Kundera. Voilà la technique artistique que tout romancier en herbe doit apprendre, ainsi qu'à détourner à ses propres fins l'ensemble des ressources de la littérature.

En effet, toujours à l'instar de Kundera, je crois que « les grandes œuvres ne peuvent naître que dans l'histoire de leur art et en participant à cette histoire³ ». De fait, l'histoire du roman est caractérisée par un renouvellement constant de sa forme, renouvellement qui interdit la réduction du genre à un archétype, d'où la nécessaire connaissance élargie de la littérature. La forme du roman peut être aussi labyrinthique que les rues d'une casbah et ses métamorphoses aussi imprévisibles que celles du Diable; le roman intègre tous les genres : poésie, théâtre, reportage, essai, écrit scientifique, mythe, publicité, confession, recettes de cuisine et j'en passe. Par conséquent, les grands romans contemporains, tels *Maître et Marguerite*, *L'Immortalité*, *Terra Nostra* ou *Les Versets sataniques*, sont ceux qui réussissent à créer des liens entre les différentes formes qui les composent et à réunir des éléments architecturaux disparates en un tout harmonieux : la pensée essayistique s'y mêle aux mythes, le théâtre baroque du quotidien aux statues des héros antiques, et les forêts

² Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 94.

³ *Id.*, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 30.

verdoyantes d'imagination aux dures réalités des quartiers industriels. La forme romanesque arrive par là même à lier le rationnel et l'irrationnel, les fabulations imaginaires et la réalité dite historique : « Le roman est sans règles ni frein, ouvert à tous les possibles, en quelque sorte indéfini de tous les côtés⁴. » Il ne connaît aucune restriction, ni dans le temps, ni dans l'espace, ni dans le choix des sujets qu'il traite. De plus, bien qu'il entretienne des relations étroites avec le réel, il ne se laisse point entraver par ses lois, car, s'il peut s'appliquer à le peindre le plus fidèlement possible, il peut aussi le déformer et le détourner à ses propres fins. Cette liberté ludique que prend le roman à l'égard du réel n'a cependant rien d'arbitraire dans la mesure où le romancier est tout autant un homme imaginatif et inventif qu'un révélateur des possibilités de l'existence humaine. Pour le romancier, il s'agit en effet moins de décrire le réel que d'en explorer tous les recoins obscurs afin d'en cerner le sens. Et il faut, pour ce faire, qu'il s'élève au-delà des différents discours tenus par une société donnée, qu'il explore et interroge ce qui est laissé dans l'ombre par les savoirs constitués.

L'art du doute et de l'incertitude

Depuis Einstein, on sait que toute observation est troublée par la présence même de l'observateur. Or, le roman, genre polyphonique et polysémique par excellence, multiplie les points de vue sur ce qu'on appelle la « réalité », qu'elle soit historique, scientifique ou imaginaire. Un roman comme *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes, par exemple, en opérant une jonction entre deux codes habituellement tenus pour incompatibles, celui du réalisme et du fantastique, s'approche davantage de l'Histoire que quatorze mille pages

⁴ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, p. 15-16.

d'un récit historiquement irréprochable, mais basé sur un seul point de vue.

Autrement dit, le romancier – comme je le vois – doit se faire l'avocat du diable, l'accusateur, celui qui interroge les dogmes, les tabous, les idées reçues et explore les points aveugles des différents discours tenus par l'ensemble d'une société donnée. Le roman ne doit pas être psychanalytique, historique, ethnique ou féministe, optimiste ou pessimiste, mais plutôt *critique* de tous ces systèmes, y compris le sien. « Le verbe romanesque est toujours autocritique⁵ », écrit d'ailleurs Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Et fatalement, si le « verbe romanesque » cherche à illustrer ou à justifier un système de pensée, il risque de se transformer en discours moralisateur, philosophique, pamphlétaire, politique, bref, de dégénérer en un discours débordant de sensiblerie et qui n'a plus rien à faire avec la recherche formelle. Pour se dégager des pièges d'une telle affectation, qu'elle soit intimiste ou sociopolitique, il faut que le roman jette un doute sur les certitudes et les préjugés, qu'il mette en lumière l'architecture cachée du social, le refoulé collectif ou l'envers des idéologies. Le roman contemporain peut alors prendre la forme d'un jeu affiché avec les vérités dogmatiques (Salman Rushdie), d'une ironisation du kitsch ou de la sentimentalité niaiseusement morale dont l'époque moderne nous abreuve (Milan Kundera, Mario Vargas Llosa), d'une subversion plus directe et plus sarcastique de la bien-pensance (Juan Goytisolo), ou d'une dissolution corrosive de l'image positive officielle que les sociétés donnent d'elles-mêmes (Kenzaburô Oé, Carlos Fuentes, Thomas Bernhard)⁶.

⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 409.

⁶ Guy Scarpetta, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996, p. 21.

Dans cette perspective, le romancier ne peut ni ne doit se faire l'apôtre de la rectitude politique, en inventant, par exemple, de belles petites fables édifiantes destinées à adoucir les mœurs des lecteurs. Ce serait, pour lui, se ranger derrière une société immature qui hésite entre deux conceptions du mal : la première, empreinte de sexisme, de racisme et de xénophobie, identifie le mal à la figure de l'autre; la seconde, celle du multiculturalisme *politically correct*, l'identifie à l'intolérance, que celle-ci soit raciale, sexuelle, culturelle, idéologique ou religieuse. Le problème, comme le souligne fort justement Alain Finkielkraut, c'est que « le discours de tolérance généralisée ne tolère au fond que lui-même⁷ ». Ainsi, les bien-pensants s'imprègnent d'une intolérance qu'ils baptisent ensuite *Tolérance Zéro* : « Fier, à s'en tambouriner la poitrine, d'avoir vaincu le principe hiérarchique, imbu de sa ferveur anti-discriminatoire, ivre de sa tolérance aux différences, il instruit le procès pour intolérance de toutes les formes de vie et de pensée qui diffèrent des siennes⁸. » La « Tolérance Zéro », aurais-je envie d'ajouter, c'est l'intolérance absolue exprimée dans la *langue de coton* des technocrates et des blablathologues professionnels : la *langue de coton*, variante actuelle, mais en pire, de la langue de bois des régimes totalitaires, est un « art de ne rien dire » qui, hélas, devient de plus en plus contagieux. Il suffit de demeurer dans le vague, d'énoncer des évidences, « ou encore [de] formuler des jugements moraux que seul le plus infâme des salopards ne pourrait tenir pour vrai⁹ ».

⁷ Alain Finkielkraut, *L'ingratitude : Conversation sur notre temps*, Montréal, Québec/Amérique, 1999, p. 180.

⁸ *Id.*, *L'imparfait du présent*, Paris, Gallimard, 2002, p. 122-123.

⁹ François-Bernard Huyghe, *La langue de coton*, Paris, Robert Laffont, 1991, p. 10-13.

Je suis convaincu que l'un des rôles essentiels du romancier réside dans sa capacité à faire ressortir la bêtise de semblables perceptions de la réalité, d'y appliquer son ironie, sans jamais devenir pour autant didactique ou moralisateur. Comme le signale fort justement la fameuse expression kundérienne, le roman doit rester « un territoire où le jugement moral est suspendu¹⁰ ». J'insiste : si le rôle du roman n'est pas de policer le lecteur en l'abreuvant d'une prose *cotonneuse*, javellisée par la correction politique et la bien-pensance, il doit se garder également de verser dans l'autre extrême, dans l'actuelle prolifération de transgressions standardisées. L'avertissement de Jésus – malheur à celui par qui le scandale arrive – semble dépassé, car maintenant le transgresseur risque moins de se faire lyncher que d'être porté aux nues : « Ainsi se propage un académisme de la subversion au point que la culture de la provocation la plus sulfureuse est devenue la culture officielle¹¹. » La transgression ne possède aucune valeur en soi. Le roman n'est pas un art pour « les parias pépères » dont les provocations se révèlent des fadaises d'inspiration bassement mercantile et qui recherchent le scandale dans l'unique espoir de hausser le total des ventes de leurs livres. D'ailleurs, on croit, à tort, forcément innovatrice une œuvre qui fait scandale, alors que trop souvent elle n'excite que les sensibilités du moment. En réalité, le roman n'a nul besoin d'être ostensiblement provocateur : sa forme résolument impure et son éclairante ironie demeurent toujours inacceptables pour toutes les organisations et pensées totalitaires, comme en témoigne, par exemple, la censure soviétique du *Maître et Marguerite* ou la *fatwa* lancée par l'imam Khomeyni contre l'auteur des

¹⁰ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 17.

¹¹ Pascal Bruckner, *La misère de la prospérité*, Paris, Grasset, 2002, p. 53.

