

Histoire et narration dans l'oeuvre de Monique Corriveau

FRANÇOIS PARÉ

On dira tout de suite, à l'entrée de cet article, que le discours historique relève toujours déjà de mécanismes fictifs. L'Histoire est, dès lors, un corpus composé de multiples segments narratifs, accessibles à tous, variables selon les lecteurs et les emprunteurs. C'est à même ce corpus que la romancière peut puiser l'archéologie de ses textes. Ainsi, dans le cas du Québec, l'événement réel qu'est la conquête anglaise de 1760 peut être rapporté de maintes façons, comme le démontre justement la publicité référendaire de 1980. C'est ce récit multiple qui fait l'Histoire: l'événement muet et le feuilleté de ses représentations dans le temps (dans l'Histoire). Ainsi que le pensait Proust, le temps s'écrit et il n'y a pas de raisons pour qu'il ne s'écrive pas à l'envers: quête fictive d'une origine non moins fictive de la culture. Dans un article extrêmement intéressant, H. White explique que l'Histoire ne nous dit absolument rien, puisque l'historien, narrateur choisi, parle à travers elle, *la* parle. Pour lui, l'Histoire se prête donc tout naturellement à la littérature.¹

Cette question du rapport entre l'Histoire et le roman, nous la poserons ici en regard d'une oeuvre importante dans la littérature québécoise pour adolescents: l'oeuvre de Monique Corriveau. Bien sûr, les romans de Corriveau restent peu étudiés. On note à peine quelques recensements.² C'est que la littérature pour adolescents condamne à la marginalité. Mais ce qui est particulier dans ces textes demeurés inachevés à la mort de leur auteur, c'est l'imperfection de leurs trames. On dirait que chaque couture narrative révèle les supercheries du récit. L'oeuvre de Monique Corriveau est flagrante. Tout est visible en elle. Ainsi le rôle moteur des propositions interrogatives dans le maintien du suspense. Ainsi l'exotisme géographique et historique dans les romans récents. Nous sommes convoqués à l'étude de récits dont les articulations paraîtront menacés par une trop grande compréhension. Mais cela n'est-il pas vrai pour l'ensemble d'une littérature qui ne cache pas son appareil didactique et son idéalisation effrénée du passé? Héritage passif et passionné, en particulier dans la série des Montcorbier et dans *Le Wapiti*, il reste à se demander, dans le cadre de cet article, quelle est la fonction narrative de l'histoire événementielle dans cette oeuvre.

La série historique des Montcorbier (deux romans) a pour cadre la première guerre mondiale et la période coloniale.³ La Sarénie, pays

fictif, s'inscrit au nombre des Alliés pour la défense de l'Europe contre l'agresseur allemand. Parallèlement, le Mahédan, colonie de la Sarénie, souhaite mettre fin à ses liens avec la métropole. Né dans la colonie, fidèle à sa collusion avec les 'indigènes', Paul de Montcorbier combat pourtant aux côtés des Sarènes. Dans *Le Wapiti*, le contexte historique ramène le lecteur aux premiers moments de la Nouvelle-France. Le héros de ce récit, Matthieu Rousseau, joue le rôle de médiateur entre le pouvoir colonial français et la tribu indienne (fictive) des Seskanous. Dans tous les cas, on remarque déjà la constante du milieu colonial et du héros-narrateur divisé en lui-même et dans sa propre culture.

L'oeuvre de Corriveau s'adresse à un lecteur qui cherche à déterminer ses valeurs propres et surtout à s'inscrire résolument dans l'Histoire, son histoire personnelle d'individu adulte et celle du pays qui le constitue. Pour Monique Corriveau, comme pour bien d'autres, le discours historique est constituteur de modèles éthiques, culturels et politiques: le lecteur y apprend donc l'héroïsme. L'Histoire est un document passif, c'est-à-dire souffert, subi passionnément par le personnage en quête de vérité et d'affirmation de soi. Le récit permet de représenter cette souffrance à l'échelle décuplée de chaque segment historique, que cette histoire soit québécoise, amérindienne ou 'sarène'.

