

Marie-Pier LUNEAU

**De la mystique du don dans la figure de l'écrivain :
les exemples d'Anne Hébert et de Jacques Godbout
(1960-2000)**

Il y a deux façons de devenir un monument national, ai-je dit à Desautel, avoir du génie et filer comme une comète, ou bien durer jusqu'à ce que l'on devienne incontournable.
(Godbout, 1991, p. 296)

En 1969, Michel Foucault, dans une conférence qui a fait couler beaucoup d'encre, tentait de répondre à la question « Qu'est-ce qu'un auteur? ». En définissant les caractéristiques de la fonction-auteur, le philosophe en arrivait à un constat qui allait ouvrir la voie aux études sur la « figure » de l'auteur :

ce qui dans l'individu est désigné comme auteur (ou ce qui fait d'un individu un auteur) n'est que la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet, ou des exclusions qu'on pratique. (1969, p. 85-86)

Évoquant au passage ce phénomène de fabrication de la figure de l'écrivain, Foucault lançait des pistes de réflexion : « Toutes ces opérations varient selon les époques, et les types de discours. On ne construit pas un "auteur philosophique" comme un "poète". » (1969, p. 86)

Dès lors, on peut se demander, suivant Bourdieu, qui donc fabrique ces constructions¹. On peut également se questionner sur les

¹ Voir par exemple Pierre Bourdieu, 1984, « Mais qui a créé les créateurs », extrait de *Questions de sociologie*, dans Jacques Pelletier (dir.), 1994, *Littérature et société*, Montréal, Vlb éditeur, p. 277-291.

fondements de ces fabrications autoriales. On évoquera d'abord, en diachronie, des raisons historiques : la lutte pour la reconnaissance du droit d'auteur qui, au XVIII^e siècle en Europe, a amené les auteurs à insister sur leur style propre. L'originalité devient peu à peu la preuve irréfutable de leur travail sur l'œuvre et confirme par conséquent leur droit de propriété sur elle. Roger Chartier rappelle que c'est bien au XVIII^e siècle que le statut du texte se modifie, entraînant dans son sillon une transformation du statut de l'auteur :

Transcendant la matérialité circonstancielle du livre — ce qui permet de le distinguer d'une invention mécanique —, résultat d'un processus comparable aux créations de la Nature, investi par une esthétique de l'originalité, le texte acquiert une identité immédiatement référée à la subjectivité de son auteur et non plus à la présence divine, ou à la tradition, ou au genre. (Chartier, 1996, p. 55)

On sait à quel point le culte de l'originalité dans la création artistique prendra de l'ampleur au XIX^e siècle, au point de quitter le texte littéraire pour envahir la figure² de l'auteur lui-même, permettant diverses postures pour les écrivains romantiques. Il ne faudrait pas croire pourtant que ce culte de l'originalité soit par la suite disparu, devant les doléances d'un Mallarmé qui appelle de ses vœux la « disparition élocutoire du poète », d'un Proust qui s'insurge « Contre Sainte-Beuve » ou, plus récemment, d'un Barthes qui proclame « La mort de l'auteur ». Loin de s'effacer devant l'œuvre, la figure de l'auteur en demeure l'emblème, comme le rappelle José Luiz Diaz :

² Par « figure », j'entends cette image de l'auteur créée non seulement par l'auteur lui-même, mais aussi — et peut-être surtout — par l'ensemble des agents du champ. La figure de l'auteur sera donc mouvante selon les époques et pourra même entrer en contradiction avec la « posture » de l'auteur. Cette notion est quant à elle davantage liée au discours de l'auteur lui-même, à sa démarche, ses stratégies, correspondant, pour résumer grossièrement, à une position subjective, « une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut ». (Meizoz, 2000, p. 51)

[L'écrivain] doit se laisser capturer bon gré mal gré par l'image, venir pourvu d'un apanage de fantasmes à offrir à ses lecteurs, s'il veut parvenir à la visibilité, condition de la lisibilité. Pour prendre place dans ce champ spéculaire qu'est d'abord le champ intellectuel, il faut qu'il se choisisse un masque, un totem, un emblème, et diverses pendeloques visibles de loin. (Diaz, 1993, p. 80)

Cette nécessité, pour l'écrivain, de se parer de caractéristiques qui font de lui un être d'exception, englobe mais dépasse la simple question de la visibilité. Comme l'a noté Nathalie Heinich, l'inscription de la figure de l'écrivain dans un « régime de singularité » s'avère une constituante essentielle de son identité. En effet, cette dernière reste problématique, instable et incertaine. En cherchant à comprendre à quelles conditions un sujet en arrive à se dire « je suis écrivain », Heinich cerne bien toute l'importance de l'idée du « don », qui distingue l'écrivain du commun des mortels. Si, dans ce qu'Heinich nomme « le monde inspiré », aucun diplôme ne permet d'accéder au titre d'écrivain, si la sélection par l'éditeur, bien qu'importante, n'est pas un critère suffisant (les éditeurs, ces marchands, font parfois de mauvais choix), si les prix littéraires deviennent sujets à caution parce que tributaires des « contacts » dans le milieu, si de surcroît le succès de librairie est douteux parce que suspect d'inauthenticité, comment savoir qu'on est écrivain?