Versets sataniques. De même, comme le rappelle à juste titre Kundera, « Rushdie n'a pas blasphémé. Il n'a pas attaqué l'Islam. Il a écrit un roman¹². » Or, qu'ont fait les bien-pensants de notre monde en apprenant l'appel au meurtre proféré contre Rushdie? Ils se sont empressés de protester, de condamner l'excès d'une telle sentence, pis encore, de déplorer les intentions blasphématoires de l'écrivain et ce, sans même avoir lu une seule ligne de son roman, qualifié rapidement d'illisible par une certaine critique journalistique...

Résister aux certitudes du kitsch

L'art, lorsqu'il ne vise qu'un *bel effet*, lorsqu'il évacue toute considération éthique au profit de la seule esthétique, se met au service du kitsch. Pour moi, les effets de sens doivent donc primer sur les beaux effets de langue ou de style qui, poussés à l'extrême, pour paraphraser Broch, font de l'artiste une sorte de Néron jouant du luth devant un feu d'artifice de chair humaine. Par conséquent, il faut accepter qu'un bon travail, en refusant de recouvrir un cadavre grouillant d'asticots d'un *masque de beauté* – pour utiliser la saisissante métaphore kundérienne qui désigne le kitsch –, ne plaise pas nécessairement au plus grand nombre. Par ailleurs, la beauté n'est-elle pas tout aussi insaisissable que Dieu? Devant l'impossibilité de définir une fois pour toutes la beauté, les « meilleurs » esprits de notre époque en viennent à appeler beau tout ce qui plaît, et comme n'importe quoi peut plaire à quelqu'un, quelque part, tout peut devenir beauté. Dans *L'art du roman*, en poursuivant la pensée de Broch, Kundera note que

¹² Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 39.

Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion. Il nous arrache des larmes d'attendrissement sur nous-mêmes, sur les banalités que nous pensons ou sentons¹³.

En somme, pour le romancier, faire du bon travail, c'est se garder de faire du kitsch, même du kitsch génial, du moins au *premier* degré, puisque, comme l'écrit Broch, « dans aucun art on ne peut opérer sans une goutte d'effet, donc sans aucune goutte de kitsch¹⁴ ». Toutefois, dans la mesure où le kitsch est devenu omniprésent dans notre société, le romancier – en raison de la *fonction critique* de son art –, doit résister au kitsch en l'utilisant comme l'un des procédés de choix de ses stratégies ironiques. C'est de cette façon que le roman devient plus que jamais un genre fondamentalement *impur*, au sens que Scarpetta donne à ce terme.

Dans un autre ordre d'idées, le romancier ne doit pas davantage viser un idéal de vraisemblance qu'une pure beauté esthétique. Sinon, il se contraint à recréer une réalité plausible en se soumettant à ce qui fait consensus, « aux images harmonieuses que les sociétés donnent d'elles-mêmes, à la tyrannie (désormais omniprésente) de la bien-pensance¹⁵ ». La vrai-semblance, qu'elle soit historique ou scientifique, n'est qu'un masque parmi tant d'autres, masque qui change avec les progrès de la science et la subjectivité des historiens. *Les Versets sataniques* et *Les*

¹³ *Id.*, *L'art du roman*, p. 198.

¹⁴ Herman Broch, *Création littéraire et connaissance*, trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 361.

¹⁵ Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 278.

Enfants de minuit de Rushdie, pour ne nommer que ces deux exemples, sont des romans qui portent un regard on ne peut plus critique sur la réalité, sans pour autant tomber dans la vraisemblance. Chez Rushdie, en effet, le roman devient, comme le voulait Broch, une synthèse de tous les vocables de la réalité, *une somme de connaissances*, un art combinatoire et ludique qui n'a que faire de la vraisemblance.

Bien sûr, il ne faudrait pas non plus tomber dans le piège d'une écriture purement ludique, évacuant aussi bien la question du sens que celle de la réalité, au profit d'un imaginaire défait de toutes attaches. Je suis d'accord avec Christophe Donner lorsqu'il écrit, dans son brûlot *Contre l'imagination*, que celle-ci, dans le cœur de ses défenseurs les plus acharnés, « est d'autant plus grande et belle qu'elle ne doit rien à personne, qu'elle est "pure", endettée d'aucune référence, ni racine¹⁶ ». Selon moi, on ne peut guère envisager un jeu sans enjeu. Il ne suffit pas de faire preuve d'imagination, de lâcher les brides de cette superbe « folle du logis » pour créer un bon roman. Je n'adhère toutefois plus aux propos de Donner lorsqu'il laisse entendre que la forme romanesque serait née d'une obligation de maquiller une réalité dont l'auteur ne pourrait parler sans le fard de la parabole, de peur de s'exposer lui-même au courroux de ses contemporains. Car le roman n'est certainement pas qu'une façon détournée de faire du journalisme ou de la politique. La fiction n'est pas qu'une sorte d'immunité diplomatique dont usent les écrivains pour avancer des idées autrement scandaleuses, voire passibles de sanctions judiciaires. Autrement dit, on ne peut réduire le roman à une analogie du monde ou à un texte codé sous le couvert duquel l'auteur exprimerait des opinions ou des

