

PREMIERE PARTIE

LITTERATURE QUEBECOISE

LA LITTERATURE CONTEMPORAINE DU CANADA FRANCAIS, REFLET D'UNE CIVILISATION

par Naïm KATTAN

Le sujet que j'ai à traiter est complexe et difficile. La littérature canadienne française, reflet d'une civilisation. Je vais essayer de prendre ce mot en son sens humaniste et non pas au sens anthropologique, afin de ne pas me perdre dans les méandres d'un exposé qui ne peut être fait qu'à vol d'oiseau. Pour me guider dans cet itinéraire de découverte de la littérature canadienne française comme reflet de la civilisation, je vais axer mon exposé sur une idée principale : le rapport qu'une civilisation déjà née établit avec une terre nouvelle. Je pense qu'en cela le rapport de la communauté canadienne française et, par conséquent, de la littérature canadienne française avec la terre d'Amérique, se comprend encore davantage en jetant un regard sur ce qui s'est passé presque en même temps et d'une manière parallèle, aux Etats-Unis et au Canada anglais.

Je viens de terminer un livre sur les écrivains des Amériques. Pour moi, découvrir et connaître la littérature canadienne française à laquelle d'ailleurs j'ai le plaisir de participer comme écrivain, c'est connaître le pays et le décrire, c'est aussi connaître ce qui l'entoure. Je me suis donc beaucoup intéressé à la littérature des Etats-Unis ; le deuxième tome de ce livre sur les écrivains des Amériques qui sort ces jours-ci est consacré à la littérature canadienne anglaise ; c'est une autre manière encore d'approcher et de cerner ce qu'est la littérature canadienne française. C'est cette différence que je vais essayer de préciser d'abord.

Quand ces fils de l'Europe appartenant aux cultures britannique et française, sont arrivés en Amérique, ils eurent à faire des choix fondamentaux. Ces choix n'étaient pas des choix de langue et de culture, c'étaient des choix dans le rapport avec l'espace ; toute la littérature issue de ces groupes est très influencée par le rapport établi avec l'espace : l'histoire des Etats-Unis et du Canada en est aussi le reflet. Les Américains ont choisi d'occuper l'espace avant de le dévaster, et ensuite, pour ce faire, ils ont été obligés de rompre avec la mère patrie. C'est une civilisation de rupture. Le cordon ombilical a été volontai-

rement rompu. C'est donc une civilisation de rebelles, et la littérature qui en est issue en est le reflet. Au Canada, aussi bien anglais que français, la culture fut aussi une tentative d'occupation de l'espace, mais pour en faire le prolongement dans le temps d'un espace autre qui était celui de l'Europe. C'est une tentative, une volonté de continuité, donc d'obéissance à certaines règles, à certaines lois, à laquelle on a donné, historiquement, d'autres noms : au Canada anglais, c'était le loyalisme ; au Canada français, "je me souviens". L'impact de la mémoire face à une promesse américaine a donc été plus considérable qu'aux Etats-Unis. Je ne dis pas qu'aux Etats-Unis, il n'y a pas eu de mémoire, mais il y a eu une volonté de rupture qui s'est exprimée historiquement par une guerre et une déclaration très nette de rupture, tandis qu'au Canada, aussi bien anglais que français, malgré les guerres et les crises, il y a eu volonté de continuité. d'une culture et surtout d'une littérature. On comprendrait difficilement la littérature canadienne anglaise et canadienne française sans, au départ, établir cette distinction. Il y a des similitudes historiques, même dans les thèmes des deux littératures du Canada à cause de cette volonté de continuité, à cause de cette volonté de fidélité et de loyalisme, de cet attachement à la mémoire et de cette volonté de ne pas rompre ; cela a créé autant de malaises et de difficultés que s'il y avait eu rupture, mais on ne refait pas l'histoire et on ne peut que regarder ce qui s'est passé. La tentative américaine consiste à recommencer à neuf, à faire du nouveau pays une grande réussite. Au Canada, aussi bien anglais que français, la réussite a été pendant longtemps d'être fidèle, de refaire et prolonger ce qui avait été fait dans la métropole ; on a mis beaucoup de temps à prendre son autonomie, à se regarder soi-même là où on était, parce que malgré tout c'était une terre nouvelle. L'espace n'était plus le même. Pour les Américains, la terre était une terre de découverte, une terre où on pouvait refaire une vie nouvelle. Au Canada la métropole était ailleurs et il fallait poursuivre une tentative commencée ailleurs. Les conséquences sur la littérature ont été considérables, parce que cette littérature, aussi bien au Canada anglais, qu'au Canada français, a mis beaucoup de temps à naître d'une manière autonome. La littérature contemporaine, la littérature du Canada d'aujourd'hui est le reflet de cette prise de position et des difficultés et des malaises que cela peut créer.