Le « don », même s'il prend des formes dérivées et actualisées par rapport aux représentations du « génie » telles que les formulait abruptement un Sainte-Beuve, sacre et consacre toujours aujourd'hui l'écrivain, comme le rappelle Nathalie Heinich : « Si le don s'inscrit au cœur d'une problématique de la singularité, [...] c'est aussi par son exceptionnalité. Le propre du don en effet est de n'être pas imparti à quiconque : il sélectionne, du simple fait qu'il n'est pas donné à tout un chacun! » (2000, p. 180) Dans cette optique, il faut relire le fameux texte de Barthes sur « L'écrivain en vacances ». L'auteur de *Mythologies* avait bien compris que ces représentations de l'écrivain en vacances visaient à démystifier l'écrivain pour mieux le mythifier. Faux travailleur, l'écrivain est aussi un faux vacancier. Le calepin qui dépasse

de sa poche alors qu'il déambule sur la plage est un rappel : le véritable écrivain est un élu qui ne perd jamais contact avec les muses, toujours prêt à répondre à leur invitation si elles se manifestent. Ainsi Barthes résumait que « pourvu de vacances, il affiche le signe de son humanité; mais le dieu reste, on est écrivain comme Louis XIV était roi, même sur la chaise percée. » (1970, p. 31)

L'entrevue constitue certes un terreau fertile pour l'analyse de la constitution de figures autoriales. Auteur et journaliste, dans un tandem inattendu, s'y relayeront pour introniser le créateur au temple des grands artistes, en établissant hors de tout doute ce qui en fait un être d'exception, héritier de ce « don » duquel il tire sa singularité. J'observerai ici, dans l'entrevue, la création de deux figures d'écrivains majeurs : Anne Hébert et Jacques Godbout. Bien que ces deux auteurs n'appartiennent pas à la même génération d'écrivains (Anne Hébert est née en 1916; Jacques Godbout en 1933), la comparaison entre les parcours est intéressante à plusieurs égards, autant à travers les similitudes que les oppositions. Parmi les similitudes, saute d'abord aux yeux l'insertion de ces deux écrivains dans le champ littéraire parisien. On sait qu'Anne Hébert a non seulement été publiée au Seuil, mais a vécu à Paris de 1967 à 1997. Godbout est aussi édité aux Éditions du Seuil à partir de 1962 (son premier recueil de poésie était paru chez Seghers, en 1958). Les deux auteurs auront à justifier, dans les médias québécois, ce choix éditorial qui prendra, surtout dans les années 1960 et 1970, des couleurs politiques. Jacques Godbout entretient par ailleurs l'idée d'une filiation entre son parcours et celui d'Anne Hébert, la décrivant comme « sa grande sœur en écriture » (Dolbec, 2000, p. C7) : un rapprochement qu'il scelle solidement par le tournage, l'année de la mort d'Hébert, d'un documentaire sur sa vie.

Toutefois, c'est sans doute dans les antinomies que la comparaison entre les deux trajectoires s'avère la plus riche. Ces auteurs adoptent en effet une attitude diamétralement opposée par rapport au jeu médiatique qu'implique la promotion du travail de l'écrivain. L'une l'évite le plus possible, tout en y contribuant de temps à autre à contrecœur; l'autre semble y participer avec tellement d'ardeur qu'il se méritait une réputation d'ubiquiste. L'une refuse par exemple tout

projet de biographie de son vivant, l'autre s'y prête avec une grâce inespérée, si bien qu'il donne immédiatement son aval au projet de Donald Smith visant à produire une vidéocassette et un livre sur l'homme et l'œuvre³. Quel sera l'impact de ces deux postures contraires sur la constitution de figures visant à faire de l'auteur le légataire d'un « don » qui le distingue du commun des mortels et confirme *ipso facto* son identité d'écrivain?

La vestale de nos lettres

Notons d'abord un fait plutôt étonnant. Bien qu'on décrive Anne Hébert comme rétive au jeu médiatique, bien qu'on sente que Godbout y participe activement, sur le plan purement quantitatif, les deux attitudes obtiennent, pour prendre un vocabulaire volontairement provocateur, le même taux de rendement. Dans un premier temps, nous⁴ avons procédé à la constitution d'un dossier complet sur ces deux auteurs, en ne tenant compte que des articles publiés dans la presse québécoise. On obtient une somme de 31 entrevues, réalisées entre 1961 et 1999, pour Anne Hébert. Godbout arrive presque ex aequo avec 25 entrevues, accordées entre 1961 et 2000. Il faut bien noter cependant que Godbout continue de donner des entrevues après cette date butoir, que j'ai cru bon conserver pour des fins d'uniformité entre les deux corpus comparés.

D'emblée, la distance de l'écrivain face au jeu médiatique n'a jamais été prise en compte par cette instance de reconnaissance qu'est la critique journalistique. En effet, la dérobade de l'écrivain peut être perçue comme une protestation qui brise l'*illusio* et crée une brèche dans la dynamique des échanges entre les agents du champ. Pas étonnant que le milieu littéraire — ici, plus particulièrement, la critique journalistique — réagisse mal à ce retrait moral de l'écrivain, à moins

³ Voir Marc-André Joanisse, « Jacques Godbout décortiqué », *Le Droit*, 9 décembre 1995, p. A9. Donald Smith affirme avoir passé un coup de fil à Godbout pour lui parler de son projet : « Il m'a rappelé le lendemain pour me dire qu'il était flatté. »

⁴ Ce *nous* inclut Isabelle Gagnon, assistante de recherche dans le cadre de mon projet « Se dire écrivain », sans que ce travail d'analyse n'aurait pas été possible.