¹⁶ Christophe Donner, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1998, p. 14.

faits compromettants, qu'il aurait pu formuler autrement et de manière beaucoup plus précise, sans avoir recours au cryptage romanesque. Le roman, écrit Kundera dans *Les testaments trahis*, « est une autre planète; un univers fondé sur une autre ontologie; un *infernum* où la vérité unique est sans pouvoir et où la satanique ambiguïté tourne toutes les certitudes en énigmes¹⁷ ».

Pour un dialogisme créateur

Afin d'accéder au statut d'œuvre artistique, le roman doit établir des liens dialogiques avec les grandes œuvres du passé et s'inscrire dans leur lignée. Le jeu intertextuel, une des formes privilégiées de ce dialogisme, accompagne l'art romanesque depuis ses origines, de Rabelais et Cervantès à Sterne, Diderot, Flaubert, puis de Kafka à Boulgakov, Kundera, Fuentes ou Rushdie. Flaubert, avec *Bouvard et Pécuchet*, rêvait même de créer un roman entièrement composé d'un collage de citations et pour la préparation duquel il a lu, pendant six ans, plus de mille cinq cents livres traitant de sujets aussi variés que l'agriculture, la chimie, la médecine, la politique, la littérature, l'amour, l'histoire, la métaphysique, la religion, la science et l'éducation! Les exemples de jeu intertextuel abondent : *Les Versets sataniques* de Rushdie s'inspire du *Maître et Marguerite* de Boulgakov qui lui-même se nourrit du *Faust* de Goethe, qui emprunte à son tour à la Renaissance, qui puise dans l'Antiquité grecque et latine; *Ulysse*, de Joyce, qui met en scène une reprise de l'épopée homérique; *Notre-Dame de Paris*, de Hugo, qui abrite des échos du *Faust* de Goethe; *Le Procès*, de Kafka, qui interpelle le *Livre de Job*; etc. Par ailleurs, dès les débuts du genre romanesque, on trouve déjà tout un réseau

¹⁷ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, p. 39.

d'éléments et de formes qu'on nomme aujourd'hui l'intertexte : chez Rabelais et Cervantès, les réécritures, les allusions, les références, les pastiches, les emprunts, les parodies, et ainsi de suite, sont monnaie courante. À mon tour, quoique très modestement, je souhaite m'inscrire dans la lignée de cet illustre héritage afin de garder la mémoire du passé et, partant, la mémoire séculaire de l'art du roman.

On l'a dit et redit : le romancier d'aujourd'hui doit s'inspirer des œuvres du passé. En effet, on ne peut guère écrire de romans en ignorant tout des grands auteurs qui ont marqué, depuis quatre cents ans, l'histoire du genre, les Rabelais, Cervantès, Flaubert, Proust, Kafka et autres. Est-ce à dire que l'habileté à jongler avec les références romanesques me tiendrait lieu d'engagement personnel? Serais-je trop « possédé » par ces romanciers pour développer mon point de vue propre? Devrais-je m'affranchir de leurs influences? Voilà des interrogations qui feront sans doute sourire les romanciers aguerris. Mais je crois, à la suite d'André Carpentier, « que l'influence touche presque una-nimement, mais pas exclusivement les débutants, qu'elle est souvent indispensable à la formation, c'est-à-dire pour aider à mettre l'apprenti écrivain dans les conditions d'aptitudes à produire¹⁸ ». Il ne s'agit donc pas, évidemment, d'aller chercher chez les auteurs reconnus des recettes, mais bien d'entretenir des liens dialogiques avec eux, d'être un gnome qui observe le monde debout sur les épaules de géants...