Je considérerai d'abord le rapport de la littérature avec l'espace. Le mythe des Etats-Unis, c'est le cow-boy, le hors-la-loi, aussi bien dans la littérature populaire que dans la grande littérature, et le cinéma n'a fait que confirmer ce mythe ; c'est le rebelle, celui qui dévaste la terre, qui tue l'Indien, mais qui affirme sa liberté et sa virilité par la violence. Le mythe de l'Ouest canadien, et cela aussi s'est reflété dans la littérature, c'est le mountie, le représentant de l'ordre, celui qui

est le gardien de la loi : le héros est celui qui protège la terre contre les rebelles. Cela aussi a créé, et dans la littérature et dans la civilisation, une distinction assez importante et qu'on voit aussi dans la littérature canadienne française quoique d'une manière différente. Le rapport avec l'espace, c'est d'abord de l'accepter, de vivre avec, de le chanter si possible. Mais quand on étudie le roman de la terre au Québec, ce que l'on aperçoit assez rapidement, c'est que la terre n'est ni célébrée ni chantée. On essaie de rendre cette terre acceptable, mais le terme qu'on utilise, et le premier qui l'a utilisé c'est Cartier, c'est la "terre de Caïn" ; cette terre de Caïn a été celle qu'on décrit beaucoup plus tard Ringuet et Grignon. On accepte cette terre mais c'est une terre difficile à défricher ; ce n'est pas la terre des paysans, c'est la terre des colons qui ont du mal à s'y faire mais qui essaient de rendre cette terre un lieu habitable ; le rapport avec l'espace est un rapport très difficile. Cet espace-là, non seulement n'était pas celui qu'on pouvait dévaster, mais c'était un espace qui résistait, qui était dur, où il fallait établir une vie, une continuité. Il y avait en cela aussi une autre rupture ; c'est que l'espace qu'on décrivait ailleurs, dans la mère patrie, était beaucoup plus facile, beaucoup plus aisé. Décrivant l'espace dans lequel ils vivaient, beaucoup d'écrivains l'ont ressenti au 18e et 19e siècles comme aliéné par rapport à leur propre vie et à leur propre espace. Il y avait cette volonté de continuer une littérature d'Europe mais surtout, il y avait ce regard très ambigu sur un espace difficile, mais qu'on essayait de rendre habitable.

Dans la *Dalle des Morts*, une pièce de Monseigneur Savard, écrivain extrêmement important dans l'expression de cette idée d'espace, l'auteur regarde l'espace canadien comme un écrivain américain regarde l'espace américain. Il fait promener ses personnages à travers tout le Canada et, pour rendre cet espace acceptable, il lui donne une dimension mystique. C'est une manière de ne pas l'aborder directement, quoique dans *Menaud maître-draveur*, il l'ait regardé de près et l'ait rendu très sympathique, même s'il était difficile à vivre. Mais, dans la *Dalle des Morts*, il a essayé d'y échapper et de dire que, tout Canadien français qu'il était, l'espace canadien, le continent américain lui appartenaient. Mais ils lui appartenaient au terme d'un itinéraire mystique et c'est cela qui fait l'originalité de cette pièce. On a dit aussi, et c'est le mythe qu'a créé *Maria Chapdelaine*, que le lieu où on vivait avait été accepté : on ne voulait plus en partir ; mais il y a toujours, dans tout le roman québécois, des gens qui partent, y compris dans *Maria Chapdelaine*. Ceux qui partent sont libres puisqu'ils s'en vont, mais ils sont aussi punis parce qu'ils partent : c'est un manque de fidélité. Il y a toujours cette volonté d'être ailleurs, d'entendre ou d'écouter la voix de l'ailleurs, mais en même temps de sentir qu'on est coupable de le faire parce que c'est un manque de fidélité. La fidélité n'est plus, à ce moment-là, le prolongement

d'une fidélité à la France ou à la Grande-Bretagne, mais c'est une fidélité à la terre que l'on a habitée et cette fidélité, dès qu'il y a appel du lointain est mise en question. On le voit dans le roman de Germaine Guévremont qui est devenu très populaire par la télévision, le *Survenant*. Le héros est précisément un personnage mystérieux qui vient de loin ; il lance à une famille bien installée dans sa terre cet appel du lointain, cet appel au départ, cet appel de l'ailleurs.