que celui-ci n'ait accumulé suffisamment de capital symbolique pour imposer définitivement cette attitude aux autres agents. C'est le cas de Réjean Ducharme qui a dû, en 1967, subir les assauts de la presse, mais a réussi, après un long parcours, à faire respecter relativement son anonymat. Jean-Robert Sansfaçon constate notamment, en 1991, qu'il serait aisé pour un journaliste professionnel de démasquer Ducharme. Or, si « [...] personne à la tête de nos médias n'a jugé bon d'entreprendre une telle enquête, c'est qu'il existe une entente tacite parmi les intellectuels pour lui foutre la paix à ce monsieur. » (Sansfaçon, 1991, p. A8) Entente tacite qui s'apparente à de la tolérance, car malgré toute la notoriété dont jouit Ducharme, force est d'admettre que son silence continue de faire tiquer les représentants de la presse. Le titre d'un article soulignant la remise du prix Gilles-Corbeil à Ducharme est représentatif de cette irritation : « Réjean Ducharme ne sort pas de l'ombre, même pour 100 000 \$ » (Vennat, 1990, p. E1). Que dire enfin du portrait-robot de Réjean Ducharme vieilli de 20 ans, publié dans *Le Devoir* du 3 novembre 1990 (p. D1)? Au visage de l'auteur qui refuse de se montrer, on substitue alors un simulacre, pourvu qu'on ait une figure à se mettre sous la dent. Élisabeth Nardout-Lafarge l'a bien noté, cette

[...] conscription autoritaire de l'écrivain est aussi un avertissement : il n'y a pas d'anciens jeunes prodiges. Désormais s'appliquera dans toute sa rigueur la dure loi critique, avertit la fausse photo, on ne s'extasiera plus sur l'incroyable talent d'un adolescent, il va falloir payer le prix de cette réputation. (Nardout-Lafarge, 2001, p. 35)

Si Anne Hébert tente de s'effacer devant son œuvre, elle n'a certes pas le recul d'un Réjean Ducharme. La lecture des 31 entrevues colligées nous amène plutôt à voir une stratégie de compromis face aux activités de promotion. Elle se dit par exemple à de nombreuses reprises touchée par la critique journalistique ou universitaire, en même temps que gênée, ayant l'impression d'être littéralement mise en cage, observée, disséquée sur une table d'opérations. Le discours d'Anne Hébert, dans l'ensemble des entrevues consultées, semble un long plaidoyer réitérant son appartenance au champ littéraire

québécois, comme si son éloignement face aux médias, doublé de son éloignement géographique puisqu'elle vit à Paris, lui enlevait une forme de légitimité, voire d'identité, tant comme écrivaine que comme québécoise.

Contre toute attente, la première entrevue du corpus, réalisée en 1961, vise non pas à diviniser l'écrivaine mais au contraire à la démystifier en la rendant plus humaine. Ainsi Émilie Dalairé affirme, dans *La Revue populaire*, que celle « qui porte à l'étranger le renom des Canadiens » ne pose pas à la « poétesse éthérée » :

elle est aussi une maîtresse de maison qui connaît tous les « secrets de grand-mère » et des recettes à rendre jaloux le meilleur cordon-bleu. C'est aussi une femme d'affaires. Depuis huit ans scripteur pour l'Office national du film du Canada, mademoiselle Hébert s'y connaît en comptabilité budgétaire et jongle avec les chiffres qu'elle maintient en équilibre comme ses songes et ses rêves. (Dalairé, 1961, p. 15)

De toute évidence, les éléments présentés ici visent à donner un visage humain à l'écrivaine. Le lieu d'où parle la journaliste — une revue destinée au grand public — n'est sans doute pas étranger à cette approche. Il n'est pas rare en effet de rencontrer, dans la sphère de grande production, un discours qui vise à montrer l'écrivain comme une personne « ordinaire », réunissant toutes les qualités spécifiques à ce qu'Heinich nomme « le monde domestique ». Mais la déconstruction n'en est pas moins révélatrice : s'il y a démystification, c'est qu'il y a déjà mythification — rappelons-nous l'écrivain en vacances de Barthes.

Dès les années 1970, les entrevues mentionnent régulièrement son retrait par rapport à la vie littéraire et aux mondanités parisiennes (Hébert s'est installée en France en 1967). Peu à peu, se forge l'image d'une solitaire mystérieuse dont il devient impossible de soutirer les confidences. Au début des années 1970, c'est bien l'écrivaine qui protège sa vie privée en manifestant une certaine réserve, qu'elle doit constamment justifier. Sa position apparaît alors d'autant plus

inexplicable aux yeux des médias québécois que le roman *Kamouraska* est en lice, en 1970, pour le prix Goncourt. Néanmoins, le discours d'Anne Hébert, qui dit se méfier des prix littéraires puisque tant de « Goncourt n'ont pas pu trouver un second souffle » (Tremblay, 1971, p. 13), est cohérent avec sa posture. Nathalie Heinich note en effet que le refus des mondanités prend souvent la forme d'une prémisse à l'élection par le don : « en effet [...], la création en régime de singularité impose de privilégier la réalisation de l'œuvre — dont l'évaluation doit être laissée à l'arbitrage du temps, où se joue la postérité — par rapport à la réussite de la personne — qui dépend de l'espace relationnel, où se joue la notoriété. » (2000, p. 143) Cette posture est résumée par Hébert lorsque Gisèle Tremblay lui demande pourquoi on ne la voit pas plus souvent en public : « Ce n'est pas nécessaire du tout. Moi, ce que je veux faire c'est écrire, et puis vivre comme n'importe qui... » (1971, p. 13)