Peut-on réellement innover en ignorant tout des trouvailles de nos prédécesseurs les plus brillants? Faut-il

¹⁸ André Carpentier, « Le tourment de l'influence », Christian Vandendorpe [éd.], *Le plagiat*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 38.

voir, avec les romantiques et leurs successeurs modernes, « dans le renoncement absolu à l'imitation une inépuisable source de "créativité" jaillissant au plus profond de nous¹⁹ »? Je ne le crois pas, bien au contraire. Car à long terme, l'obligation de s'enfermer dans la logique d'une *tabula rasa* et de réinventer périodiquement la roue à coups de ruptures épistémologiques ou de réduire le processus créateur à une nombrilissime théologie du moi ne peut mener qu'à un nihilisme stérile.

À la recherche de l'essentiel

Certes, le roman est un objet de langage, mais un objet qui va bien au-delà des mots qui le constituent, au-delà des formes syntaxiques qui le composent. À l'instar de la conception phénoménologique du langage artistique de Jan Patočka, le roman transporte « un contenu plus profond et plus secret²⁰ », indicible et incommunicable autrement qu'à travers la forme romanesque. Ce contenu, Patočka le nomme *l'essentiel*. Selon lui, l'artiste-romancier ne cherche pas à définir l'essentiel, il se contente de le suggérer, de le montrer sans l'expliquer, de le laisser entrevoir : « Toute œuvre authentique d'écriture est donc une évocation du monde dans son essence, mais en même temps elle en respecte le mystère, ce qui est là à chaque pas, mais dont la solution est à jamais laissée en suspens²¹. » Voilà qui rappelle Flaubert et son *Bouvard et Pécuchet*, roman encyclopédique qui entraîne le lecteur dans les méandres du

¹⁹ René Girard, *La voix méconnue du réel*, Paris, Gallimard, 2002, p. 312.

²⁰ Jan Patočka, *L'écrivain, son « objet »*, trad. du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 96.

savoir scientifique à travers l'expérience grotesque de deux apprentis savants. De qui, de quoi se moque-t-on dans ce roman? De la science? De ceux qui ne savent pas l'appliquer? Partant de l'idée que « la bêtise consiste à vouloir conclure²² », Flaubert se garde bien de préciser l'objet de la farce et laisse aux lecteurs la liberté de le déterminer par eux-mêmes.

Cela dit, en tant qu'écrivain, comment puis-je parvenir à l'essentiel? Parce que si le roman constitue une voie privilégiée vers l'essentiel, cette voie n'est pas dépourvue de pièges et il ne suffit pas de classer son texte sous la rubrique « roman » pour en faire une oeuvre digne de ce nom. Car bien qu'il y ait des modèles, il n'y a pas de recettes : chaque romancier compose avec son époque et l'éclaire de sa propre sensibilité et de ses connaissances. Or, selon ma propre expérience d'écriture, je trouve une voie possible vers la révélation de l'essentiel romanesque dans le vaste domaine des mythes. Qu'il s'agisse d'Icare, d'Œdipe, de Dionysos ou de Faust, les mythes éclairent toujours, et de façon on ne peut plus innovatrice, les éléments essentiels de l'existence d'un romancier lorsqu'ils sont mis en liens dialogiques avec les vocables de sa réalité contemporaine. Personnellement, c'est le mythe de Faust qui m'interpelle de façon particulière dans ma pratique d'écriture. Or, écrire un « Faust », comme le dit avec justesse Marcel Brion, « c'est exprimer son inquiétude la plus profonde quant au problème de la vie et au problème de la connaissance. Et, chaque fois, nous reconnaissons, en transparence, le point sensible de la conscience de l'auteur²³ ». Ainsi, un lecteur

²² Gustave Flaubert, cité par Claudine Gothot-Mersch dans « Introduction » à Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1986, p. 36.

²³ Marcel Brion, *Les labyrinthes du temps*, Paris, Librairie José Corti, 1994, p. 116.

curieux du « point sensible de ma conscience » n'aurait qu'à lire mes écrits inspirés par le mythe de Faust, au risque d'y rencontrer le « Diable » que j'ai libéré dans le Montréal contemporain²⁴...