Nous poserons d'abord la nécessité du narrateur-héros. Car Monique Corriveau rejette d'une certaine manière la fictivité. Le discours historique, en tant que compte rendu du passé québécois ou français par un narrateur organisé, fournit au roman des lois de constructions, un champ sémantique et éthique apparemment homogène où l'adolescent pourra s'approprier la certitude. Le contexte historique est ainsi le lieu d'une rassurante permanence. Tous les événements y sont prévisibles et rien ne saurait se perdre dans la trop grande folie de l'imaginaire. Ici, le héros sait de quoi il parle. Tout cela reste intact sous le coup de sa parole. "Aussi (. . .), l'historique, écrit R. Miguez en citant Lévi-Strauss, est, par principe, ce qui est hors d'un système donné, (. . .) et par là-même, l'élément 'immobile, rebelle à tout arrangement logique' ".⁴ L'Histoire règle l'avènement du futur. Tout, dans le cadre de l'oeuvre fictive, est, à travers elle, projeté dans le différé.

Chez Monique Corriveau, l'utilisation du discours historique engendre une typologie des personnages. Ces personnages véhiculent, dans leurs lois de construction, les segments didactiques et reproductibles du modèle historique. Les personnages amérindiens s'expriment exactement comme le rapportent nos premiers livres d'Histoire du Canada. Dans *Les Montcorbier*, Valérie Fontenoy rêve

d'aviation comme Madeleine de Verchères rêvait de conquêtes. Dans le péril de la forteresse laissée aux mains des méchants Gulloks, Paul de Montcorbier se démène comme le veut la légende de Dollard-des-Ormeaux. L'oeuvre de Corriveau ne rompt pas, loin de là, la connivence lointaine, en littérature québécoise, entre l'homogénéité du champ historique et le souhait de voir s'établir un modèle typiquement d'ici. Les constantes références à la "position traditionnelle du Québec" dans les négociations constitutionnelles ne sont pas différentes.

Alors, dans ce schème quasi épique, le héros devient narrateur. En fait, la naissance du narrateur (à ne pas confondre avec celle de l'écrivain lui-même dans un récit comme *Le témoin*) est un événement capital si l'on veut saisir pleinement la fonction narrative du personnage principal. Le cadre du *Guerrier* est épique, par exemple, dans la mesure où l'auteur renonce temporairement à son privilège de narratrice au profit du personnage principal qui devient, à son tour, l'interprétant primordial et omniscient du récit. Il est clair que la force de Paul de Montcorbier, tant dans l'engance familiale que militaire, provient de son rôle de narrateur. En s'interposant de cette sorte, Paul accomplit deux choses. D'abord, il sait d'emblée ce que deviendra son Histoire. Car c'est lui qui la fabrique en référence au modèle historique donné. Dans *La mort des autres*, il est à même de dissimuler l'épisode de la TSF au profit de moments plus glorieux. Corriveau insiste souvent sur l'habileté de Paul à interpréter les événements. Il est maître de l'espace (il fait des cartes comme nul autre) et du temps. Son rôle ne consiste nullement à nier l'existence des faits vérifiables; mais il doit postuler pour tous, en tant qu'actant investi des pouvoirs de la narration, les lois qui permettent de conserver la signification de l'Histoire et celle du récit.

En second lieu, outre ce premier rôle organisateur, Paul peut transcender sa propre individualité à travers le discours de l'Histoire. Il adopte la voix collective de tout un régiment et ultimement celle de tout un peuple. En sa parole, le 'je' et le 'nous' sont fondus. Cette collectivisation de la voix narrative est familière au lecteur de littérature québécoise. Hubert Aquin en avait défini les termes dès les premières pages de *Prochain épisode*. Dans *Les Montcorbier*, le récit de Paul peut à tout moment devenir mythique. Il aime d'ailleurs mystifier son auditoire qui lui obéit inconditionnellement. "Tout paraît très simple, conté par cette voix chaleureuse, puisqu'on en vient à se demander si c'est vrai, s'il n'invente pas à plaisir d'impossibles exploits." (G, p. 96) En réalité, l'administration militaire, la famille de Paul, sa fiancée ne doutent jamais de sa parole. Bien sûr, les exploits sont impossibles, mais le héros-narrateur travaille justement, comme l'auteur elle-même, à raconter une Histoire qui dépasse

l'entendement. Au lecteur adolescent, Corriveau offre le modèle d'un personnage qui, par son savoir-raconter, est en mesure de maîtriser le sens de l'Histoire et d'y tracer sa destinée.