L'intérêt de l'analyse consiste à observer comment la critique, d'abord agacée par le silence d'Hébert, en viendra à s'approprier cette posture pour lui créer une figure d'être d'exception. Tout se passe comme si, devant les esquives de l'écrivaine, les journalistes en arrivaient à fantasmer les réponses qui ne viennent pas. Le silence et le mystère confèrent à Anne Hébert une image immatérielle. L'entrevue qu'elle accorde en 1975 à Jean Basile est à cet égard exemplaire. Hébert n'est certes pas, à ce moment, ce qu'on pourrait appeler une débutante : non seulement a-t-elle reçu à ce moment à peu près tout ce que la province compte en prix littéraires prestigieux (Prix David, Prix du Gouverneur général, prix Molson, pour n'en nommer que quelques-uns) mais encore a-t-elle été légitimée en France : *Kamouraska*, en 1970, a reçu le Prix des libraires. *Les Enfants du sabbat*, roman pour lequel elle accorde une entrevue à Basile, obtiendra le Prix du Gouverneur général du Canada et le prix Roland de Jouvenel, attribué par l'Académie française. Devant le critique du *Devoir*, Hébert se présente donc nantie d'un fort capital symbolique, doublé d'un capital économique que le critique ne manque pas de relever. Le titre de l'article lui-même rappelle une vieille ficelle de la mythification, assimilant Hébert à sa fiction : « Rencontre. Anne Hébert : sœur Julie qui a bien tourné. » (1975, p. 15) Le critique commence son texte en

rassurant ses lecteurs : Anne Hébert existe, il l'a vu manger du rôti de bœuf et boire du vin. « Je ne suis pas si immatérielle que ça » (Basile, 1975, p. 15), proteste alors la romancière qui doit ramener son interlocuteur à la réalité. Quoi que l'auteure en dise, elle n'échappera pas, néanmoins, à son exceptionnalité. Humaine, elle boit du vin, mais elle est d'essence divine aussi, puisqu'en refusant de se livrer, elle quitte le parterre des humains, ainsi qu'en conclut Jean Basile :

J'étais venu pour la voir et faire une entrevue. Mais je ne savais pas qu'on ne fait pas une entrevue avec Anne Hébert que le moindre dé clic d'un appareil photographique fige. J'avais un plan. J'allais, sans coup férir, lui tirer les vers du nez, la faire parler d'elle, beaucoup d'elle. Soyons franc, elle ne m'a rien dit. Elle m'a eu. Quel dommage que je ne sois pas Lise Payette. (Basile, 1975, p. 15)

En amalgamant les caractéristiques humaines et divines d'Hébert, Basile pose les fondements de son inscription dans le régime de singularité :

Je puis cependant assurer à tous ceux qui ne rencontreront pas Anne Hébert qu'elle boit du vin, qu'elle mange de la viande, qu'elle rit, qu'elle est myope, qu'elle a du succès et qu'elle peut même prendre un taxi sans s'inquiéter de son budget, et que pourtant elle est vraiment immatérielle. Qu'on lui donne le Goncourt; elle restera immatérielle. (Basile, 1975, p. 15)

La suite des entrevues ne fait que conforter cette figure d'être à part, vaporeux, pas tout à fait des nôtres. Réginald Martel, tout en la qualifiant « d'aérienne, insaisissable et charmante » (Martel, 1975, p. D3), ne peut s'empêcher de rappeler qu'elle est humaine aussi puisque lors de son arrivée, l'écrivaine dormait en plein après-midi, fatiguée... L'entrevue réalisée entre Martel et Anne Hébert se nimbe d'une atmosphère ésotérique : « Il y a quelque chose qui n'a pas lieu : l'interview », « Ce n'est pas une interview. Ce sont des phrases détachées. » (1975, p. D3) Peu à peu, la résistance d'Anne Hébert face au jeu médiatique devient une constituante primordiale de sa figure

auctorale. Malgré ses rectifications qui, prosaïquement, rappellent qu'elle est tout simplement timide, sa réserve lui donne une longueur d'avance, un charme qui neutralise les simples humains (voir Tremblay, 1980, p. D2). Participant lui aussi à l'entreprise visant à rendre Anne Hébert impénétrable, André Vanasse place, en exergue d'une entrevue publiée dans *Voix et images*, cet extrait significatif des *Enfants du sabbat* : « Non, aucun de ces petits questionneurs ne parviendra à me soutirer la moindre parcelle de vérité. » (Vanasse, 1982, p. 441) Le capital symbolique accumulé patiemment par Hébert — surtout après la réception du Prix Femina en 1982, période pendant laquelle Hébert dit jouer un jeu qui lui déplait, au point de ne plus s'appartenir —, cet important pécule donc, semble désormais suffisant pour imposer à la critique ce qu'elle nommera son « droit à la tranquillité ». (Navarro, 1999, p. 12) Ainsi, une journaliste en vient à formuler un souhait qui étonne : « On voudrait ne rien demander à Anne Hébert, qui a déjà donné tant de joies, et seulement lui dire merci. On voudrait presque ne pas l'interviewer, même si cette grande dame un peu frêle, à la voix très douce, au si beau visage qui ne vieillit pas, n'a rien d'intimidant. » (Côté, 1992, p. E1) La distance entre l'écrivaine et le monde est désormais non seulement acceptée par la critique, mais presque souhaitée, devenue constituante d'une figure mythique, inaccessible. La créatrice a rejoint l'Olympe et est devenue fiction : « Anne Hébert est comme les personnages de ses romans : elle se dérobe, vit entourée de mystère, mais choisit soigneusement ses mots pour libérer son imagination, ses démons. » (Navarro, 1999, p. 12) Un peu comme Ducharme, c'est du côté de ses textes qu'on la cherchera désormais, et ce mystère charmant ne fera que décupler le désir, un peu comme le suggère Jean-François Nadeau : « Cette solitaire parle peu, davantage par naturel que par pudeur. Elle invite ainsi à être devinée plus que comprise. » (1995, p. D1) N'a-t-elle pas, à la fin de son parcours, des attributs divins, puisque, comme le mentionnent la plupart des articles qui lui sont consacrés dans les années 1990, non seulement elle ne vieillit pas, mais elle rajeunit? Quoi de plus naturel alors, que sa mort ne soit qu'un passage? Si un « astre » s'est éteint en 2000, celle qu'on surnommera la « vestale de nos lettres » (Tremblay, 2000, p. A1) restera désormais, non plus immatérielle, mais immortelle. C'est bien à ce propos que Stanley Péan