Dans son excellente étude sur les variations du mythe de Faust depuis son origine, à la fin du XVI^e siècle, jusqu'à nos jours, André Dabezies relève l'existence d'une relation étroite entre les œuvres d'inspiration « faustienne » et l'actualité d'une époque. À partir du XX^e siècle, Dabazies constate, de plus, à l'exemple de romans tels que *Docteur Faustus* et *Le Maître et Marguerite*, l'intensification de cette relation : « l'analyse d'une bonne partie de ces œuvres nous a montré combien elles répercutent l'actualité politique, les angoisses, les enthousiasmes, les crises de conscience et les catastrophes d'un pays ou d'une génération²⁵ ». Ainsi, rien d'étonnant à mon désir de réactualiser, dans mes fictions, le mythe de Faust, de l'inscrire dans le contexte montréalais actuel, « dans l'horreur d'un tournant de millénaire où des multitudes, taylorisées et terrorisées, présupposent que toutes les idées se valent, dans un régime malade de son affairisme, capitalomane et néolibéralitique²⁶ »! D'ailleurs, comment ne pas être d'accord avec Salman Rushdie pour qui les écrivains ne peuvent pas laisser aux politiciens et aux médias de masse le soin d'élaborer seuls les images du monde, ce qui équivaldrait à « l'abdication la plus grande

²⁴ Luc Labbé, *Diableries montréalaises, suivi de Diableries romanesques*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

²⁵ André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 264.

²⁶ André Carpentier, *Mendiant de l'infini*, Montréal, Boréal, 2002, p. 227.

et la plus abjecte de l'Histoire²⁷ »? D'autant plus que, pour Rushdie, « la distance qui sépare les individus des affaires de l'état est maintenant si réduite qu'il ne semble plus possible d'écrire des romans qui ignorent la sphère publique²⁸ ».

Quant à moi, j'aimerais tant pouvoir dire que mes créations romanesques et nouvellistiques se trouvent à la mesure de mes intérêts esthétiques. Cependant, si j'ai esquissé, dans cette brève réflexion critique, une posture d'écrivain – pour le moins subjective, on l'aura noté –, il serait présomptueux de ma part de conclure sur celle-ci, car toute vraie conclusion réside dans l'œuvre elle-même ainsi que dans sa réception. Après tout, ce sont également les lecteurs qui donnent vie à une œuvre. J'ai beau me gonfler la poitrine et me rendre parfois aussi ridicule que la grenouille de la célèbre fable de La Fontaine, je reste conscient de n'avoir atteint que bien modestement les ambitions que je m'étais fixées dans ma pratique romanesque. S'il existe souvent une marge entre les rêves esthétiques d'un auteur et leur mise en œuvre, je crois cependant qu'il importe de viser haut, d'interroger les chefs-d'œuvre littéraires et de se donner pour objectif d'en faire autant à son tour, quitte à ne jamais se tenir pour satisfait du travail accompli.

²⁷ Salman Rushdie, *Patries imaginaires*, trad. de l'anglais par Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 111.

²⁸ *Ibid.*, p. 400.

JEUX ET ENJEUX CRITIQUES

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Trad. du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

BRION, Marcel, *Les labyrinthes du temps*, Paris, Librairie José Corti, 1994.

BROCH, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, Trad. de l'allemand par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955.

BRUCKNER, Pascal, *La misère de la prospérité*, Paris, Grasset, 2002.

CARPENTIER, André, « Le tourment de l'influence », Christian Vandendorpe (dir. pub.), *Le plagiat*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

_____, *Mendiant de l'infini*, Montréal, Boréal, 2002.

DABAZIES, André, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1972.

DAVIES, Robertson, *Lire et écrire*, Trad. de l'anglais par Dominique Issenhuth, Montréal, Leméac, 1999.

DONNER, Christophe, *Contre l'imagination*, Paris, Fayard, 1998.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II, p. 239, cité par Claudine Gothot-Mersch dans « Introduction » à Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1986.

FINKIELKRAUT, Alain, *L'imparfait du présent*, Paris, Gallimard, 2002.

_____, *L'ingratitude : Conversation sur notre temps*, Montréal, Québec/Amérique, 1999.

FRYE, Northrope, *Le grand code*, Trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1984.

LUC LABBÉ

GIRARD, René, *La voix méconnue du réel*, Paris, Gallimard, 2002.

HUYGHE, François-Bernard, *La langue de coton*, Paris, Robert Laffont, 1991.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

_____, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

LABBÉ, Luc, *Diableries montréalaises, suivi de Diableries romanesques*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

PATOCKA, Jan, *L'écrivain, son « objet »*, Trad. du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams, Paris, P.O.L., 1990.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972.

RUSHDIE, Salman, *Patries imaginaires*, Trad. de l'anglais par Aline Chatelin, Paris, Christian Bourgois, 1993.

SCARPETTA, Guy, *L'âge d'or du roman*, Paris, Grasset, 1996.