Tous ces problèmes se conjuguent dans la littérature actuelle : le premier d'entre eux a une expression quasi-linguistique, mais aussi historique : c'est le rapport avec la France. Au risque de déformer la réalité en la schématisant, on peut dire que ce rapport avec la France a été interrompu. Et c'est en cela que la littérature canadienne française se différencie et se distingue nettement de la littérature canadienne anglaise. La littérature canadienne anglaise est née de prolongements paisibles ou quasi-paisibles avec la Grande-Bretagne, puisque la Grande-Bretagne est restée présente au Canada et en Amérique. Les écrivains canadiens anglais, même ceux qui sont nés en Grande-Bretagne, se sont peu à peu différenciés à cause de la terre nouvelle qu'ils habitaient, mais ils ne se sont pas coupés de la Grande-Bretagne. Les Canadiens français étaient coupés de la France et c'est cela qui les différenciait. Le rapport avec la France était doublement difficile parce que la France n'était plus, historiquement et physiquement, présente comme la Grande-Bretagne sur le plan littéraire et sur le plan physique, mais aussi parce que la France avait fait sa Révolution et s'était coupée de la royauté et, dans un certain sens, de l'Eglise. Il y a eu pendant longtemps -les écrits de l'abbé Groulx et de tous ceux qui l'ont entouré le confirment- une fidélité à la France dite réelle, qui était une France catholique, et qui était représentée, en France même, par l'Action Française des années 30. Et il y a eu toute une école qui s'est réclamée de l'Action Française, non pas à cause des idées politiques de Maurras, mais davantage à cause de cette fidélité à une France réelle, à une France qui n'avait pas renié ses fondements et son passé. Cette école qui a encore des prolongements aujourd'hui dans la littérature a eu une influence considérable sur la naissance et le développement d'une forme de nationalisme au Québec longtemps représentée par l'abbé Groulx.

Mais il y a eu, presque en même temps, une redécouverte, à travers le catholicisme d'une autre France et d'une autre forme de rapport avec une France réelle qui était aussi catholique. C'est le catholicisme de gauche. L'importance du groupe *Esprit* a été extrêmement considérable chez nous. Je suis très heureux de saluer ici l'un de ceux qui ont été les premiers à s'y intéresser : Gérard Pelletier qui, avec *Cité Libre*, revue littéraire et culturelle d'une extrême importance, a prolongé cette présence, cette redécouverte d'une France catholique, mais d'un catholicisme autre que celui de Maurras. Avant même *Cité Libre*, il y avait eu le groupe de la Nouvelle

Relève et de la Relève qui, sous l'influence de Jacques Maritain, avait découvert un autre catholicisme français ; il a donné aussi naissance à un groupe littéraire important dont on n'a pas encore peut-être mesuré tout l'impact. C'est le groupe de la Relève et des écrivains comme Charbonneau, Jean le Moine, Robert Elie et d'autres ; c'est un groupe important, et qui a encore, même si ce n'est pas très évident, des prolongements actuels.

Ce qui est arrivé après cette redécouverte de la France, c'est une autre coupure avec la France ; je fais peut-être dans cet exposé des anachronismes parce que j'ai parlé de *Cité Libre* avant de parler de la deuxième guerre mondiale, et *Cité Libre* est né après la deuxième guerre mondiale, mais malgré tout il faut que je dise que, pendant la deuxième guerre mondiale, l'absence de la France en Amérique a entraîné dans l'édition cette fois une présence canadienne très importante : les livres des auteurs français ont été publiés au Canada ; il y a eu une richesse considérable d'éditions et cela a créé beaucoup de débouchés pour les écrivains canadiens. On a senti, à ce moment-là, que le Canada n'était pas coupé, mais était l'un des foyers, le foyer américain de la littérature et de la culture françaises. La correspondance de Robert Charbonneau, l'un de ces éditeurs et qui était aussi membre du groupe de la Relève, est à mon avis un excellent témoignage sur ce que fut le rapport d'un écrivain canadien avec l'Amérique et avec la France. A ce moment-là Robert Charbonneau disait que le rapport des écrivains canadiens devait s'établir et s'établissait avec l'Amérique. C'est en même temps que naquit une revue littéraire qui s'appelait *Amérique Française*. C'était la découverte par les mots mêmes, de l'Amérique. Les écrivains canadiens, à cause de cette autonomie de l'édition pendant la guerre, se sont sentis américains, mais sans qu'il y ait un prolongement dans la conscience même de ce qu'était l'Amérique.

Quand on parcourt les divers numéros de la revue *Amérique Française*, on y voit le reflet d'une littérature canadienne qui se dit américaine, mais qui n'appartient pas encore, comme littérature, aux Etats-Unis, et ne prend encore conscience des Etats-Unis. Elle affirme son autonomie, son originalité. Bientôt elle l'exprime dans des oeuvres littéraires : je songe d'abord à Saint-Denis Garneau et ensuite à Anne Hébert ; ces oeuvres-là étaient des oeuvres de malaise : malaise d'abord par rapport à la religion ; une religion qui était affirmée et que l'on sentait insuffisamment vécue ; cela Saint-Denis Garneau et Anne Hébert l'ont excellemment exprimé. Anne Hébert prend conscience de cette terre, mais elle se sent aliénée, isolée, solitaire et elle le dit. Et je pense qu'il y a eu, en cela, un renouveau dans l'autonomie, dans l'autonomie de sentiments, à la suite de Charbonneau qui disait que l'écrivain canadien était américain parce qu'il était en Amérique et qu'il y avait eu rupture provoquée par la guerre et prolongée après la guerre, par le fait même de la France.

Il y a donc eu prise de conscience d'une autonomie possible ; cette autonomie s'est créée dans le malaise, parce qu'elle ne s'exprimait pas dans le vécu à la manière d'une libération ; c'était une autonomie de malaise. Je pense qu'être soi, c'est d'abord se sentir solitaire, malheureux et un être ambigu. C'est à la suite de cette prise de conscience qu'un groupe de jeunes poètes est apparu, le groupe de l'Hexagone : Gaston Miron, Pilon, Fernand Quellette, ont commencé à dire que la terre était ici au Québec, et que cette terre-là, il fallait la voir, non pas comme la "terre de Caïn", mais comme terre du vécu, d'un vécu dans le malaise. Et je pense qu'en cela même il y a eu un énorme renouveau de la littérature et à la fois une redécouverte d'une terre qui était américaine. Quand, par exemple, Paul-Marie Lapointe écrit des poèmes où il utilise le rythme du jazz, il n'a pas besoin de dire qu'il est américain ; il l'est. Il n'a pas à affirmer son appartenance à l'Amérique, il n'a pas besoin de dire qu'il est fidèle ou infidèle à la France ; il fait une poésie qui est autonome, qui s'affirme comme oeuvre et qui s'affirme comme oeuvre canadienne de son temps, mais qui est à la fois américaine et française dans son expression. Il porte en lui la poésie française, mais il porte aussi en lui l'Amérique. Un poète qui, à mon avis, est un beau poème de la poésie française qui s'appelle "Arbres" est l'affirmation d'une Amérique autonome qui n'a pas besoin de dire qu'elle est l'Amérique mais qui existe dans l'oeuvre, et qui est donc réelle.

Ces poètes très différents les uns des autres, ont tous affirmé qu'on n'avait pas besoin de fidélité pour avoir des racines, qu'on pouvait avoir des racines à la fois européennes, américaines, canadiennes, sans avoir besoin de les justifier, que la seule justification était l'oeuvre qui en serait issue ; et que cette oeuvre était là, et que c'était là l'affirmation ; une affirmation même dans le malaise, mais une affirmation réelle. Si on examine d'un peu plus près ce groupe on voit réapparaître tous les malaises passés : le malaise religieux (on le voit revenir chez Fernand Quellette), le malaise existentiel (chez Lapointe), le malaise du lieu vécu et par rapport auquel on se sent aliéné (chez Miron. Pilon, et ensuite chez Jacques Brault) ; cela a débouché, plus tard, sur l'affirmation politique d'une volonté d'autonomie et d'indépendance mais au départ c'était dire la terre, la dire d'une manière positive, souvent très heureuse aussi, et en cela même la poésie, à cause de ce bonheur de dire les choses, avait un aspect très libérateur.