met ses lecteurs en garde : « ne vous fiez pas aux journaux : Anne Hébert n'est pas morte. Relisez-la, vous verrez. » (Péan, 2000, p. B2)

Un Donquichotte sur sa Rossinante

À l'inverse d'Anne Hébert, Jacques Godbout semble présider à la création de sa propre figure. L'auteur de *Salut Galarneau* n'est d'ailleurs pas dupe du rôle qu'il joue, lui qui confiait à Lise Gauvin : « L'écrivain est quelqu'un qui se prend pour un autre, parce qu'il est un autre. [...] l'écrivain doit quitter son monastère et partir sur les routes, il doit au matin se recueillir pour dire l'indicible, au soir se prêter au spectacle de la conservation dans les talk-show. » (Gauvin, 1986, p. 143)

Si Godbout prétend qu'il est « devenu » cinéaste, il se dit en revanche « né » écrivain (Bellemare, 2000, p. 9). L'affirmation n'est pas sans effet sur sa figure. Plus le « don » est ancien, inscrit dans une nature plutôt qu'une culture, plus il semblera authentique et donc gage de l'identité du « vrai » écrivain. De surcroît, le statut de l'écrivain chez Godbout cristallise les poncifs de « l'inspiration » : au moment où il écrit, Godbout « se met en éponge », se transforme en « une sorte de réceptacle » (Richard, 1966, p. M4) gouverné par ses personnages.

Dès la première entrevue, c'est l'épithète « d'enfant terrible » (Saint-Pierre, 1961, p. 11) qui colle à la peau de Godbout. Cette image de redresseur de torts, de pourfendeur d'injustices, d'incorrigible boutefeufu, l'écrivain la cultivera savamment tout au long de son parcours. Qu'il s'empresse de déclarer à Gérald Godin que s'il avait dix ans plus jeune, il joindrait les rangs du FLQ (Godin, 1964, p. 64) ou qu'il s'exclame à brûle-pourpoint qu'il aurait battu son éditeur parisien si celui-ci avait voulu intégrer un lexique à *Salut Galarneau* (Morissette, 1967, p. 55), Godbout n'hésite pas à emprunter à la terminologie martiale. Répondant en 1966 à un questionnaire, il identifie James Bond comme étant son héros de cinéma préféré (voir Richard, 1966, p. M5). Certes, Godbout allie le geste à la parole et mène des combats bien ancrés dans la vie réelle : dans les résumés qu'on fait de sa carrière, on portera à son crédit ses luttes au sein de Mouvement laïque de langue française par exemple, ou la fondation de

l'Union des écrivains québécois. En entrevue, Godbout met aussi de l'avant sa propension pour le combat, se faisant à l'occasion fondateur, comme lorsqu'il accuse toute la génération d'écrivains québécois qui l'a précédé d'avoir abandonné la lutte, d'avoir « lâché », ces auteurs ayant subi très tôt leur « ménopause intellectuelle, c'est-à-dire leurs postes au Conseil des arts ou au Ministère des affaires culturelles » (Turgeon, 1970, p. 2). Lorsque son tour viendra, au moment où son ami Robert Bourassa l'invitera à occuper des fonctions honorifiques, Godbout se drapera dans sa liberté : « Je refuse d'être un ancien combattant, qu'on ferait parader avec des médailles. » (Gagné, 1993, p. 25) Se campe ici la figure de l'intellectuel engagé dans la Cité, rejetant, en apparence et pour la montre, l'inféodation à toute forme de pouvoir : une espèce de Sartre québécois qui accueille avec ostentation cette filiation⁵. « Tiens, confie-t-il à Gérald Godin, si ce n'était pas prétentieux, je dirais que *La Nausée* et *Les Mots* sont des livres que j'aurais pu écrire, si j'avais été Français. » (Godin, 1964, p. 64) Godbout, qui répète à qui veut l'entendre qu'il entretient sa capacité à l'indignation, se mérite donc progressivement la réputation d'un franc-tireur, qui mène « la lutte sur tous les fronts » (Beaulieu, 1972, p. 43). Se développe peu à peu l'idée que l'écriture est le lieu de résistance par excellence, une valeur hautement prisee dans le champ littéraire, surtout si elle est associée à la dissidence plutôt qu'à l'ordre⁶.