Paul de Montcorbier n'est pas qu'un narrateur oral. Son rôle de transcripteur est toujours fortement souligné, de même que sa superbe connaissance de l'écriture. Il note tout, ne se contentant pas de l'exposé oral: "Mécontent du ton décousu de ce qu'il a dit, Paul, avec le souci du travail bien fait, passe des nuits à classer tout cela pour former un exposé méthodique . . ." (G, p. 97). Cet exposé méthodique de l'histoire n'est évidemment pas le texte que nous avons devant les yeux, mais bien le déroulement des événements dont le héros-narrateur entretient le mythe tout au cours du roman. Corriveau utilise abondamment ce type de transcripteur historique: militaire, détective ou même missionnaire. Tout ces personnages rédigent des rapports et interprètent l'Histoire.

La puissance du héros, chez Monique Corriveau, découle donc de sa maîtrise des règles de la narration orale et écrite. Comme Matthieu au milieu des Seskanous, comme Paul au sortir de l'enfer des tranchées, comme Angus Macdonald sur la place d'Odérin, le héros est raconteur. C'est en cela qu'il est primordialement patriarcal, intemporel, transcendant. C'est en cela qu'il est héroïque. L'acte de raconter transforme le discours historique en discours mythique. Les personnages raconteurs ne sont jamais aveugles, car ils évoquent lucidement la distance qui les sépare du passé et de l'avenir. Leur narration, celle par laquelle ils prennent forme dans le récit, les laisse légèrement et suffisamment en retrait d'eux-mêmes. Paul est souvent très angoissé à la pensée de ce qui arrivera à sa famille et à son pays. L'Histoire suppose une sorte de dédoublement qui est un véritable savoir.

Dans un article récent, M. Baumgarten établit les conditions du roman historique d'une manière formelle.⁵ Il décrit les tensions qu'il faut observer entre le discours historique et l'imaginaire du roman. Pour lui, le personnage est essentiellement partagé entre deux espaces. Chez Monique Corriveau, cette tension motive grandement le héros. Elle est le moteur de l'action. Le héros-narrateur est tendu parce que son existence narrative dépend de la concordance entre deux récits: ce récit qu'il effectue au nom de l'Histoire et par lequel il domine la narration, d'une part; et, d'autre part, cet autre récit rapporté par l'auteur elle-même. Ces deux fils s'entre-mêlent et se gênent l'un l'autre, car tant le héros-narrateur que l'auteur sont omniscients dans cette affaire.

En outre, le discours historique projette au sein de la trame

romanesque un filet de valeurs anciennes et sûres. Ici, la force du héros provient de son ancrage dans des valeurs de permanence. Paul de Montcorbier, à dix-huits ans, est un personnage étonnamment ancien. Par son appartenance aux cultures indiennes, il remonte symboliquement jusqu'aux origines de la culture. On le voit tour à tour comme sorcier, bonze ou bouddha: "il est aussi ancien que l'Orient" (*MA*, p. 306). Jeune habitant de la Nouvelle-France, Matthieu Rousseau, surnommé le Wapiti, a pourtant l'impression d'être plus amérindien que les grands chefs de la tribu seskanoue.

Or, ce qui frappe chez les héros-narrateurs, c'est leur sens inné de l'autorité. Ils sont absolument dominants. Ils subtilisent tout le pouvoir automatiquement, se faisant obéir au simple coup d'oeil. Dès son arrivée chez les Seskanous, Matthieu obtient la confiance des indigènes: "il possède déjà sur les anciens beaucoup d'ascendant; sa mine altière et son air de commandement leur en imposent, ainsi que ses connaissances d'homme blanc." (*W*, p. 59).