En même temps, on discerne dans le roman le même phénomène : chez André Langevin, chez Gérard Bessette et Godbout, qui sont des romanciers très différents, mais qui appartiennent à cette génération d'écrivains, même s'ils n'ont pas le même âge, qui vivent un lieu et le vivent aussi dans l'acceptation, l'affirmation et le malaise. L'Amérique est présente dans l'oeuvre de Jacques Godbout, aussi bien que dans celle d'André Langevin, de Bessette et d'autres romanciers que je n'ai pas le temps de citer. Mais, malgré tout, il y a le malaise existentiel et le malaise du lieu, et

cette autonomie qui s'affirme en disant qu'il y a un rapport avec la France, mais qu'il y a un rapport avec un langage américain qui s'élabore, qui s'établit, qui se fait au Canada même.

Cette difficulté existentielle s'est exprimée, sur le plan littéraire, à travers un choix fondamental qui touche à l'essence même de la littérature, c'est le choix du langage à utiliser. Quand on veut dire l'Amérique, quand on affirme une autonomie, quand on se regarde soi-même, quel langage parle-t-on ? On a longtemps voulu non pas imiter, mais continuer la langue de France, écrire un texte français, mais l'écrivain canadien vit en Amérique, il ne parle pas ce langage dans la vie quotidienne. Quelle langue doit-il donc utiliser ? C'est l'écrit lui-même qui devient problématique. Le malaise ne tient plus au lieu, à la nature, au rapport avec l'espace, au rapport avec les sources de civilisation, au rapport avec l'histoire et avec la religion, c'est l'expression elle-même qui est en question, et donc le fondement même de la littérature. Godbout avait déjà ressenti cela dans *Le couteau sur la table*. Il promène son personnage à travers le Canada. Il y a un personnage étranger dans le roman, et c'est ce langage nouveau qu'il essaie de découvrir à travers l'Amérique, ce langage qu'on a appelé plus tard le "Joual". Chez Godbout, cet itinéraire est voulu, pensé. Chez d'autres, il est moins conscient, mais il n'en est pas moins réel.

Je dois passer, malheureusement très rapidement, sur toute une littérature qui est née de cette redécouverte de soi, et qui concerne le langage, et qui est la littérature qu'on a appelé la littérature "joual". Le point de départ fut un rapport radiophonique avec l'Amérique. On écoutait beaucoup de feuilletons américains à la radio, on en fit d'autres au Canada ; et cette littérature radiophonique dont un universitaire, Pierre Page, vient de faire une étude a été un rapport avec un public réel, qui est le public du quotidien radiophonique, et qui se disait en un langage réel. Mais cela a eu aussi immédiatement, avec Gratien Gélinas, un prolongement au théâtre. Gratien Gélinas a voulu écrire dans le langage parlé ; avant que les tenants du joual disent que c'est le véritable langage du peuple, Gratien Gélinas l'a fait vivre au théâtre. Et cela n'est d'ailleurs que naturel. Car au théâtre les personnages parlent une langue immédiate, directe, et on a besoin qu'ils parlent la langue qu'ils parlent dans la vie quotidienne, surtout dans le théâtre réaliste, qui est celui de Gratien Gélinas.

Il y a eu ensuite un groupe postérieur à celui de l'Hexagone ; c'est celui de *Parti Pris* qui s'est déclaré indépendantiste et socialiste et qui a adopté aussi le joual comme langue littéraire. Le joual parce que c'était la langue réelle, la langue parlée par le peuple, parce que c'était la langue brimée, "cassée" était une langue honteuse qui, pour se rebeller, avait besoin de se dire pour se nier. Ce groupe a créé une littérature qui demeure, surtout avec *Le Cassé* de Jacques Renaud, le roman joual qui survit ; ce groupe pensait que ce type de littérature devait dispa-

raître ; la langue joual littéraire a en effet presque disparu, mais il fallait d'abord qu'elle se nie, parce qu'elle était une langue incomplète, exprimant une identité insuffisante.

Plus tard, ce groupe fut relayé par des écrivains de théâtre, je songe surtout à Michel Trambly, qui lui ne disait pas qu'il faisait adopter à ses personnages la langue joual par rébellion, par une volonté politique de dire le malheur de l'expression, mais qui les faisait parler joual parce que cette langue reproduit le réel, épouse le réel, même si ce réel est problématique et ambigu.

Il y eut une très longue polémique chez nous, sur le rapport que l'écrivain devrait ou ne devrait pas avoir avec le joual. Est-ce une langue réelle, est-ce une langue littéraire ? Je pense que c'est le cheminement même que j'ai essayé de décrire très rapidement. L'aboutissement le plus évident pour moi, sur le plan littéraire, de ce malaise, cet aboutissement-là ne s'est pas exprimé dans le joual ; il s'est exprimé dans la problématique de la langue et de la situation du personnage. Un mot d'abord de cette problématique de la situation du personnage dans un lieu insaisissable et fuyant ; je pense par exemple aux romans d'Hubert Aquin. Hubert Aquin a ressenti que l'identité qui s'exprime se nie en même temps, qu'il y a une simultanéité dans l'expression et la fuite, l'évasion dans l'expression ; dès qu'on saisit un personnage, il disparaît ; et il y a toujours dans ses romans, un jeu qui est à la fois voulu et involontaire des situations, jeu très structuré, très évident : mais en même temps fuite par rapport à ces situations très structurées, très concrètes et qui permet aux personnages d'échapper à eux-mêmes. Ils ont une double, une triple identité ; ils se cherchent et ne se trouvent pas, Il y a un jeu qui crée un malaise chez le lecteur, mais le lecteur souvent se reconnaît dans ce malaise ; il perçoit une identité qui s'exprime et se fuit.

Celui qui est pour moi le grand écrivain de cette période et qui a exprimé le mieux ce malaise, c'est Réjean Ducharme. Il ne s'est pas contenté de créer des situations de personnages qui s'expriment et se fuient. Cette expression et cette fuite apparaissent au plan du langage. Le langage lui-même devient problématique ; la langue exprime mais immédiatement se brise sur des jeux de mots. Réjean Ducharme a senti l'Amérique. Ses romans et ses pièces expriment l'Amérique telle qu'elle est vécue par des gens qui parlent français ; Ducharme a aussi très bien senti la France, et ses références sont à la fois, très françaises et très américaines. Dans une pièce qui s'appelle *Le Cid magané*, Il y a une comédienne qui joue *Le Cid* et qui essaie de bien parler pour pouvoir jouer à la manière classique. A un certain moment, elle perd le fil et elle commence à parler sa langue à elle, avec sa manière de parler à elle, et tout de suite elle s'écrie : "Je suis très mauvaise, moi, dans le par coeur" ; c'est à ce moment-là qu'on se rend compte que, quand elle joue *Le Cid*, elle est absolument fautive, et que c'est quand elle parle spontanément

ment qu'elle se retrouve. Mais elle ne peut pas se trouver sans avoir commencé par jouer *Le Cid*. Pour retrouver sa langue, il faut commencer par la base, c'est-à-dire apprendre qu'il y a un Cid ; pour pouvoir "maganer" le Cid, il faut d'abord le connaître, il faut pouvoir le jouer.

Ce malaise du rapport est très fructueux parce qu'il crée une expression ; il crée surtout une oeuvre littéraire qui, à mon avis, est une oeuvre d'une richesse très grande, parce qu'elle est à la fois une découverte de soi par rapport à la France -et les références à la France sont toujours présentes dans l'oeuvre de Réjean Ducharme- tout autant qu'une découverte de l'Amérique. Mais à partir de ces rapports et de l'Amérique et de la France, Réjean Ducharme crée une oeuvre qui n'est ni la France ni l'Amérique, qui est une oeuvre autonome, qui se suffit à elle-même, et n'a pas besoin d'autres références. Et c'est une oeuvre qui pousse le malaise beaucoup plus loin mais qui ne le pousse pas dans le malheur, qui le pousse dans l'expression. Dès qu'il y a expression, il y a acceptation de la création. Il y a chez Réjean Ducharme cette lucidité dans la création : toute création pour lui est un regard jeté sur le réel, mais ce regard ne peut-être qu'ironique, au sens originel du mot. C'est un regard à distance ; il faut accepter cette distance : distance historique distance langagière, et distance par rapport à l'espace. L'espace existe, mais cet espace devient presque une parabole, une fable, car il est intériorisé. En cela je pense que Réjean Ducharme est un écrivain de l'Amérique, mais qu'il dépasse presque l'Amérique. C'est un écrivain du Canada, parce qu'il accepte le rapport avec le temps, que l'Amérique qui a dévasté son espace n'a pas pu établir, et que lui cherche à définir. Cette littérature que nous avons, qui n'est pas aussi vaste, aussi riche que celle des Etats-Unis, à cause du nombre d'habitants que nous avons, est une littérature qui est là, qui est autonome, et qui montre qu'elle a trouvé la voie qui est la sienne, et qui a des oeuvres qui existent ; je pense qu'elle est déjà plus qu'une promesse ; ce n'est peut-être pas encore une littérature qui chante, mais c'est une littérature qui dit.