⁵ Godbout possède d'ailleurs tous les attributs du « grantécrivain » tels qu'ils sont énoncés par Nogez, et dont Sartre est l'étendard. Le « grantécrivain » non seulement est reconnu comme écrivain, mais pratique plusieurs genres, est « méta-écrivain » au sens où il contribue à faire la littérature de son temps (il est actif dans une maison d'édition ou une revue) et enfin il est présent au monde, c'est-à-dire qu'il s'engage dans la vie publique et politique. En clair, le « grantécrivain »

se promène sur terre non seulement — comme tout écrivain — en représentant de commerce de lui-même, mais aussi en incarnation de la conscience universelle, non seulement en élégant phénomène de foire invité dans les dîners en ville, mais en sombre demi-dieu tombé du ciel des idées, préposé tout aussi bien aux « J'accuse » solennels qu'aux interviews dans *Marie-Claire*, aux éloges funèbres sur la place Rouge qu'aux prises de parole sur vieux tonneaux de fuel à la sortie des usines Renault. (2000, p. 13)

⁶ Pascal Brissette l'a bien noté dans son étude consacrée à Nelligan : à la fin du XX^e siècle, la figure du poète est celle du génie dangereux, génial *parce que* dangereux. Son statut de « hors-la-loi », suivant le phénomène d'une double

Alors qu'en 1974, on remet à Godbout le Prix Duvernay, André Major confirme son statut de résistant : « Mais je crois que le Prix Duvernay va d'abord et avant tout à un artiste engagé dans la conversion des valeurs traditionnelles en valeurs vivantes, en même temps qu'au franc-tireur faisant preuve d'une exemplaire liberté d'esprit dans une société tiraillée par des dogmatismes également stériles. » (Major, 1974, p. 7) Sans contredit, Godbout est un de ces écrivains qui font « irruption » en littérature, suivant la théorie d'Alain Viala sur la stratégie du succès. Basée sur les coups d'audace, la stratégie du succès est fondée sur des acquis rapides mais précaires dans le champ littéraire : le Godbout des années soixante, omniprésent sur toutes les tribunes — de *Liberté* à l'Office national du film en passant par le Mouvement Souveraineté-Association — correspond à ce profil. Mais la stratégie ne porte fruit que si on parvient à transformer ces cumuls en capital symbolique : c'est précisément aussi ce qui arrive à Godbout dans les années soixante. Il se voit en effet décerner divers prix littéraires importants, dont le prix Georges Dupau de l'Académie française pour *D'Amour, PQ* et le prix du Gouverneur général du Canada pour *Salut Galarneau!*.

Le discours faisant de l'écrivain un être d'exception ne doit pas être le seul fait de l'écrivain lui-même, auquel cas il ne demeurerait qu'à l'état de posture. Cette posture doit être prise en charge par d'autres agents afin de devenir figure, donc fantasme n'appartenant pas exactement à l'auteur. En un mot, ce discours doit être relayé par d'autres instances d'énonciation. À cet égard, le discours que prononce Yvon Bellemare lors de la remise du prix David à Jacques Godbout en 1985, est fondateur, sédimentant, avec une imagerie toute religieuse, l'idée de « don » chez Godbout, un privilège qui n'est pas imparti à quiconque :

Tel un muezzin laïque perché au sommet de son minaret, il invite régulièrement ses fidèles lecteurs à ne pas se laisser cerner et maîtriser par les pouvoirs totalitaires, et il le fait dans un style où les humeurs du moment créent des formules cinglantes,

négligence, ne fait que valoriser davantage un héros déjà investi d'une charge positive : « Tout criminel soit-il, le créateur est un élu : c'est par miracle qu'il reçoit le don de "tacher la vie". » (Brissette, 1998, p. 186-187)

incisives, à l'emporte-pièce, où le verbe chaque fois se veut interprétation. (Bellemare, 1985, p. 18)

Même si Serge Cantin s'attaque à Jacques Godbout en dénonçant son opportunisme dans « La fatigue culturelle de Jacques Godbout » (Cantin, 1993, p. 3), on décrit l'auteur, dans la plupart des entrevues consultées, comme un intouchable. On a qualifié Godbout de touche-à-tout, d'ubiquiste, d'homme-orchestre, et ce don qui le distingue du commun des mortels et qui de prime abord semblait agacer devient un gage de singularité. Jean-Simon Gagné proclame notamment :

Le Québec tourne peut-être en rond, mais Jacques Godbout l'attend à chaque carrefour. À l'aube de ses soixante ans, l'écrivain-cinéaste dégage cette distinction un brin arrogante qui accompagne souvent le succès. Les années passent, confortant le personnage dans son rôle de baromètre quasi institutionnel des états d'âme de notre société. [...] Mandarin culturel par vocation, fou du roi par procuration, il s'est peu à peu imposé comme un intouchable, un incontournable, un inattaquable. (Gagné, 1993, p. 25)

On pourrait multiplier les exemples de construction d'une figure d'être exceptionnel pour Jacques Godbout qui, comme le Tout-Puissant, a ce « don » de pouvoir « être partout ». Par-dessus tout, c'est l'image du franc-tireur qui domine la posture :

Il se décrit comme une espèce de Don Quichotte ayant besoin d'un moulin à vent à affronter chaque jour. Et on l'imagine très bien sur une Rossinante un peu fourbue, épée à la main, pourfendant un ONF en péril ou quelque autre château fort menacé par la bête poilue de l'économisme, son dragon de prédilection. Il a d'ailleurs le physique du chevalier de la Mancha et une voix de basse qui résonne sur toutes les tribunes, car, à vrai dire, cet homme est partout. (Tremblay, 1986, p. B1)