Une telle domination ne peut être uniquement le produit du savoir-raconter. Bien entendu, Paul et Matthieu savent prendre en charge le discours historique; bien entendu, leur récit ramène le lecteur aux sorciers ancestraux et aux origines de la culture. Mais il y a plus. Le personnage de Paul en donne encore une fois un indice. A l'âge de seize ans, nous dit l'introduction écrite par Corriveau, le jeune homme a hérité de la gouverne de la famille Montcorbier. Pour ses frères et sa soeur, à ses propres yeux, il est un père substitut. Cette paternité, d'abord restreinte à son entourage immédiat, s'étendra bientôt à l'ensemble des acteurs du roman, à tel point que, dans *La mort des autres*, les soldats du régiment surnomment Paul, "Le Patriarche". C'est que, héros-narrateur par excellence, Paul de Montcorbier se substitue à l'image du père familial et du patriarche culturel.

La substitution est capitale. Car le père premier (le véritable père du Paul) n'a pas à affirmer sa paternité: on sait d'enlée qu'il *est* le père. Mais, pour Paul, le statut patriarcal est constamment menacé. Il est poussé à ainsi attirer l'attention du lecteur et des autres actants sur l'importance de la substitution qui lui confère toute l'autorité.

L'antithèse est complète, puisque les héros de Corriveau sont jeunes et inexpérimentés, comme d'habitude dans ce type de récits. Cette tournure permet au lecteur adolescent de se projeter dans le champ de l'autorité, d'une autorité originelle et nominale que lui échappe à coup sûr. Si Paul, un jeune homme de dix-huit ans, peut agir *comme* le père et ainsi le devenir, c'est donc que la paternité est un titre que l'on obtient parfois par procuration. Tout est possible. Si l'autorité investie dans le père est acquise, comment alors imaginer qu'on ne

puisse pas éventuellement l'obtenir par substitution?

Or, de quel droit le héros-narrateur reçoit-il la paternité? En fait, l'acquisition de l'autorité passe par la connaissance et le désir de la mort. Il n'y a pas de romans de Monique Corriveau que ne traverse cette idée. La mort est déterminante tant dans les récits historiques que policiers. Par essence, le discours historique véhiculé par le héros-narrateur, raconte comment il est possible d'échapper à la disparition: disparition individuelle et collective. La mort du héros-narrateur équivaldrait, en fait, à l'extinction de toute une société, comme ce serait le cas des Seskanous sans la médiation de Matthieu.

C'est pourquoi la guerre, productrice de morts, autorise une réorganisation globale de l'espace, du temps et des relations sociales. Il n'est pas étonnant que Paul de Montcorbier soit chargé du travail d'après-guerre. Au sortir des combats, curieusement, le plus grand désordre règne dans l'organisation socio-politique. L'imminence de la mort appelait une exagération de l'autorité. Au contraire, une fois la guerre terminée, le relâchement s'installe et les actants ne savent plus à quel modèle s'identifier. Traversé par la mort collective, le discours historique confère à chacun un rôle indubitable. Devant une telle menace, le héros est père substitut et narrateur: il n'y a en cela aucune espèce de contradiction.

Paul de Montcorbier sait que sa fin est proche. "Il parle de banalités comme s'il s'agissait de vie ou de mort." (MA, p. 33) Il a la lucidité d'un nouveau Caligula. "Il cherche la mort (. . .) une telle amertume ne se résoudra que dans la mort." (MA, p. 45) Paul s'applique à imiter "les anciens ducs héroïques et violents" (MA, p. 57): il réprime tout sentiment et joue le jeu implacable de la mort. Curieusement, ce "meurtre collectif et incessant" (MA, p. 246) fait exister Paul au plan de la narration. C'est ainsi qu'il se met à raconter, afin de contrer le désir de la mort. Au moment de l'armistice tant souhaitée, il hésite à se joindre à la joie générale: "Il ne voulait pas participer à cette fête des vivants alors que tant de morts restaient muets. Pour lui, au coeur de toute joie, subsiste une tristesse insondable." (MA, p. 246). Même hésitation au retour inattendu de son frère Louis qu'on avait cru mort au combat. Paul ne peut s'empêcher de penser à la mort de l'autre et d'y renvoyer le lecteur. "Surtout, il voit encore devant lui, le visage sanglant du jeune pilote allemand qui, lui, ne rentrera jamais chez son père." (MA, p. 257) On seut jusqu'à quel point cette disparition, vécue dans l'autre, est pour lui un incomparable repère narratif, sans lequel nul actant ne peut être défini dans l'Histoire et dans le récit même.

Dans la même manière, le menaçant Chonan du *Wapiti* est un actant

essentiel à la bonne marche du récit, car il force Matthieu à jouer toutes les cartes de son héroïcité. L'antagonisme ne peut d'ailleurs se résoudre que dans le fameux duel entre Chonan et Matthieu, duel dont l'issue mettra fin à la narration proprement dite.

La mort place le récit et les personnages qui y habitent devant les choix inéluctables. Chez Monique Corriveau, la narration est fragile et toujours en voie de disparition. Chaque fois qu'il prend la parole, le héros-narrateur inscrit sa victoire sur la menace qui aurait pu et pourrait le faire taire comme narrateur. Il suffit simplement de raconter l'Histoire de sorte que ce discours soit le signe évident de la vie.

Comment alors s'étonner du contexte colonial dans les romans historiques de Corriveau? Car la colonie n'est-elle pas justement le lieu privilégié où doit se manifester la substitution et où toute une société est en menace constante de disparaître? Bien sûr, Corriveau évite la confrontation avec le Québec contemporain et préfère se réfugier dans l'exotisme d'un pays européen imaginaire. Mais l'introduction à la série inachevée des Montcorbier nous éclaire: "Au cours d'une expédition clandestine à Kadarsi, ville située au coeur du pays des ennemis Gulloks, Paul assiste à la mort de trois Sarènes que Gull a fait enfermer dans des cages. A la suite de cette expérience traumatisante, Paul voue sa vie à la liberté politique du Gotal." (G, p. 8).

Or, cet engagement politique laisse Paul divisé en lui-même. Paul de Montcorbier n'est-il pas aussi un aristocrate de la vieille école et un Sarène métropolitain assimilé au mode de vie de l'Europe? Comment peut-il vraiment défendre les intérêts de la colonie gotalie? En fait, chez Monique Corriveau, les personnages sont fondamentalement frappés de duplicité, un peu comme le célèbre agent double des romans d'Hubert Aquin. Cette duplicité avantage d'abord le héros qui agit sur tous les fronts à la fois. Romans historiques et aventures policières se rejoignent. Capable de jouer les deux rôles, capable à la fois de domination et de soumission, capable d'être soi-même et l'ennemi, le héros - détective et narrateur - parvient à fracasser les plans des uns contre ceux des autres. Il peut tout. Il sait tout. Au fond, ce qui le menace, c'est l'annulation soudaine des forces contradictoires en lui, le laissant tout à coup sans identité et sans pertinence narrative. D'ailleurs le savoir-raconter procède avant tout de la présence de motivations contradictoires. Père et fils, narrateur et actant, ami et ennemi, authentique et faux, le héros est ainsi par sa duplicité poussé à la parole.

Voyons quelques exemples. Dans *Max* et dans les premiers romans

mettant en scène les enfants Delaume, les jeunes héros adoptent des rôles antithétiques et parviennent ainsi à transpercer les couches sociales et les groupes d'individus. Il est souvent impossible de déterminer les allégeances. Qui est le héros? A quel groupe d'actants appartient-il/elle? Les interrogatives sont extrêmement fréquentes dans ces romans et soulignent sans doute la question d'identité et toutes les questions irrésolues qui en découlent. L'antithèse elle-même est-elle insoluble, cette fois? Comment le héros pourra-t-il être lui-même? Dans *Le maître de Messire*, la force de Martin réside dans son habileté à jouer parfaitement le rôle de domestique, en dépit de sa grande culture et de ses origines bourgeoises.

Malgré tout, dans ces récits, la duplicité finit par se résoudre. Le héros est en mesure de transformer un état artificiel en un état essentiel. De la même façon que Paul de Montcorbier se substitue au père, le héros des oeuvres policières est protégé et il peut toujours se substituer à lui-même: devenir l'autre et pourtant rester absolument authentique. Dans tous les cas, la démarche narrative consiste à partir à la recherche de l'identité de l'autre (l'ennemi) et de soi. L'accès à cette découverte passe curieusement par le déguisement.

Le jeune écrivain du *Témoin* semble faire l'expérience d'un semblable déchirement. Ici, c'est tout le projet d'écriture qui est évoquée. Le dédoublement engendre le narrateur. "Je cours; je ne suis plus qu'un souffle bruyant, comme étranger à moi-même." (T, p. 23) Le roman se termine, on le sait, sur un geste de fusion avec le monde et sur un élan de possession. La main du narrateur, "soudure électrique d'atomes", s'ouvre sur la "dimension séculaire" de la terre (T, p. 40). Le héros de ce récit s'abandonne alors à la nostalgie de l'unité originelle.

Les romans historiques ne dérogent pas à la règle du dédoublement. Au contraire. Puisque le discours historique est un récit dans le récit, puisque le héros est le narrateur de sa propre institution dans l'Histoire, il est évident que seul le double peut cumuler les tâches. La narration faite par le héros donne existence aux événements historiques: c'est elle qui permet de poser l'événement comme précédant la narration. Dans ce déplacement qui va du discours historique au discours romanesque, c'est ce dernier qui justifie tout. Et non l'inverse. Le dédoublement des personnages dans les romans historiques de Corriveau les rend à la fois présents à l'origine de l'Histoire (à titre de père ou de médiateur) et à sa toute fin dans le contemporain de la lecture. C'est ainsi qu'anciens et modernes se confondent et que héros et narrateur ne font plus qu'un seul.

En fait, le dédoublement des personnages dans les romans

historiques renforcent l'appel de l'origine. Monique Corriveau se laisse fasciner par les cultures anciennes, en particulier celles de l'Orient. Il n'y pas là qu'un exotisme gratuit. Le héros se demande comment tout cela a commencé, comment donc la substitution historique s'est faite et comment s'est imposée la nécessité du déguisement. Dans *Le Wapiti*, on voit clairement que la perte d'identité chez Matthieu est le résultat d'une faute originelle. Accusé d'un meurtre qu'il n'a pas commis, Matthieu ne peut plus évoluer dans sa propre culture. Il est ainsi poussé à tenter de résoudre l'injustice.

Or, c'est précisément le discours historique qui doit fournir la clef du commencement. "L'enfant reçoit l'âme du pays où il naît", s'exclame Paul dans *La mort des autres* (p. 16). Paul de Montcorbier est un affabulation qui découle des absurdités du régime colonial dans lequel il a vécu. "Paul se plaisait à dire que lui, il était né au Mahédan et qu'il appartenait aux deux mondes à la fois." (*MA*, pp. 103-104) C'est parce qu'il est à la fois Sarène et Gotali que Paul est double. Il est à la fois père et fils au niveau de sa culture même.

Mais la duplicité est aussi une faiblesse. Le pouvoir ainsi engendré est illusoire. Bien sûr, le récit réconcilie provisoirement les antithèses. Les méchants ne sont-ils pas toujours dévoilés et remis entre les mains de la justice? Mais cette réconciliation n'est guère suffisante, puisqu'elle est toujours à recommencer. Une fois la division réinstallée, le personnage apparaît faible, indécis, réprimé, incapable d'exprimer sa personnalité et surtout son rôle dans les conflits.

Dans la série des Montcorbier, le lecteur réagira probablement avec frustration au personnage de Paul, à son extrême froideur, à son désir d'autorité et de domination, et en même temps à sa mièvrerie et ses gaucheries sentimentales. On s'aperçoit donc que le discours historique est un modèle irrésolu et plutôt frustrant. Il ne se fonde pas parfaitement dans le romanesque. Il est impossible d'adhérer complètement à ce corpus homogène. Le roman, ouvert sur deux récits concurrentiels, ne peut que laisser le héros sur sa faim. Par exemple, le rejet de la guerre chez Paul de Montcorbier ne convainc personne. "Je tue mieux que les autres. Vous le voyez, il m'ont donné ces médailles pour cela." (*MA*, p. 40) Mais ce sentiment ne l'empêche pas de rédiger des manuels d'art militaire à l'intention de la garnison et de s'intéresser au fonctionnement des mitraillettes.

En somme, il n'y a pas de résolution. Le héros, devenu narrateur, dépend pourtant d'un discours historique qui le précède. C'est l'Histoire qui permet à Paul et Matthieu de s'instituer dans le courant de la narration. C'est ce rôle qui les lie à l'origine. C'est pourquoi ils

sont si anciens, si théâtraux, si enracinés dans la primitivité. Ils sont en quelque sorte des hommes premiers: de par leur pouvoir de raconter, on leur doit un respect religieux.

Les romans de Monique Corriveau enseignent à l'adolescent (malheureusement mâle, la plupart du temps) l'importance de la parole narrative. Il faut à tout prix savoir raconter dans ce monde où toute action muette a besoin de publicité. Sans récit, l'objet de l'Histoire n'existe pas. On ne peut pas rendre compte de son existence.

Or, l'instauration du récit se fait au prix de la duplicité. Pour raconter, il faut être double, mentir. Histoire et roman forment entre eux un espace euphorique parce que tout y est possible par substitution. Attentif aux règles du récit et aux actions du héros-narrateur, l'adolescent comprend que le monde peut être changé et que la parole a tout pouvoir en ce domaine. Être héroïque, c'est avant tout agir sur les événements par l'utilisation astucieuse du langage. Ce que le lecteur apprend, en fin de compte, au-delà du fil parfois imparfait des intrigues, c'est tout le travail créateur de l'écrivain et l'illusion de puissance qui en dérive.

NOTES

¹"The Fictions of Factual Representations", in Angus Fletcher, Ed. *The Literature of Fact* (New York: Columbia University Press, 1975), p. 28.

²Dans le revue *Nos livres* et dans *Livres et Auteurs québécois*.

³Dans cet article, la bibliographie de Monique Corriveau est la suivante. Référence sera ensuite faite à l'abréviation entre parenthèses.

Les Montcorbier: *Le guerrier (1914-1915)*. Montréal: Fides, 1980 (*G*).

Les Montcorbier: *La mort des autres (1916-1918)*. Montréal: Fides, 1980 (*MA*).

Le Wapiti. Montréal: Fides, 1978 (*W*).

Le témoin. Montréal: Cercle du Livre de France, 1969. (*T*).

Les saisons de la mer. Montréal: Fides, 1975.

Les jardiniers du hibou. Montréal: Fides, 1975.

Le maître de Messire. Montréal: Editions Jeunesse, 1971.

Max. Québec: Editions Jeunesse, 1965.

⁴R. Miguelez. "Théorie du discours et théorie de l'histoire" *Dialogue*, 13 (1974), pp. 62-3.

⁵Murray Baumgarten. "The Historical Novel: Some Postulates", *Clio*, 4 (1975), pp. 173-182.

François Paré was born in Longueuil, Québec, and studied in Montréal and Buffalo. He has been teaching French and Quebecois Literatures at the University of Guelph since 1977.



Books available from CCL

L.M. Montgomery: An Assessment, ed. J.R. Sorfleet. (\$5.00)

Canadian Children's Drama and Theatre, ed. J.R. Sorfleet, (\$8.00)