Et comme Anne Hébert assimilée à ses personnages de roman, Godbout en arrive lui aussi, dans un autre article, à un statut immatériel : « Jacques Godbout serait bicéphale, comme le héros de son célèbre roman *Les Têtes à Papineau*, que je n'en serais pas étonnée. » (Lachance, 1995, p. 92) Notons qu'en tant qu'héritier d'un don exceptionnel, Godbout aspire à rien de moins que l'immortalité : « Le rêve de Jacques Godbout : "ne jamais mourir, être là dans 500 ans pour voir ce qui se passe. Et le commenter". » (Tremblay, 1986, p. B1)

Ce qu'être écrivain veut dire

Afin que sa *posture* se transforme en *figure* et devienne opérante dans le champ littéraire, l'écrivain doit se reconnaître lui-même et être reconnu comme écrivain. Son inscription dans un régime de singularité en est une condition essentielle et passera bien souvent, comme en témoignent les exemples d'Anne Hébert et de Jacques Godbout, par la notion du « don », rite d'investiture qui confirme l'exception et donc confère l'autorité. Car c'est bien de cela dont il s'agit ici et la pierre angulaire de cette autorité s'incarne dans le transfert entre le discours de l'écrivain lui-même et celui des autres agents, en l'occurrence, la critique littéraire. Sans ce transfert, l'écrivain doit renoncer à l'autorité. Bourdieu l'a bien précisé : « son acte ne serait rien qu'un geste insensé ou insignifiant sans l'univers des célébrants et des croyants qui sont disposés à le reproduire comme doté de sens et de valeur [...]. » (1998, p. 283)

Contrairement à Anne Hébert, dont l'absence, le quasi-silence a fini par être la preuve de son appartenance à un autre monde, et par ricochet l'essence de son « don », c'est par l'omniprésence que Godbout a fabriqué sa figure d'être d'exception. Il en résulte une différence fondamentale : les agents du champ pallient la tiède participation d'Anne Hébert aux activités de promotion par la construction d'une figure dont l'auteure est plus ou moins dépossédée. Qui plus est, l'écrivaine devra régulièrement justifier son retrait, du moins jusqu'à ce qu'elle ait acquis suffisamment de capital pour imposer son attitude aux autres agents du champ. N'est-ce pas au

contraire une certaine gratitude, une reconnaissance pour services rendus, que Jean Basile laisse entrevoir lorsqu'il écrit que l'auteur des *Têtes à Papineau* « a su garder l'équilibre entre son œuvre et ses activités publiques. En bref, il publie régulièrement et participe au milieu » (Basile, 1977, p. 15)? Ni trop, ni trop peu : il faut lire entre les lignes que Godbout a su flatter la main qui le nourrit, en participant au jeu tout en affichant, pour les apparences, une relative distance, étant à la fois du dedans et dehors. Du dedans parce qu'il est lui-même agent actif dans le champ, cependant que du dehors puisque, dans son discours relatif à la création littéraire, il reproduit systématiquement tous les éléments qui l'inscrivent — même superficiellement — dans un régime de singularité. Ainsi il ramène à la surface ce que Heinrich nomme « l'ostentation de distance » face au milieu littéraire, condition obligatoire de la création dans la solitude, apanage du véritable écrivain. Alors que Godbout, dans son journal publié, mentionne sans fausse pudeur toutes ses amitiés littéraires, le voilà par exemple de temps à autre scrupuleux, se rappelant son devoir de réserve face au milieu : « Ce soir, nous mangeons chez les Archambault. Faut-il porter une cravate quand on dîne avec un prix David? » (Godbout, 1991, p. 14)

De l'attitude d'un Réjean Ducharme à celle d'un Jacques Godbout, il y a tout un monde. Au « Je refuse d'être pris pour un écrivain » que la presse attribue à Ducharme après la publication de *L'Avalée des avalées*, on opposera de façon manichéenne le « Je suis né écrivain » lapidaire de Godbout. Dans l'interstice se glisse Anne Hébert, qui veut « écrire, et puis vivre comme n'importe qui... » (Tremblay, 1971, p. 13) Si l'identité de l'écrivain reste problématique, que signifie le fait que le degré de participation aux activités de promotion du travail de l'écrivain semble ici directement proportionnel à la capacité de se reconnaître écrivain? Ainsi la phrase de Godbout citée en exergue reste matière à méditation : celui qui prétend là n'avoir d'autre choix que de durer jusqu'à ce qu'il devienne incontournable, faute de « génie », est aussi le seul de notre corpus à se dire véritable écrivain...

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @naïlyses, 2006

Bibliographie

BARTHES, Roland. 1970 [1957], *Mythologies*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».

BASILE, Jean. 1975, « Anne Hébert : sœur Julie qui a bien tourné », *Le Devoir*, 25 octobre, p. 15.

—. 1977, « Jacques Godbout entre course et labour », *Le Devoir*, 5 février, p. 15.

—. 1990, « Ducharme. L'Enfantôme de la liberté », *Le Devoir*, 3 novembre, p. D1.

BEAULIEU, Ivanhoé. 1972, « Jacques Godbout, écrivain, Montréal, P.Q. », *Le Soleil*, 2 septembre, p. 43.

BELLEMARE, Yvon. 1985, « Jacques Godbout, prix Athanase-David 1985 », *Québec français*, n° 60, décembre, p. 18.

—. 2000, *Jacques Godbout : le devoir d'inquiéter*, Montréal, Humanitas.

BOURDIEU, Pierre. 1984, « Mais qui a créé les créateurs? », dans Jacques Pelletier, 1994, (dir.), *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, p. 277-291.

—. 1998, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil.

BRISSETTE, Pascal. 1998, *Nelligan dans tous ses états*, Montréal, Fides.

CANTIN, Serge. 1993, « La fatigue culturelle de Jacques Godbout », *Liberté*, vol. 35, n° 2, avril, p. 3-37.

CHARTIER, Roger. 1996, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel.

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @naïlyses, 2006

CÔTÉ, Lucie. 1992, « Anne Hébert / La vie d'abord », *La Presse*, 28 mai, p. E1.

DALLAIRE, Émilie. 1961, « Poétesse, romancière, dramaturge », *La Revue populaire*, juillet, p. 15.

DIAZ, José-Luis. 1993, « L'écrivain comme fantôme », dans Catherine Coquio et Régis Salodo (dir.), *Barthes après Barthes : Une actualité en questions, Actes du colloque international de Pau*, Pau, Publications de l'Université de Pau, p. 77-87.

—, 2004, « Paradoxes de l'auteur romantique », *Recherches et travaux*, n° 64, p. 17-30.

DOLBEC, Michel. 2000, « Godbout tourne un documentaire sur Anne Hébert. Radio-Canada et France 3 coproduisent *Un siècle d'écrivains* », *La Presse*, 30 août, p. C7.

FOUCAULT, Michel. 1969, « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV, p. 73-104.

GAGNÉ, Jean-Simon. 1993, « Jacques Godbout. Le temps du mandarin », *Voir*, 7 octobre, p. 25.

GAUVIN, Lise. 1986, « Godbout, romancier : une relecture », *Quebec Studies*, No. 4, p. 143.

GODBOUT, Jacques. 1991, *L'Écrivain de province, Journal (1981-1990)*, Paris, Seuil.

GODIN, Gérald. 1964, « Jacques Godbout », *Maclean*, September, p. 64.

HEINICH, Nathalie. 2000, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte.

JOANISSE, Marc-André. 1995, « Jacques Godbout décortiqué », *Le Droit*, 9 décembre, p. A9.

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @analyses, 2006

LACHANCE, Micheline. 1995, « Les Têtes à Godbout », *L'Actualité*, vol. 20, n° 16, octobre, p. 92.

MAJOR, André. 1974, « Éloge de Jacques Godbout », *Liberté*, vol. 16, n° 92, p. 5-7.

MARTEL, Réginald. 1975, « Anne Hébert : le charme sans bavardage », *La Presse*, 1^{er} novembre, p. D-3.

MASSICOTTE, Diane. 1975, « Anne Hébert rencontre... son public! », *Le Journal de Montréal*, 26 octobre, p. 20.

MEIZOZ, Jérôme. 2004, « “Postures” d’auteur et poétique », dans *L’Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine Érudition, p. 51-65.

MORISSETTE, Brigitte. 1967, « Jacques Godbout », *La Patrie*, 10 septembre, p. 55.

NADEAU, Jean-François. 1995, « Une sensibilité universelle. Anne Hébert demeure habitée par le Québec de son enfance. Un univers littéraire nourri à plusieurs sources », *Le Devoir*, 4 février, p. D1-2.

NARDOUT-LAFARGE. 2001. *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides.

NAVARRO, Pascale. 1999, « Anne Hébert. Démons et merveilles », *Voir*, 8 juillet, p. 12.

NOGEZ, Dominique. 2000, *Le grantécrivain & autres textes*, Paris, Gallimard.

PÉAN, Stanley. 2000, « Un astre s'éteint », *La Presse*, 30 janvier, p. B2.

RICHARD, Gérard, 1966. « Jacques Godbout, romancier », *Le Petit Journal*, 12 juin, p. M4-5.

Marie-Pier LUNEAU, « De la mystique du don dans la figure de l'écrivain : Hébert et Godbout (1960-2000) », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @naïlyses, 2006

SAINT-PIERRE, Gaston. 1961, « Jacques Godbout », *Le Devoir*, 2 décembre, p. 11.

SANSFAÇON, Jean-Robert. 1991, « Que le vrai Ducharme se lève! », *Le Devoir*, 29 novembre, p. A8.

TREMBLAY, Gisèle. 1971, « Une entrevue exclusive avec Anne Hébert. *Kamouraska* ou la fureur de vivre », *Le Devoir*, 12 juin 1971, p. 13.

TREMBLAY, Odile. 1986, « Jacques Godbout. L'homme multimédia », *Le Devoir*, 12 février, p. B-1.

—. 2000, « La mort d'une figure de cristal », *Le Devoir*, 24 janvier, p. A1.

TREMBLAY, Régis. 1980, « Le charme redoutable de la timide Anne Hébert », *Le Soleil*, 12 avril, p. D-2.

TREMBLAY, Roseline. 2004, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, HMH.

TURGEON, Pierre. 1970, « Jacques Godbout et la course sur béquilles », *L'Illettré*, décembre, p. 2.

VANASSE, André. 1982, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps, p. 441.

VENNAT, Pierre. 1990, « Réjean Ducharme ne sort pas de l'ombre, même pour 100 000 \$ », *La Presse*, 28 novembre, p. E-1.

VIALA, Alain. 1985, *La Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit.