

**LITTÉRATURE  
QUÉBÉCOISE  
LA RECHERCHE  
EN ÉMERGENCE**

Sous la direction de  
François Dumont et de  
Frances Fortier

*Les Cahiers du CRELIQ*

**NUIT BLANCHE ÉDITEUR**







*Littérature québécoise :*

*la recherche en émergence*

est le premier titre de la collection colloque  
des « Cahiers du Centre de recherche  
en littérature québécoise ».

*Éditeur délégué : Guy Champagne  
Révision du manuscrit  
et correction d'épreuves : Jean-Pierre Asselin  
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau  
Composition : Michèle Pontbriand et Andrée Careau*

*Nuit blanche éditeur  
1026, rue Saint-Jean, bureau 403, Québec (Québec) G1R 1R7*

*Diffusion pour le Québec : Dimédia  
539, boul. Lebeau, Saint-Laurent (Québec) H4N 1S2  
© Nuit blanche éditeur*

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays  
Dépôt légal, 2<sup>e</sup> trimestre 1991  
Bibliothèque nationale du Canada  
Bibliothèque nationale du Québec  
ISBN 2-921053-06-3*

Les Cahiers du Centre de recherche en littérature  
québécoise de l'Université Laval

Sous la direction de  
François DUMONT et de Frances FORTIER

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE:  
LA RECHERCHE EN  
ÉMERGENCE

ACTES  
DU DEUXIÈME COLLOQUE  
INTERUNIVERSITAIRE  
DES JEUNES CHERCHEUR(E)S  
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

tenu les 13, 14 et 15 juin 1990  
au Centre de recherche en littérature québécoise  
de l'Université Laval

Québec  
Nuit blanche éditeur  
1991

Des subventions du Budget spécial de la recherche (Faculté des lettres et Vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche de l'Université Laval) et du fonds F.C.A.R. (Formation des chercheurs et aide à la recherche), volets «Rapports et mémoires de recherche» et «Centres de recherche», ont permis la publication de cet ouvrage.

## PRÉSENTATION

Depuis 1985, le CRELIQ organise chaque année un colloque d'étudiant(e)s diplômé(e)s. À l'origine, ce colloque était destiné aux étudiant(e)s en littérature québécoise de l'Université Laval. Il s'agissait de favoriser la présentation de la recherche en émergence et la discussion entre jeunes chercheur(e)s. Cet objectif a été maintenu : chaque année, plusieurs étudiant(e)s ont eu l'occasion de faire état de leurs travaux. Devant l'intérêt suscité par cette pratique, il a été décidé, en 1989, d'ouvrir le colloque à l'ensemble des universités où la littérature québécoise est étudiée. Les textes qu'on va lire sont ceux du Deuxième Colloque interuniversitaire, tenu les 13, 14 et 15 juin 1990, qui réunissait une vingtaine d'étudiant(e)s de neuf universités différentes. Comme il ne s'agit pas, traditionnellement, d'un colloque thématique, l'occasion est belle de constater la diversité des travaux et la grande vitalité de la recherche contemporaine en littérature québécoise.

En ouverture, Andreas Meyer, de l'Université libre de Berlin, pose la question de l'identité des lettres québécoises. Suivent trois lectures d'ensemble : Nicole Fortin examine le discours critique sur la littérature québécoise au cours des années soixante ; Carole Connolly s'intéresse à la question du narrataire dans le roman québécois au tournant du siècle ; Michel Biron, étudiant la même période, propose une lecture sociocritique d'œuvres montréalaises.

Après ces études plus englobantes, on lira quatre analyses d'œuvres singulières, à partir de théories différentes : Jacques St-Pierre, d'après la théorie de la réception, compare la fortune d'*À toi pour toujours ta Marie-Lou* de Michel Tremblay, en français et en anglais ; Blanca Navarro Pardiñas applique les théories d'Iser à *Volkswagen blues* de Jacques Poulin ; Jean-Marc Barrette confronte la carnavalisation selon Bakhtine à *la Guerre, yes sir !*

de Roch Carrier ; enfin, Claude Lamy nous entraîne du côté de Pythagore dans sa lecture de *Point de fuite* d'Hubert Aquin.

Dans une autre perspective, des membres du Groupe de recherche sur l'édition, de l'Université de Sherbrooke, s'attachent à l'examen de trois cas : Sylvie Faure s'intéresse à l'histoire de la maison Leméac, Manon Poulin à l'édition pour la jeunesse, Mario Parent au phénomène de l'auto-édition.

Nous passons ensuite à deux problématiques concernant la création proprement dite : Marie Bélisle réfléchit sur les rapports entre le texte et l'ordinateur, cependant que Christiane Lahaie confronte la création textuelle et la création filmique.

La question du fantastique a été abordée à partir de deux points de vue différents : Georges Desmeules met en relation le fantastique et l'humour ; Lise Morin interroge la fantastiçité en recourant aux notions de sacré et de profane.

Du côté de l'analyse thématique, trois avenues ont été empruntées : d'abord, notamment à partir des réflexions de René Girard, Stéphanie Nutting étudie la figure du « pharmakos » dans *Bois-brûlés* de Jean-Louis Roux ; mettant en question les travaux fondateurs de Gaston Bachelard, Jean Désy s'intéresse à la rêverie du froid chez les auteurs québécois ; Jeanne Turcotte, pour sa part, dans le prolongement d'un ouvrage de Jacques Bril, analyse la présence de Lilith dans *La Coupe vide* d'Adrienne Choquette.

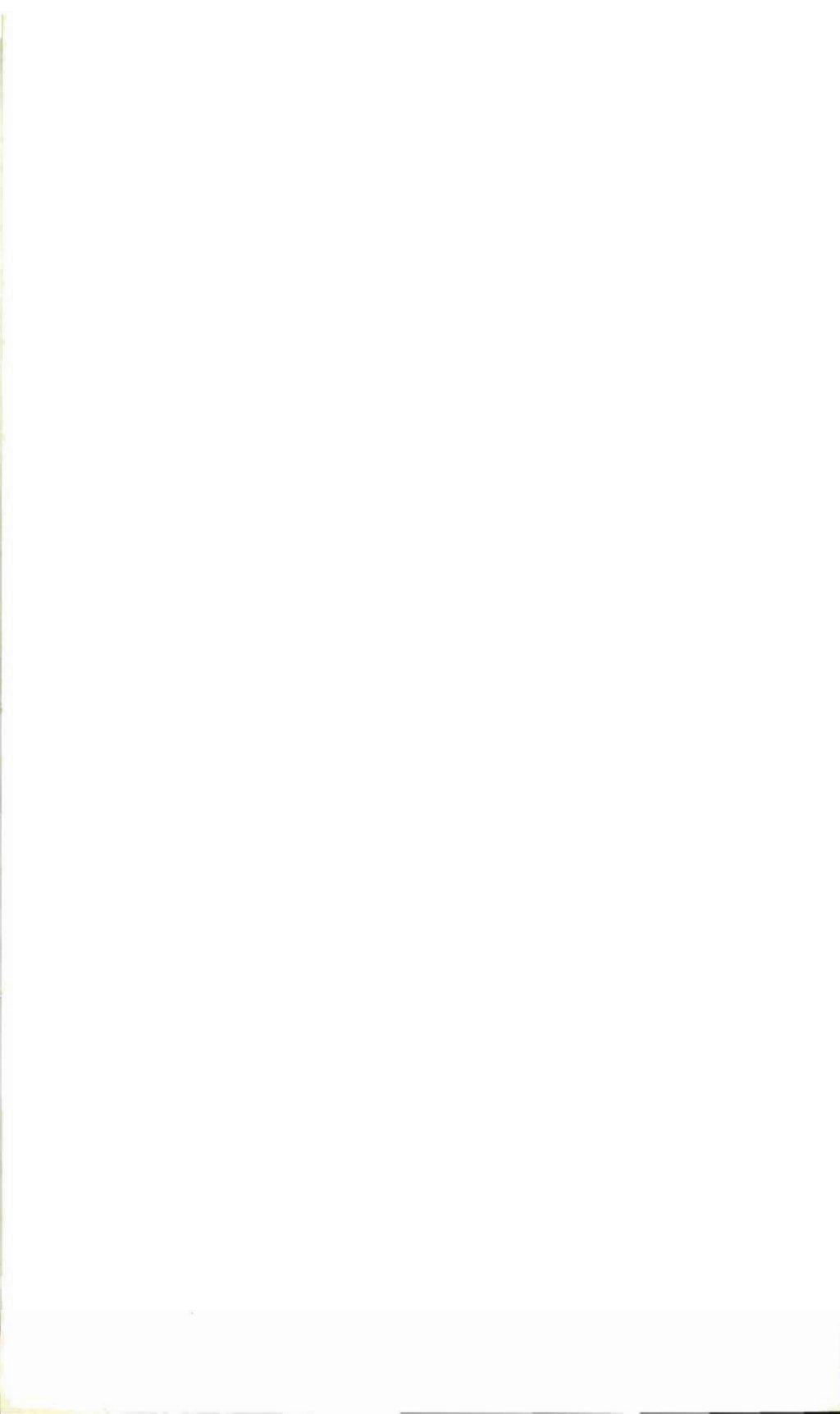
Les deux dernières études s'attachent à des œuvres féminines longtemps marginalisées : Marie-Christine Pioffet considère les écrits des religieuses hospitalières de la Nouvelle-France, tandis que Daphni Baudouin étudie un corpus méconnu, celui du journal intime féminin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme on le voit, un très grand nombre d'objets et de méthodes ont été convoqués lors du colloque. Il était possible pour chacun et chacune de s'ouvrir à d'autres secteurs de la recherche, à d'autres points de vue, et de soumettre ses propres travaux à la discussion : d'autant plus que l'atmosphère, tout au long de l'événement, laissait transparaître un enthousiasme qui ne s'est jamais démenti. Nous sommes bien sûr redevables, pour cela, aux participant(e)s et à l'auditoire, mais aussi à deux personnes en particulier, qui ont veillé à la bonne marche du colloque, Andrée Careau et Guy Champagne.

Les lieux de parole accessibles aux jeunes chercheur(e)s étant relativement rares, souhaitons que l'heureuse tradition d'une tribune annuelle perdure.

François DUMONT  
CRELIQ, Université Laval

Frances FORTIER  
CRELIQ, Université Laval



# Hubert Aquin ou l'identité québécoise des lettres : rapport-témoignage d'une recherche en cours

Andreas MEYER  
Université libre de Berlin.

*nous sommes résolus à défendre la  
littérature canadienne-française contre les  
méthodes subtiles, et institutionnelles, de  
sabotage dont elle est l'objet.*

Hubert AQUIN, 1962.

Quiconque veut comprendre les mécanismes qui conditionnent l'accueil de la littérature québécoise à l'étranger se trouve confronté inévitablement à l'existence d'un système hiérarchique, à l'intérieur duquel une grande littérature représente une instance supérieure servant comme étalon pour l'évaluation d'une littérature subordonnée ou mineure. L'élucidation du fonctionnement de ce système fut une étape indispensable pour notre recherche sur l'œuvre littéraire d'Hubert Aquin et le statut de l'écrivain dans une culture minoritaire.

Ma première rencontre avec la littérature québécoise a eu lieu il y a maintenant plusieurs années à la suite d'un projet de recherche élaboré dans le cadre de mes études françaises à la Freie Universität Berlin. Ce projet portait sur l'idée d'un étroit rapport de dépendance directe entre la littérature québécoise et la littérature française. Plus particulièrement, je me proposais d'analyser

l'influence de la notion d'une « littérature engagée », telle que définie par Jean-Paul Sartre dans les années quarante, sur un mouvement littéraire et politique qui se manifestait au Québec à l'époque de la Révolution tranquille.

Une fois effectuée la prise de contact avec ce nouveau milieu culturel à partir de lectures personnelles ainsi que de cours fréquentés à l'Université Laval, je me rendis vite à l'évidence de l'aporie de ma démarche. Je me trouvais devant une production littéraire qui se distinguait nettement des œuvres françaises sur plusieurs plans, sur celui des thèmes et des formes aussi bien que sur celui de la langue.

Cette découverte d'une particularité indéniable exigeait nécessairement un ajustement de mon approche méthodologique. Ayant initialement reproduit le comportement probablement typique pour un chercheur européen qu'on pourrait facilement identifier comme « eurocentriste », mon approche s'est lentement « québécoisée » au cours de mes études. En d'autres termes, au lieu de transcender, dans une perspective comparatiste, la littérature du Québec vers un au-delà qui serait la littérature française, notre attention devrait se diriger avant tout vers son caractère immanent, vers son identité propre. Il s'agissait donc cette fois-ci de comprendre la littérature québécoise de l'intérieur, c'est-à-dire aussi bien à travers ses conditions et son fonctionnement internes que par le biais de son insertion dans un milieu socio-politique et culturel spécifique.

De retour en Allemagne avec le désir de vouloir continuer mes études dans ce domaine, je me trouvai soudain obligé de légitimer mon entreprise, voire de justifier le terme. Il me fallait donc répondre à la fameuse question : « Qu'est-ce que la littérature québécoise ? » ou mieux encore : « La littérature québécoise existe-t-elle vraiment ? »

Cette interrogation comprend une double mise en question. Premièrement, le doute sur l'existence d'une littérature au Québec vise la valeur esthétique de ses œuvres. En deuxième lieu, si une littérature existe dans cette province francophone du Canada, c'est toutefois son rattachement à une nation québécoise qui se trouve contesté. Dans cette perspective, l'épithète « québécoise » serait seulement acceptée pour désigner une littérature régionale ou provinciale, du moins minoritaire, avec toute la connotation péjorative que ces termes laissent sous-entendre.

C'est d'abord au Québec que des écrivains et des critiques ont procédé à l'identification positive d'une pratique littéraire qui serait esthétiquement valable d'après des critères universels et en même temps liée de manière particulière à une communauté nationale. Ainsi on assiste, au cours d'une période de lente transition à partir des années trente, à l'affirmation d'une nouvelle qualité littéraire. Celle-ci s'articule à travers des œuvres qui abandonnent la description naturaliste du milieu rural pour intégrer davantage la vie citadine et favoriser l'expression individuelle, se refusant ainsi à une idéologie conservatrice qui a réduit pendant longtemps le texte écrit à un simple instrument de propagande. Mais ce n'est qu'avec les écrivains de la Révolution tranquille, révolution culturelle avant tout, et particulièrement avec le mouvement « Parti pris » que la nouvelle littérature se voit enfin associée à un projet politique national. Cela signifie en même temps le refus définitif de sa désignation comme « canadienne-française ». Avec ce mouvement, la littérature a trouvé, aussi bien par une définition théorique inédite que par une pratique renouée, sa reconnaissance finale au Québec, sa pleine acceptation, et comme québécoise et comme littérature.

Bien que l'appellation de « littérature québécoise » se trouve généralement admise par les écrivains et les critiques au Québec (Jacques Brault peut déclarer : « Nous avons enfin cessé de poser la question traditionnelle : Existe-t-il une littérature québécoise ? » et Laurent Mailhot peut souligner : « On ne se pose plus la question »), l'écho de ces voix affirmatives n'a trouvé qu'une faible résonance à l'étranger. On assiste au contraire à une mise en question qui ne résulte pas strictement d'une ignorance mais d'un scepticisme qui frôle parfois la méfiance intellectuelle.

Prenons le cas de l'Allemagne qui sera à illustrer par la suite. D'abord nous pouvons repérer, comme premier indice, une imprécision considérable au niveau de la terminologie. L'appellation « Quebecer » (équivalent de « québécoise ») n'apparaissant qu'assez tard dans les publications, l'ancienne épithète « frankokanadisch » (canadienne-française) se trouve encore aujourd'hui employée de manière synonyme avec « Quebecer » et sert à désigner même la production la plus récente. De même, on remarque des différences significatives dans la graphie, au niveau des consonnes (Quebecer, Kebecker), des accents (Québecer, Quebecer), des terminaisons (Quebecer, Quebecisch), et aussi dans la prononciation (ainsi, le « Duden »),

qu'on peut considérer comme le « Petit Robert » des Allemands, marque deux possibilités de prononciation différentes dont l'une est allemande [Quebeck] et l'autre anglaise [Quebec]). Comme une désignation commune et généralement admise fait apparemment défaut, ces variantes témoignent aussi de l'incertitude régnant chez les chercheurs quant au statut qui serait à attribuer à leur sujet d'étude.

Examinons donc de plus près la nature des différents facteurs qui conditionnent cette hésitation. Si on se rappelle que l'Européen a tendance à associer le Canada aux États-Unis et à ignorer même l'existence d'une littérature canadienne spécifique, on comprend mieux la situation difficile d'une littérature produite dans une province nord-américaine. Il existe aussi, parfois, une négation intentionnelle d'un Québec politiquement et culturellement autonome, fondée sur un refus de toute revendication nationaliste, attitude plus particulièrement explicable par le contexte de l'histoire allemande. Mais les principales raisons sont certainement à chercher au niveau de la réception. Désavantagée par un rayonnement culturel modeste qui passe en général par l'intermédiaire d'une perspective canadienne-anglaise, l'image de la « belle province » se voit sensiblement déformée<sup>1</sup>.

En ce qui concerne le marché du livre, il reste malheureusement à constater un manque d'accès direct aux livres parus au Québec. La distribution par le biais d'une librairie spécialisée à Paris ne fonctionne même plus.

Quant au domaine de la traduction, relativement peu d'auteurs canadiens-français ou québécois sont accessibles pour un public allemand. Ainsi dans le genre romanesque, on repère à peine une dizaine de traductions dont la première fut celle de *Trente Arpents* de Ringuet en 1940, suivie de celles d'œuvres de Gabrielle Roy (1953 ; 1956), Louis Hémon (1960), Marie-Claire Blais (1970), Anne Hébert (1972) et Yves Thériault (1972). Pour ce qui est des anthologies, le Québec se voit très faiblement représenté à l'intérieur d'ouvrages qui attribuent toujours une plus grande place à la production canadienne-anglaise. Ainsi on trouve quelques textes dans un recueil de poésie du Canada paru en 1938<sup>2</sup> et dans trois collections de nouvelles canadiennes publiées respectivement en 1967, 1974 et 1976<sup>3</sup>. Parmi les critères de sélection qui régissent les choix de ces ouvrages, apparaît une prédilection pour le thème de l'homme se trouvant seul dans sa lutte contre une nature sauvage. Ainsi, leurs auteurs se réfèrent généralement à la

notion d'une soi-disant « expérience canadienne » qui serait caractéristique pour une seule et unique littérature canadienne. Seule l'anthologie de Bartsch parue en R.D.A. en 1974 souligne l'existence de deux cultures distinctes au Canada.

Dans l'ensemble, les textes traduits, dont la plupart sont déjà épuisés, ne donnent aucunement une image juste et représentative de la production littéraire au Québec. Des lacunes importantes, résultats d'un choix souvent trop arbitraire, se manifestent par une absence quasi totale des genres poétique et dramatique ainsi que par une sous-représentation étonnante des courants littéraires à partir des années soixante, caractérisés par de nouveaux procédés esthétiques et des préoccupations politiques. En plus, la littérature québécoise est présentée au lecteur allemand presque exclusivement sous l'angle de ses ressemblances avec les œuvres canadiennes-anglaises.

Significatives pour la sous-estimation d'une littérature écrite au Québec sont les données au niveau de la recherche universitaire. Un facteur important pour l'étude de la littérature du Canada en général consiste dans l'institutionnalisation des études canadiennes. Celle-ci fut accélérée de manière décisive avec la fondation de « l'« Association d'études canadiennes dans les pays de langue allemande » en 1980. Comparée aux autres « Associations d'études canadiennes » en Europe, elle regroupe aujourd'hui le plus grand nombre de membres parmi lesquels les spécialistes du domaine de la littérature canadienne-anglaise sont trois fois plus nombreux que ceux qui couvrent le domaine canadien-français. L'apparente incorporation de l'élément québécois à un système supérieur canadien se reflète à tous les niveaux institutionnels. C'est au cours des dernières années seulement qu'on assiste à l'éclosion d'études proprement québécoises, souvent inspirées par un intérêt grandissant pour le concept de francophonie. Ainsi on note la création de collections spécialisées dans différentes bibliothèques (Bonn, Marburg, Trèves), la formation de groupes de recherche et l'instauration de nouveaux programmes de cours dans plusieurs universités (Augsbourg, Bamberg, Berlin, Erlangen, Fribourg, Kiel, Passau, Trèves). Toutefois l'échange direct amorcé entre quelques institutions allemandes et québécoises reste toujours très fragile.

Parmi la production de la critique littéraire, il existe à peine une dizaine de monographies ayant comme sujet des œuvres québécoises et très peu d'articles, généralement regroupés dans des

recueils, qui traitent de la littérature et de la culture au Canada dans son ensemble<sup>4</sup>. Nombreux sont les ouvrages qui portent le terme « Kanada » dans leurs titres et qui ne prêtent qu'une attention mineure au fait québécois ou encore qui l'excluent simplement.

Jusqu'à présent, la littérature québécoise souffre donc d'une nette sous-représentation due à la place particulière qu'elle occupe au sein d'organismes et d'institutions orientés davantage vers le champ politique et culturel du Canada anglais. Le phénomène d'un certain assujettissement de la culture québécoise à un grand ensemble canadien dont elle dépendrait ne semble pas du tout arbitraire mais d'ordre logique. Il s'agit en effet d'une subordination dans la hiérarchie des lettres, d'une sorte de déclassement qui est le fondement d'une sous-estimation systématique.

Ce processus de subordination devient mieux compréhensible quand on tient compte de l'influence déterminante qu'ont exercée les travaux de Northrop Frye et de Margaret Atwood dans le domaine des études canadiennes. Leur approche d'une critique des mythes détermina pendant longtemps l'image de toute la littérature provenant du Canada.

Cette approche fut d'abord reçue à travers la publication de la *Literary History of Canada*, en 1965, sous la direction de Carl Frederick Klinck, qui eut aussi à l'étranger une grande importance, car elle établissait pour la première fois un corpus et une tradition littéraires. Délimitant son sujet par son sous-titre « Canadian Literature in English », cet ouvrage contient pourtant la thèse implicite d'une seule « Canadian experience » qui motiverait une littérature unique s'exprimant en deux langues.

La « Conclusion » rédigée par Frye est très révélatrice à cet égard. Dans ce texte, Frye souligne l'existence de deux langues et de deux littératures, et il se montre conscient d'une certaine faiblesse terminologique qui consiste dans l'emploi du terme de « Canadian Literature », appellation qui prend la partie (c'est-à-dire la littérature canadienne-anglaise) pour le tout. Cela semble clair, sauf que le problème se situe non seulement au niveau de la nomination mais surtout au niveau des propos de sa propre argumentation. Car tout en ayant au préalable limité son sujet d'étude aux textes anglais, il se sert tacitement d'exemples tirés du corpus canadien-français. Ainsi on se trouve vis-à-vis de sa découverte d'une soi-disant « mentalité de garnison » qu'on voit soudainement attribuée aux deux littératures canadiennes en même

temps, et cela depuis les premiers textes jusqu'aux plus récents. Le postulat de cette « garrison mentality » se fonde directement sur sa définition de la littérature comme mise en forme de concepts mythiques, où l'écrivain crée un monde imaginaire autonome en partant d'une structure d'images et d'histoires qui lui seraient transmises à travers la tradition littéraire et culturelle. En reprenant la perspective de Frye, c'est surtout Margaret Atwood qui, à partir des années soixante-dix, a rendu plus populaire le thème de la survivance et de la dualité entre l'homme et la nature, thème qu'elle attribue à la littérature canadienne entière.

Quant à la recherche plus récente, c'est avant tout le concept d'une littérature comparée canadienne et québécoise de Ronald Sutherland qui a bénéficié d'une plus grande attention. En soutenant sa thèse des deux solitudes qui se découvriraient une identité jumelle, il maintient l'idée d'une littérature canadienne qui rejoindrait de manière égale les problèmes aussi bien des Canadiens anglais que des Canadiens français. Supposant une « sphere of consciousness » typiquement canadienne, une seule mystique nationale commune qui aurait engendré un seul sens d'identité, un « mainstream of Canadian literature », cette thèse nie la différence culturelle fondamentale entre les deux groupes ethniques, à l'exception de leur spécificité linguistique. N'arrivant pas à réaliser sa propre intention méthodologique, qu'il décrit comme liée au « view-point of social-realism » (incluant la psychologie, la sociologie, la philosophie, l'économie et l'histoire), sa démarche aboutit à l'affirmation paradoxale selon laquelle la lutte indépendantiste au Québec serait la source qui aurait alimenté le « courant principal », qui aurait brisé l'isolement des deux cultures pour fonder ainsi une grande littérature.

Après avoir vu l'ensemble de ces différentes approches critiques, on peut donc facilement discerner le parti pris adopté par la critique pour telle ou telle option politique. Ainsi, Frye et Atwood s'inscrivent dans un courant de nationalisme littéraire canadien-anglais par leur réévaluation positive de la tradition. Quant à Sutherland, il adopte l'idéologie du biculturalisme en cherchant à nier les conflits politiques évidents et à reconcilier les deux ethnies.

Une tentative d'assimilation s'exprime également dans les travaux plus actuels issus du courant de la littérature comparée.

Consciemment ou non, le fait littéraire québécois s'y voit rattaché à des phénomènes plus universels, sans qu'on trouve respectée sa problématique politique et culturelle unique. On assiste donc au niveau du discours critique de ces dernières années à une sorte d'internationalisation qui prend des formes d'une « désindividualisation » et d'une « dénationalisation » de la littérature.

Sans vouloir dévaloriser les résultats de cette dernière approche, nous favorisons plutôt le cheminement opposé. Avant de montrer l'appartenance d'une littérature québécoise à une pratique littéraire plus ou moins universelle, il s'agit d'établir clairement les bases théoriques qui nous permettent son identification comme une littérature spécifique, possédant son identité propre. Cela signifie qu'il faut d'abord définir la distinction nationale d'une pratique littéraire au Québec avant de procéder à son assimilation à l'univers des lettres internationales.

Notre but général d'une mise en valeur des particularités québécoises, qui caractérisent la littérature produite ici, a déterminé notre choix pour l'analyse d'un cas concret : l'œuvre d'Hubert Aquin.

Dans une perspective sociocritique, la forme et le contenu littéraires ainsi que la conception de l'écriture chez Aquin reflètent l'influence de différents courants idéologiques marquant l'histoire de la société québécoise à partir des années trente. Cette influence se laisse repérer à travers trois périodes différentes dans l'évolution de son œuvre.

L'inscription du social et du politique a surtout été soulignée par la critique en ce qui a trait à *Prochain Épisode* (1965) et à *Trou de mémoire* (1968). Ces deux romans s'associent à un discours idéologique, dominant à l'époque de la Révolution tranquille, qui visait une nouvelle définition de l'identité québécoise. Loin d'être simplement reflété de manière directe, ce discours se retrouve profondément médiatisé à travers l'œuvre littéraire tant sur le plan de la forme que sur celui du contenu. En utilisant de nouveaux procédés esthétiques, Aquin a créé une prose originale caractérisée par l'ouverture et l'éclatement de l'écriture. Les thèmes de la révolte collective et de l'acte créateur individuel se trouvent au centre d'une recherche problématique du héros-narrateur.

L'articulation littéraire de l'idéologie nationale dans ces œuvres manifeste un conflit insurmontable entre les deux pôles de l'action politique engagée et de la création littéraire autonome. Cette antinomie domine sous différentes configurations aussi bien sa production antérieure que celle qui suit sa période dite « engagée ».

Bien que les écrits d'avant 1960 se différencient par une absence de la thématique canadienne-française, il reste à détecter les enjeux idéologiques d'une littérature de la claustration et de l'incommunicabilité avec l'Autre axée autour du conflit perpétuel entre l'art et la vie.

Ce conflit s'articule à travers l'aspiration vers l'absolu et la tentation mystique qui se révèlent aussi des constantes de son œuvre à partir de *l'Antiphonaire* (1969). Dans cette dernière période, marquée par les préoccupations pour une structure narrative inédite, Aquin vise une solution du conflit originel dans une transposition absolue de la réalité par la création artistique.

À travers son œuvre entière, cette quête continuelle d'une synthèse possible se rattache à la recherche d'une identité littéraire dans le contexte national québécois. Ainsi, les écrits d'Aquin représentent une œuvre de transition qui peut être lue comme le cas exemplaire d'une écriture au Québec cherchant à définir un statut autonome et légitime en tant que littérature nationale.

## notes

1. Comme exemple frappant, j'aimerais ici seulement mentionner une des expositions les plus importantes des dernières années en Allemagne dans le domaine des arts du Canada. Les différentes activités autour de cette exposition, qui comportait aussi la littérature, ont eu lieu à Berlin à partir du mois de décembre 1982 jusqu'en mars 1983 sous le titre « O Kanada ». L'image du Québec y était sensiblement marquée par une forte présence publicitaire du gouvernement fédéral.
2. Herman BOESCHENSTEIN, *Kanadische Lyrik*, Bern, 1938.
3. Armin ARNOLD et Walter RIEDEL [éds], *Kanadische Erzähler der Gegenwart*, Zürich, 1967 ; Ernst BARTSCH, *Die weite Reise. Kanadische Erzählungen und Kurzgeschichten*, Berlin, 1974 ; W. RIEDEL, *Kanada*, Tübingen, u. Basel, 1976.
4. Par exemple, Dieter MEINDL [éd.], *Zur Literatur und Kultur Kanadas*, Erlangen, 1984.

# ***Histoire ou diégèse* littéraire : la construction du discours sur la littérature québécoise**

*Nicole FORTIN*  
*CRELIQ, Université Laval*

## **La construction d'une intelligibilité**

Le territoire des études littéraires et, par conséquent, de la littérature, n'a peut-être jamais été aussi vaste. Non pas que tout soit devenu littéraire, mais plutôt que tout est devenu, en vertu du principe d'interdiscursivité des textes, un discours qui, de près ou de loin, permet d'éclairer ce qu'est la littérature. C'est en partie le tribut laissé par une sociologie des institutions qui, déplaçant la littérarité du texte hors de ses lieux discursifs en associant celle-ci à des instances de légitimation, a permis l'émergence d'une lecture sociale qui explique et comprend la littérature sans parfois toucher au texte lui-même. C'est aussi le tribut d'une épistémologie des sciences qui a remis en cause la nature et l'impact du métadiscours sur la littérature – c'est-à-dire de ce discours critique que l'on croyait objectif, transparent et fidèle descripteur des textes – et qui a pris en considération les liens idéologiques qu'il entretient avec les lieux de sa production.

La pratique critique se doit ainsi d'être questionnée, tout d'abord parce que le critique occupe un lieu de parole institutionnellement signifiant, mais également parce que son travail est, comme celui du littéraire qu'il juge, de produire des discours. Par cette démystification de la pratique d'analyse, il appert que le sens donné au texte littéraire est la résultante d'une

*construction discursive* qui relève autant de la démarche théorique utilisée, autant des présupposés du critique que des contingences – épistémiques et narratives – liées à la mise en discours du texte critique.

Derrière ces propos, se cache évidemment le présupposé selon lequel les conditions d'existence d'une littérature se situent moins dans le discours qu'elle *produit* que dans le discours qu'elle *suscite*. Une littérature ne peut exister que si ses textes deviennent, à leur tour, les objets d'un autre discours. C'est d'ailleurs à ce jeu que se prêtent autant les instances scolaires, critiques, qu'éditoriales en créant un discours de légitimation et de valorisation et en assurant la relecture des textes.

C'est donner là une très grande importance au métadiscours sur la littérature et il ne s'agit pas ici de dire que toute valorisation littéraire n'est qu'une opération subjective, voire idéologique, entièrement incluse dans les manœuvres de relecture : les textes littéraires contiennent aussi les *conditions de leur objectivation* en construisant ou en reproduisant les modèles de leur réception. Privilégier un genre ou un code plutôt qu'un autre, c'est déjà orienter ou programmer la réponse du critique. Néanmoins, il est permis de dire qu'une œuvre littéraire ne peut exister que par cette médiation d'un autre discours, auquel elle répond ou qui lui répondra et qui lui permet, dans un même mouvement, de sanctionner sa lisibilité, sa représentativité – à un modèle ou à un corpus – et d'assurer ainsi sa valorisation.

C'est à ces conditions de valorisation que s'arrête toute analyse axiologique en permettant de saisir, de par leur inscription dans le discours, les valeurs et les présupposés qui sont à l'origine des préférences, des rejets, des frontières et des marges d'un corpus. À l'établissement des paradigmes de valeurs auquel une telle entreprise nous convie, on se doit d'ajouter que ces valeurs ne sauraient être vues comme des jugements ou comme des surdéterminations isolées les unes des autres, mais bien comme des *signes* qui témoignent de la structuration d'un univers représentationnel.

On peut entrevoir ce lieu où se construisent les modèles de représentations de deux façons. Tout d'abord, comme le définit Marc Angenot lorsqu'il construit un système, appelé « discours social », où prend place l'ensemble des discours d'une société, non pas envisagé comme un « *tout* empirique, à la fois cacophonique

et redondant, [mais comme] des ensembles génériques, des répertoires topiques, des règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opposable – et assurent la division du travail discursif<sup>1</sup> ». Là s'inscrivent et circulent les évidences, les consensus et les dissidences qui sont à l'origine, à la fois, de la cohérence et de la mobilité nécessaire du système. C'est aussi ce que reprenait récemment Micheline Cambron<sup>2</sup> en reconstruisant la logique du discours culturel des années soixante au Québec sous la forme d'un *récit* minimal que reproduit, à sa manière, chacun des discours individuels. Ainsi, on ne peut construire un discours sans que plane sur nos têtes sa *préconstruction*, c'est-à-dire non pas un ensemble de valeurs disparates qui s'imposent à nous, mais bien une *cohérence doxique* déjà argumentée, déjà narrativisée, qui nous permet de considérer comme logique, comme « allant de soi » ce que reprendra individuellement chaque discours.

Mais on peut également entrevoir cette structuration des cadres représentationnels d'une autre manière, qui ne s'oppose pas tant à la précédente qu'elle en émane : il ne faut pas seulement voir l'objet d'un discours comme une *construction sociale* mais bien comme une *construction discursive*. Tout discours manifeste, dans son essence, un projet rhétorique, mis dans un premier temps au service des savoirs et des arguments que l'on veut transmettre. Cette rhétorique apparaît cependant aussi comme un instrument modélisateur qui aménage plus l'objet du discours en fonction de nécessités discursives et cognitives qu'en fonction de sa réalité. C'est là qu'il faut établir une différence entre ce qu'est l'objet réel, comme un texte littéraire, par exemple, et ce qu'est l'objet de discours, c'est-à-dire ce même texte entièrement soumis et inévitablement modelé par les manœuvres de sa lecture, de sa mise en discours et de sa transmission. Cette rhétorique implique donc l'installation, dans tout discours ou dans tout métadiscours, d'une logique narrative qui vise à assurer la « *monstrabilité* » ou « *l'exprimabilité* » des objets de discours. J'emprunte ces deux mots à Pierre Ouellet qui les explique ainsi : « le sujet parlant construit donc, non pas les choses mêmes (leur réalité), mais leur *exprimabilité* (leur référentialité), c'est-à-dire leur capacité à *se montrer, à se (re)présenter*, par des énoncés<sup>3</sup> ». Tout discours, même le plus réfractaire à la narrativité, peut donc s'envisager comme un *récit*, c'est-à-dire comme un *lieu* où les impératifs de représentation entraînent la structuration des objets de discours selon des schèmes spatio-temporels. Ainsi, tout discours raconte,

d'une façon ou d'une autre, son objet et recèle, bien cachée ou évidente, une dimension *historique*. Histoire que l'on peut définir, dans cette perspective, comme la *configuration* ou comme la *mise en discours* de nos rapports au temps et à l'espace.

J'éviterai cependant d'appeler « histoire » ce récit que met en place le discours critique sur la littérature. Tout d'abord parce que la nature des discours dont je traiterai ici s'éloigne souvent de ce que l'on appelle *histoire* ou *historiographie* littéraire en ce qu'ils rejettent parfois toute approche historique ou en ce qu'ils ne s'attardent pas tant à une lecture factuelle des textes qu'à leur compréhension thématique, psychanalytique ou sémantique. C'est pourquoi je préfère parler de *diégèse* littéraire, d'abord parce que ce vocable me ramène à un univers fictionnel structuré par le discours lui-même et non à une transposition de la réalité ; aussi parce que, débarrassée des présupposés théoriques que véhicule l'histoire, comme genre littéraire ou comme champ épistémique constitué, la diégèse permet de poser que tout texte, de par les manœuvres narratives qu'il inscrit invariablement, fonctionne à la manière d'un *récit* qui non seulement se doit de nommer son référent, mais aussi de lui créer un cadre spatio-temporel afin de répondre à des impératifs représentationnels.

Ainsi, selon les propos de Claude Reichler, « l'œuvre critique est, d'un bout à l'autre, la *construction* d'une intelligibilité<sup>4</sup> ». Et bien que ce soit l'œuvre littéraire que l'on tende à rendre intelligible, *l'intelligibilité* elle-même ne peut relever que de l'énonciateur du texte critique. L'œuvre littéraire, définie à travers l'œuvre critique, ne peut être que la résultante des deux formes de *récit* que nous venons de nommer. Celle-ci est à la fois modelée par un « discours social », qui imprègne toute entreprise d'écriture et vient imposer à l'énonciateur critique ses schèmes d'intelligibilité, ainsi que par la cohérence argumentative et narrative inhérente à toute mise en discours.

Dans cette perspective, je me propose maintenant de discuter de l'émergence de la littérature québécoise en tant qu'objet qui, dans les années soixante, a été façonné par un discours naissant, celui de la critique universitaire, tel que manifesté dans les nouvelles revues qui voyaient alors le jour<sup>5</sup>. La structuration de cette littérature émane à la fois d'une construction sociale et d'une construction discursive, en vertu des liens nécessaires qui s'établissent entre celles-ci, mais aussi en vertu de liens purement

*conjoncturels*, qui sont, peut-on le supposer, à la base de la spécificité de la littérature québécoise.

### La critique québécoise face à ses textes

La narrativité des textes critiques m'apparaît particulièrement importante lors des années soixante, puisque l'on traverse alors une époque où ce qui est en jeu, c'est autant l'existence d'une littérature que l'élaboration d'un discours sur celle-ci. Ce qui est aussi en jeu, c'est souvent moins le corpus que la *mise en corpus* elle-même ou, plutôt, que la possibilité nouvellement acquise de formuler un discours critique québécois sur un objet qui se voudra québécois. « La critique, disait André Brochu, sera intelligente ou ne sera pas<sup>6</sup>. » Et on se doit, d'ailleurs, de considérer cette recherche d'intelligibilité comme un des traits spécifiques de l'époque.

C'est que l'on oublie trop souvent que la Révolution tranquille au Québec est une entreprise éminemment *discursive* qui s'est traduite, dans le champ littéraire, par un accroissement de la production textuelle, mais qui s'est surtout traduite, dans l'ensemble de la société québécoise, par la prolifération d'un discours sur la société elle-même, sur sa spécificité, sa culture, son histoire et son évolution. En même temps que se modèlent les enjeux du « *discours social* », par le bouleversement des valeurs et le renversement des évidences, se construit aussi l'intelligibilité de celui-ci.

L'apparition d'un discours critique sur la littérature procède à la fois de la nécessité de définir un corpus et de la nécessité de poser sur les choses ce regard intelligible. En 1972, Joseph Bonenfant définissait ainsi cette exigence : « on ressent fortement le besoin d'une pensée. Il faut songer à établir le vrai commentaire, le commentaire le plus vrai possible, du texte de notre histoire<sup>7</sup> ». Les années soixante marquent donc un moment où l'on se doit, simultanément, d'argumenter deux discours : le discours littéraire, que l'on tente d'élever au rang de littérature, et le discours critique, dont on doit construire la scientificité et la spécificité québécoise. À l'instar d'« *une littérature qui se fait* <sup>8</sup> », selon les mots de Gilles Marcotte, apparaît parallèlement « *une critique qui se fait* <sup>9</sup> » ainsi que l'exprimait Laurent Mailhot quatre ans plus tard, en 1966. Qui se fait tout d'abord en respectant les contingences institutionnelles de sa position universitaire, mais

qui se structure, aussi, comme tout discours qui doit définir son écriture. Pour reprendre ce que je disais plus haut, ce discours manifeste donc ainsi un projet rhétorique, appuyé sur une logique argumentative et narrative.

C'est cette structuration essentielle que Renald Bérubé décrivait ainsi en 1972, dans son avant-propos pour *Voix et Images du pays* : « ne pas remonter des effets aux causes, ne pas relier entre eux des phénomènes apparemment disparates, ne pas suivre les filiations, ne pas voir les lignes de force et perdre le sens de la continuité, c'est perdre la mémoire<sup>10</sup> ». De tels propos appellent une logique et une systématisation des ensembles, dans un souci de méthode et de compréhension adéquate des événements, tel que le demandent autant les exigences de scientificité que d'intelligibilité. Mais derrière ces liens de causalité que le discours établit entre les objets, s'inscrit inévitablement une histoire, une schématisation spatiale et temporelle.

C'est un tel souci de méthode qui fonde parfois les parentés littéraires. Parentés littéraires qui peuvent être peu évidentes si on oublie que l'argument qui les justifie est moins dans le corpus que dans la volonté d'inscrire, dans le discours critique, une temporalité, une histoire, une mémoire. « *Voix et images du pays V*, continue Renald Bérubé, s'inscrit dans cette démarche qui veut tout à la fois retracer les lignes de force qui peuvent unir, par exemple, Philippe Aubert de Gaspé (fils) à Hubert Aquin. Menées selon des méthodes bien différentes mais tout aussi rigoureuses les unes que les autres, les analyses composant ce cahier jettent un regard neuf sur des œuvres qui jalonnent plus d'un siècle de notre histoire collective<sup>11</sup>. » Cette citation indique aussi que les filiations dépendent parfois moins d'une logique inhérente au corpus littéraire que d'une logique instaurée par la critique dans son propre discours. Ainsi, les liens créés entre De Gaspé (fils) et Hubert Aquin relèvent ici de la justification que l'on veut donner à la coprésence, dans un même numéro de revue, d'articles dont les objets sont à première vue hétérogènes : les filiations sont donc ici, avant tout, les constructions d'un discours qui veut assurer sa propre cohésion.

Ainsi qu'exprimé dans la préface de *Pour une esthétique de la réception*, de Jauss, « nous ne pouvons que tenter d'aller à la rencontre [des textes du passé], avec les intérêts, avec la culture – bref l'horizon – qui sont les nôtres<sup>12</sup> ». L'intelligibilité des textes résulte de la configuration que nous leur donnons, étant soumis

aux impératifs d'un « discours social » qui nous impose sa *logique doxique* et soumis aux contingences du discours critique qui nous impose sa *logique narrative*. Doit-on ensuite s'étonner de ce désir constant que nous avons de créer des ensembles, d'en rejeter les marges et de reconnaître les continuités et les appartenances ? Rares – pour ne pas dire marginaux – sont les textes critiques qui analysent une œuvre sans en citer une autre, qui traitent d'un auteur sans l'associer ou le dissocier ouvertement de ses prédécesseurs ou de ses contemporains. Ainsi peut-on dire que toute littérature relève d'une *interlisibilité*, et non d'une intertextualité, en ce sens que les liens entre les textes naissent avant tout des opérations de lecture. Ces liens, ces ensembles, ne seront jamais que ce que la lecture leur permet d'être : les transformations d'un corpus ne proviennent pas seulement d'un changement dans les consensus esthétiques ou littéraires, voire sociaux, mais aussi des changements dans les enjeux narratifs.

Le corpus littéraire québécois se construit souvent moins par l'association des textes à un corpus que par la nomination d'un espace et d'une histoire qui viennent cerner le littéraire. La littérature d'ici se structure ainsi selon des règles et des schèmes qui s'apparentent à ceux qui sont employés pour définir, selon nos propres règles sociales, les schèmes qui rendent intelligibles notre existence. Parler de la nationalisation de la littérature, par exemple, c'est peut-être moins déterminer les moyens qu'a pris la société pour définir une littérature lui appartenant que comprendre comment la société a inscrit ses définitions et ses désirs nationaux dans la définition de sa littérature.

Dans cet ordre d'idées, ne peut-on pas voir dans l'apparition d'un terme comme « québécity » l'émergence d'un barème permettant la configuration de l'ensemble littéraire. Car, en plus d'avoir un sens de réappropriation du corpus, émanant d'un sentiment d'appartenance évident à cette époque, le mot « québécois » n'aurait-il pas aussi un sens éminemment narratif, permettant la structuration d'un cadre, et spatial et temporel, pour l'évolution du corpus ? Cadre spatial, bien sûr, parce que ce terme permet, dans un même élan, la délimitation d'un territoire géographique, culturel et littéraire – pour ne pas dire qu'il argumente souvent l'un par l'autre. C'est l'un des critères fondamentaux de l'existence d'une littérature que cette notion permet de nommer, car les frontières des littératures, nous le savons par expérience, sont avant tout nationales.

Mais cette notion joue aussi un rôle, davantage oublié, de délimitation temporelle du corpus. L'apparition de la désignation québécoise apparaît comme une rupture, autant dans la pratique littéraire que dans la pratique critique. Dans la pratique critique, parce qu'elle manifeste l'émergence d'une conscience nouvelle, d'un nouveau sujet, c'est-à-dire d'un *sujet québécois*, vu autant comme *sujet réel* que comme *sujet de discours*. Ainsi justifie-t-on, à travers l'apparition de cette intelligence ou de cette compréhension nouvelle de notre réalité, la naissance d'une parole critique et autoréflexive typiquement québécoise.

La désignation québécoise a aussi contribué à inscrire, dans le corpus littéraire, un démarcage temporel placé, à la fois, sous le signe de la continuité et de la rupture. Ainsi, l'émergence de ce terme n'a pas réalisé une uniformité historique dans le corpus : s'il est de rigueur de nommer « québécois » les auteurs des années soixante, il n'en est pas toujours de même pour les auteurs des décennies précédentes, et encore moins pour ceux du XIX<sup>e</sup> siècle. Et cela n'empêche pourtant pas, dans un même mouvement, de faire remonter l'origine de la littérature québécoise aux débuts de la Nouvelle-France. Ainsi, en ce qui a trait à la temporalité, le terme « québécois » ne crée pas une entité historique uniforme, regroupant dans une même succession l'ensemble des textes nés depuis la découverte du pays ; il permet surtout de créer une dynamique temporelle, de dissocier l'origine et le présent, d'inscrire une évolution – ou une rupture – entre les précurseurs et les contemporains.

La *québécoité* ne joue-t-elle pas également un peu le même rôle temporel que la *modernité*, l'une en définissant la spécificité d'une culture, l'autre en s'attardant à spécifier une pratique textuelle ? Il est à noter que ces deux réalités apparaissent presque simultanément dans l'horizon épistémique québécois et qu'elles partagent, bien que ne partant pas de présupposés similaires, la même volonté de rupture face au passé, la même démarche autoréflexive qui les pousse à se pencher sur leur propre écriture et la même volonté d'inscrire la spécificité de l'énonciateur dans le discours.

Pour conclure ces propos qui demanderaient, bien sûr, à être explicités davantage, nous pouvons dire que la littérature ne sera jamais qu'une *création*, et ce, à un double égard. Elle se présente, en fait, comme un énoncé qui ne prend son sens qu'en devenant le

nouvel énoncé que crée sa prise en charge par tout discours interprétatif. L'essence d'une littérature est donc moins dans son *écriture* que dans sa *relecture*, et c'est ce qui nous permet de l'entrevoir à travers ses reformulations, par les instances critiques qui la discutent, la modélisent et en modifient les enjeux. Parce que la littérature québécoise est, depuis les années soixante, l'objet de cette *autre création* qui l'érige en corpus, il semble donc tout naturel que nous ayons à questionner le pourquoi de ces discours.

## notes

1. Marc ANGENOT, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature*, n° 70 (mai 1988), p. 83.
2. Micheline CAMBRON, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 204 p.
3. Pierre OUELLET, « La vision des choses : la focalisation dans le discours scientifique », *Protée*, vol. XIII, n° 1 (printemps 1985), p. 33. (C'est l'auteur qui souligne.)
4. Claude REICHLER, « La littérature comme interprétation symbolique », *L'interprétation des textes*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 84.
5. Je veux parler ici des revues *Voix et images du pays*, *Études françaises* et *Études littéraires* qui ont fait leur apparition dans le champ critique québécois au milieu des années 60, au moment même où une problématique québécoise se mettait en place. C'est dans le cadre d'une analyse de ce discours critique et de ses incidences sur la littérature québécoise que je tiens ici mes propos.
6. André BROCHU, *L'instance critique, 1961-1973*, Montréal, Leméac, 1974, p. 35.
7. Joseph BONENFANT, « Entre Montaigne et l'événement », *Études françaises*, vol. VIII, n° 1 (février 1972), p. 107.
8. Gilles MARCOTTE, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, 1962.
9. Laurent MAILHOT, « Une critique qui se fait », *Études françaises*, vol. II, n° 3 (octobre 1966), p. 328-347.
10. Renald BÉRUBÉ, « Avant-propos. De la suite dans les idées », *Voix et images du pays V*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec à Montréal, 1972, p. 8.
11. *Ibid.*, p. 9-10.
12. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 16.

## Narrataire et roman québécois

*Carole CONNOLLY*  
*Université d'Ottawa*

La linguistique structurale l'a mis en évidence : tout acte de communication suppose un destinataire et un destinataire. Dans le discours romanesque, ce mode particulier de communication, le narrateur-émetteur s'adresse à un récepteur spécifique, fictif comme lui, qui est le narrataire.

Bien que l'étude du narrateur fasse aujourd'hui partie intégrante du discours sur le roman, on est loin de rencontrer le même intérêt pour son partenaire narratif, plus difficile à circonscrire. En outre, ceux et celles qui se sont penchés sur la question l'ont abordée sous un angle presque exclusivement théorique. Bref, le narrataire n'a pas fait l'objet de nombreuses applications pratiques dans le corpus romanesque en général, et dans le corpus québécois en particulier.

Dans ma thèse de doctorat, je voudrais justement appliquer les connaissances théoriques que l'on a du narrataire à un ensemble d'œuvres romanesques québécoises. Mon objectif est double : d'une part, brosser le portrait de quelques narrataires spécifiques, avec leurs attributs et leurs fonctions ; d'autre part, chercher des oppositions pertinentes dans une perspective diachronique. Pour l'instant, je profite de ce colloque pour faire état de certains fragments de ma recherche. Il s'agira d'abord de définir le narrataire, puis d'en étudier les manifestations dans deux romans québécois du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle : *Jean Rivard, le défricheur*

suivi de *Jean Rivard, économiste* d'Antoine Gérin-Lajoie et *L'appel de la race* de Lionel Groulx.

\*

\*      \*

Le narrataire est le destinataire du récit fait par le narrateur. De même qu'on ne saurait confondre narrateur et auteur, le narrataire n'est pas assimilable au lecteur de l'œuvre. Le lecteur implicite, virtuel, idéal ou réel se distingue rigoureusement du narrataire qui, répétons-le, appartient au domaine fictif, s'inscrit à *l'intérieur* d'un récit qui sera livré ultérieurement à des lecteurs *extérieurs* à lui. C'est par lapsus qu'on parlera souvent du narrataire en termes de « lecteur ». Si l'on veut à tout prix conserver ce paradigme, il faut alors, comme Susan R. Suleiman, parler de lecteur « encodé » ou « inscrit » de l'œuvre<sup>1</sup>.

Nous sommes redevables au structuraliste américain Gerald Prince de l'analyse la plus complète du phénomène. Dans son « Introduction à l'étude du narrataire<sup>2</sup> », il tire le narrataire de l'ombre par une description magistrale de ses manifestations, de ses attributs et de ses fonctions. On a cherché depuis à enrichir ou à désambiguïser certains aspects de cette étude, mais elle n'en demeure pas moins canonique.

Envisagé sous l'angle de la pragmatique, le narrataire de Prince trouve ses origines dans la rhétorique antique, cette technique du langage où, par des artifices stylistiques, un orateur cherchait à influencer ses auditeurs et à entraîner leur adhésion à telle ou telle proposition. En termes de filiation directe, toutefois, on peut dire que les intuitions de Prince découlent de la linguistique saussurienne, du formalisme russe et, surtout, des théories du Cercle linguistique de Prague. Je me réfère ici aux linguistes Roman Jakobson et Émile Benveniste. De Jakobson, on retient l'incontournable schéma de la communication verbale et l'analyse des fonctions issues de chacun des facteurs du procès linguistique – en particulier les fonctions conative et phatique, orientées, l'une vers le destinataire, l'autre vers la connexion physique et psychologique entre le destinataire et le destinataire<sup>3</sup>. Benveniste, pour sa part, pose que « toute énonciation suppos[e] un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière ». Dès que le locuteur assume la langue, dit Benveniste, « il implante *l'autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre<sup>4</sup> ».

Plus près de nous, les structuralistes Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, entre autres, ont traité brièvement de la problématique du narrataire, et les contributions d'une Mary Ann Piwowarczyk<sup>5</sup> ou d'un Pascal Alain Ifri<sup>6</sup> s'inspirent directement de l'article de Prince.

Pourquoi une étude du narrataire ? s'interrogera-t-on. Eh bien ! pour deux raisons fondamentales : d'une part, pour une meilleure saisie du fonctionnement d'un récit particulier ; d'autre part, pour une meilleure connaissance d'un ensemble de romans – le roman québécois par exemple – ou du genre romanesque lui-même. « L'étude du narrataire est tout aussi nécessaire à la connaissance du récit que celle du narrateur », affirme Tzvetan Todorov<sup>7</sup>.

En attendant une vue d'ensemble du roman québécois, voyons ce que peut donner l'analyse d'œuvres individuelles. Le narrataire peut y exercer une panoplie de fonctions, selon Prince :

*il constitue un relais entre narrateur et lecteur, il aide à préciser le cadre de la narration, il sert à caractériser le narrateur, il met certains thèmes en relief, il fait progresser l'intrigue, il devient le porte-parole de la morale de l'œuvre<sup>8</sup>.*

Évidemment, ajoute Prince, tous les conteurs ne feront pas du narrataire le même usage. Selon les récits, « [il] sera plus ou moins important, il jouera plus ou moins de rôles, il sera employé de façon plus ou moins subtile et originale<sup>9</sup> ». Les romans que nous avons retenus pour illustrer ces diverses fonctions et possibilités sont *Jean Rivard, le défricheur* suivi de *Jean Rivard, économiste* et *L'appel de la race*.

\*

\* \* \*

Rappelons d'abord l'anecdote de ces deux romans. *Jean Rivard* est la saga d'un jeune homme de 19 ans, orphelin de père, qui troque une éventuelle carrière d'avocat contre la vie de défricheur dans les Cantons de l'Est. Dans la plus pure tradition des *success stories* à l'américaine, où le héros parti de rien finit par accéder aux plus grands honneurs, l'humble défricheur se métamorphose en agriculteur prospère, puis en agent de colonisation, en fondateur de ville, en entrepreneur, en maire, en administrateur scolaire et

même en député. Sa devise : « Labor omnia vincit », le travail vient à bout de toutes les difficultés.

Dans le roman de Lionel Groulx, Jules de Lantagnac, un Québécois « anglicisé » vivant à Ottawa, ressent, à l'aube de la quarantaine, ce fameux « appel de la race » qui le pousse à renouer avec ses origines françaises et à s'ériger en défenseur des droits franco-ontariens dans l'épisode des luttes scolaires. Ce faisant, il doit assumer l'éclatement de son foyer.

Comment se manifeste le narrataire et par quels traits se particularise-t-il dans les romans sus-mentionnés ? De façon générale, un narrataire a les mêmes potentialités qu'un narrateur : il peut être singulier ou multiple, monolithique ou changeant, extra ou intradiégétique (présent au premier ou au second degré), homo ou hétérodiégétique (présent ou absent de l'histoire racontée). Ainsi, dans *l'Appel de la race* (AR), on a affaire à un seul narrataire extra-hétérodiégétique (qui reçoit la totalité d'un récit auquel il ne prend aucune part comme personnage). Difficile à circonscrire, apparemment invisible, il s'avérera en fait un narrataire à double personnalité dont on verra plus loin le rôle spécifique. Dans *Jean Rivard* (JR), le narrataire le plus important est un narrataire extra-hétérodiégétique très actif, contrairement à celui de AR. En outre, on retrouve quelques narrataires secondaires, intra-homodiégétiques ceux-là : Gustave Charmenil, Octave Doucet et Jean Rivard lui-même, qui s'échangent des lettres au cours du récit.

La personnalité d'un narrataire donné est faite de déviations par rapport aux caractéristiques d'un narrataire « degré zéro ». Ce dernier, selon Prince, connaît le langage du narrateur dans sa généralité et la grammaire du récit. En revanche, il n'a ni nom, ni personnalité, ni caractéristique sociale ; il ignore tout des événements et des personnages qu'on lui décrit ; il n'est familier avec aucun code social, culturel ou littéraire. Il s'agit dès lors, pour caractériser un narrataire spécifique, de répertorier les signaux qui le distinguent d'un narrataire degré zéro ; on tiendra aussi compte de la fréquence et de la distribution de ces manifestations.

Prince dresse un inventaire de sept signaux par lesquels le narrataire se fait reconnaître dans un texte. Dans JR, on trouve au premier chef les références directes du narrateur (« Ô jeunes gens pleins de force et d'intelligence, qui passez vos plus belles années dans les bras de l'oisiveté, qui redoutez le travail comme l'esclave

redoute sa chaîne, vous ne savez pas de quel bonheur vous êtes privés<sup>10</sup> ! »), puis une série de références implicites :

- le « nous », le « on » et toutes les tournures impersonnelles qui rassemblent le narrateur et le narrataire dans une catégorie commune (« nous, Canadiens... » [280] ; « les hommes de notre race... » [364])
- les questions ou les pseudo-questions qui révèlent les curiosités ou les réticences du narrataire (« Et comment vivait-il au milieu de ces peuples dénués de tout ? Comment soutenait-il sa dignité de prêtre ? » [197])
- les négations qui démentent les croyances du narrataire (« Il ne faut pas croire cependant que toutes les heures de Jean Rivard s'écoulassent sans ennui. Non, en dépit de toute sa philosophie, il eut, disons-le, des moments de sombre tristesse. » [45])
- les démonstratifs qui renvoient à un hors-texte connu du narrateur et du narrataire (« Je ne voudrais pas prétendre qu'elle eût perdu en se mariant ce besoin de plaire et d'être aimée qui semble inné chez la femme. » [181])
- les comparaisons et les analogies qui aident à déterminer l'univers familier du narrataire (« il [Jean Gagnon] appelait indifféremment [Jean Rivard] l'Empereur ou Sa Majesté, ou le Petit Caporal ». [43])
- les « surjustifications », c'est-à-dire les excuses, les aveux, les préventions ou les commentaires du narrateur qui dévoilent les préjugés ou les réticences de son narrataire (« Disons ici, pour répondre à ceux qui pourraient reprocher à Jean Rivard d'abandonner sa mère, que son frère cadet avait déjà dix-huit ans... » [28])

Mary Ann Piwowarczyk<sup>11</sup> s'inspire des catégories de Prince qu'elle prétend compléter et qu'elle répartit en quatre grandes classes, selon que les signaux servent à définir l'identité du narrataire, sa situation dans le temps et dans l'espace, son statut social et sa relation avec le narrateur, enfin son rôle, c'est-à-dire son degré de présence et la nature de ses interventions. Faute d'espace – et aussi parce qu'on retrouve dans cette classification plusieurs des catégories de Prince – je ne fournirai pas d'exemples pour chacune des catégories et sous-catégories de Piwowarczyk,

mais il en a été tenu compte dans le portrait que je brosse des narrataires extra-hétérodiégétiques de *JR* et de *AR*.

Le régime narratif de *JR* se distingue par des sollicitations ou des préventions fréquentes et peu discrètes du narrateur auprès du narrataire. Certains types de signaux jouissent d'une faveur particulière. Ce sont, dans *Jean Rivard, le défricheur (JRd)*, les références implicites à caractère inclusif – le on, le nous, le substantif précédé de l'adjectif possessif –, les surjustifications et les références directes, et, dans *Jean Rivard, économiste (JRe)*, les surjustifications et les questions rhétoriques. Il y a, en outre, des lieux de sollicitation privilégiés : les premiers et les pénultièmes chapitres de chaque section ; les chapitres 13 et 17 de *JRd*, et les chapitres 14, 11, 3 et 9 de *JRe* ; enfin, la première partie du roman par rapport à la seconde.

Tout au long de l'œuvre, le narrateur cherche à contraindre son narrataire, à l'engager dans la voie d'une interprétation déterminée de son récit. Dans *JRd*, le narrataire est appelé à participer aux durs efforts du héros et à gravir les premiers échelons du succès en sa compagnie ; dans *JRe*, le narrateur sollicite de façon pressante l'appui du narrataire quand il expose la philosophie sociale du personnage principal : ses vues sur le travail, les institutions, l'éducation populaire.

Au terme du roman, le narrateur devenu personnage fait la rencontre de Jean Rivard et de ses principaux collaborateurs, et assume le rôle de destinataire intra-homodiégétique du récit que le héros lui livre de vive voix. Ce dernier corrobore tous les propos tenus à son sujet et confie les recettes de son succès. Le narrateur est conquis, et le narrataire extradiégétique se rend lui aussi à l'évidence : Jean Rivard incarne la prospérité et le bonheur, et constitue un modèle reproductible à condition d'allier le travail acharné à l'intégrité personnelle.

Reste à élucider le point suivant : étant donné les variations dans la quantité et la teneur des signaux au narrataire d'une partie à l'autre du roman, on peut se demander si l'on n'a pas affaire à des narrataires différents.

Dans l'avant-propos à *JRd*, l'auteur interpelle une jeunesse urbaine qui a sensiblement le même âge que le héros au moment où il fait le choix de son état (19 ans). Or, on obtient du narrataire de *JRd* le portrait suivant. Il a fréquenté le collègue classique ; tout

comme le narrateur, il est un familier de l'Antiquité grecque et latine, des grands auteurs français et européens, de l'histoire française et européenne, en particulier des exploits de Napoléon. Les péripéties de la colonisation ont frappé son imagination et, comme Jean Rivard, il connaît les difficultés inhérentes au choix d'une carrière. Il n'a jamais mis les pieds dans les Cantons de l'Est et il ignore tout des travaux de la forêt et des champs : il faut tout lui expliquer. Il n'est pas familier avec les mœurs de la campagne et souvent il ne comprend pas – ou il feint de ne pas comprendre – la langue des paysans. Précisons qu'il a l'esprit vagabond, puisque le narrateur, en bon pédagogue, multiplie les rappels. En somme, tout porte à croire que le narrateur s'adresse bel et bien à cette jeunesse urbaine instruite que, par prétérition, il renonçait à courtiser dans son avant-propos : « il va sans dire que cette histoire n'est pas pour vous ».

Les signaux au narrataire dans *JRe* font de lui un adulte d'âge mûr et de sexe masculin, habitant une zone urbaine. Homme de carrière, peut-être avocat comme le narrateur, il s'est acquis une certaine crédibilité et il vit dans l'aisance. Ses fonctions l'ont apparemment familiarisé avec les rouages gouvernementaux et institutionnels. Il ne manifeste guère d'enthousiasme pour le défrichage ; en revanche, l'exercice du pouvoir et l'eudémonisme collectif sont des questions qui le passionnent. Il veut qu'on lui décrive en détail les institutions religieuses, scolaires et municipales de Rivardville. Il en scrute les moindres facettes, questionnant sans cesse le bien-fondé des initiatives rivardiennes. Enclin au cynisme, il n'hésite pas à faire peser ses soupçons sur le héros et ses collaborateurs, coups que le narrateur pare avec véhémence. Ce narrataire, bref, est un coriace qu'on ne saurait confondre avec les jeunes citadins de la première partie.

Ainsi, le roman de Gérin-Lajoie communique ses idées maîtresses, sa morale si l'on veut, par le biais d'une interaction soutenue entre le narrateur et deux narrataires consécutifs : une jeunesse urbaine instruite qui se gaspille, faute d'audace et de débouchés ; un notable pragmatiste qui s'intéresse à la prospérité et au gouvernement des collectivités. De concert avec Gustave Charmentil, le principal narrataire intra-homodiégétique, ces deux narrataires extra-hétérodiégétiques agissent comme faire-valoir de Jean Rivard : le goût de la réussite et l'ignorance des « vraies valeurs » chez le premier, la perspicacité redoutable du second permettent au narrateur d'insister sur le courage, la persévérance, la

probité et la clairvoyance du héros, qualités qui lui assurent succès et bonheur durable.

Alors que la stratégie narrative employée dans *JR* semble le modèle rêvé pour tout roman voué à la promotion d'une doctrine particulière, on s'aperçoit que la thèse de Lionel Groulx dans *AR* – à savoir que le Canadien français a un irrépressible instinct de race qui le porte tôt ou tard à la défense du patrimoine, et son corollaire, l'abomination des mariages mixtes – est un message que le lecteur capte aisément, *sans* le secours d'un narrataire-relais. Le narrataire, ici, est le partenaire fantôme d'un narrateur omniscient, lui aussi jaloux de son anonymat et dépourvu d'une personnalité aux contours précis. Que sait-on, à la fin, de ce narrataire circonspect et quel peut bien être son rôle dans le récit ?

Pour peu qu'il se manifeste, il le fait surtout au cours des deux premiers chapitres (la conversion de Lantagnac) et dans les chapitres 7,8 et 9 (l'exacerbation du double conflit franco-ontarien et familial) – bref, aux moments forts du récit. On devine sa pâle présence derrière certaines questions posées au narrateur, dans certaines des affirmations, des analogies et des tournures démonstratives employées par ce dernier. On apprend ainsi que notre narrataire a des lettres (l'Antiquité, Rivarol, Renan, Bazin, Barrès), des notions d'économie politique et une maîtrise suffisante de l'anglais pour saisir les allusions du narrateur dans cette langue. Il est très certainement Canadien français et il connaît sur le bout des doigts l'histoire de la Nouvelle-France, ses épisodes marquants, ses héros folkloriques ; il est également familier avec les institutions parlementaires britanniques et le régime fédéraliste canadien.

Est-il Québécois ou Franco-Ontarien ? Épineuse question ! Il est très à l'aise avec la topographie de la capitale nationale, mais aussi avec une certaine topographie québécoise. D'un côté, il semble parfaitement au courant de la situation franco-ontarienne ; de l'autre, il a besoin qu'on lui rappelle les enjeux de la lutte scolaire et ses péripéties.

On touche sans doute ici à la raison d'être de cet énigmatique narrataire. À prime abord, on pourrait conclure à une maladresse de l'auteur : Lionel Groulx n'arriverait pas à décider qui sera son narrataire. En lui accordant, au contraire, le bénéfice du doute, on dira qu'il tente sciemment de préserver l'intérêt de tous les Canadiens français en présence, voire même de gommer la notion

d'appartenance provinciale au profit de celle d'appartenance « raciale ».

\*

\* \* \*

En admettant que le narrataire soit un instrument de ralliement des frères de race, il n'en demeure pas moins que la leçon du roman ne passe pas par lui comme elle le faisait dans *JR*. Le narrateur ne s'ingénie pas à convaincre son narrataire ni à parer ses objections. Au contraire, il est péremptoire, ne tolérant aucune dissension, et le narrataire accepte sans broncher sa démonstration. Peut-on faire l'autopsie de ces choix narratifs ? Y lire par exemple des motivations d'ordre psychologique, social ou littéraire ?

On sait que le tempérament du narrateur dans *AR* correspond à celui du chanoine lui-même. Radical et autoritaire, il s'adresse de préférence à un auditoire jeune, idéaliste et influençable qu'il séduit par sa fougue et son intransigeance. Quant à Gérin-Lajoie, l'inverse serait vrai. De nature plutôt tolérante, il ne manifeste aucun penchant pour la démagogie et la contrainte ; aussi le narrateur de *JR* reste-t-il déférent envers son narrataire, refusant de transcender les limites d'une rhétorique persuasive.

D'autre part, la méthode forte préconisée par Groulx dans *AR* pourrait aussi lui avoir été dictée par sa perception de la conjoncture politique et sociale : en situation de péril mortel – il y va de la survivance de la race – ; l'heure n'est pas aux prévenances et aux politesses de la persuasion. Gérin-Lajoie estime peut-être qu'un public acculé au chômage et à l'émigration est revenu de tous les discours autoritaires, et que l'argument de la réussite matérielle et sociale aura plus de poids auprès de ses concitoyens que n'importe quel oukase. Il leur offre aussi, pour leur épanouissement, un choix parmi beaucoup d'autres : il a tout intérêt à jouer la carte de la séduction, par narrataire interposé.

Enfin, dans une perspective proprement littéraire, nul n'ignore que le narrateur pédagogue et discoureur de *JR* est monnaie courante dans le roman québécois du XIX<sup>e</sup> siècle. La récurrence de ce modèle de narrateur peu discret, qui multiplie les interventions auprès d'un narrataire plus ou moins complaisant ou récalcitrant, pourrait être attribuable à deux facteurs : à une certaine gaucherie, chez des romanciers qui font l'apprentissage du métier et qui rédigent des œuvres à cheval sur la fiction et la prose

d'idées ; ou encore, à une volonté didactique pleinement assumée – c'est l'époque où le roman se proclame un genre moral et sérieux, cléricalisme oblige. À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, par contre, la facture du roman a beaucoup changé : de plus en plus, le roman québécois s'assume comme fiction. S'il cherche encore à instruire ou à persuader, il ne le fait plus de la même façon. Du coup, les relations narrateur-narrataire en seront transformées.

## notes

1. Susan R. SULEIMAN, « Introduction », *The Reader in the Text*, Princeton University Press, 1980, viii, 441 p.
2. Gerald PRINCE, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* n° 14, 1973.
3. Roman JAKOBSON, « Poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, 2 vol.
4. Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 242 et 82.
5. Mary Ann PIWOWARCZYK, « The Narratee and the Situation of Enonciation : A Reconsideration of Prince's Theory », *Genre*, vol. IX, n° 12.
6. Pascal Alain IFRI, *Proust et son narrataire*, Genève, Droz, 1983, 253 p.
7. Tzvetan TODOROV, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, 1968, p. 67.
8. G. PRINCE, « Introduction à l'étude du narrataire », p. 196.
9. *Ibid.*
10. Antoine GÉRIN-LAJOIE, *Jean Rivard*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 100-101.
11. M.A. PIWOWARCZYK, « The Narratee and the Situation of Enonciation [...] ».



## La ville empruntée<sup>1</sup>

Michel BIRON

Université de Montréal

*Mais ne trouvez-vous pas que l'élévateur n°2 du port de Montréal, bien que masse de ciment armé, bien que conçu par un simple ingénieur, est après tout œuvre d'artiste ?*  
P.P. LeCointe, « L'esthétique de l'ingénieur », *Le Nigog*

Entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et la crise de 1929, les mutations démographiques, économiques et sociales du pays contribuent à faire de Montréal une ville moderne au même titre que les plus grandes villes américaines. Plus de 600 000 personnes se sont ajoutées à la population de la cité en trois décennies et les limites de celles-ci sont repoussées toujours plus loin au gré d'annexions répétées. Au neuvième rang des villes américaines en 1911, selon Robert Rumilly, Montréal rêve encore de dépasser New York en élargissant son territoire jusqu'à la superficie totale de l'île. Cette expansion accélérée s'accompagne d'innovations techniques (électricité, tramways, téléphone, automobile<sup>2</sup>) qui engendrent de nouveaux réseaux de communication, plus distants et plus rapides. Les libéraux prennent le pouvoir à Ottawa en 1896 et à Québec, l'année suivante, les premiers monopoles voient le jour (Dominion Textile, Montreal Light, Heat and Power), la libre entreprise est de plus en plus valorisée et la spéculation foncière attire en ville des investisseurs de tout acabit. La présence de nouveaux immigrants (Juifs, Irlandais, Chinois, Italiens, etc.) confère à la métropole canadienne une diversité humaine qui la distingue profondément des autres villes du Québec (et a fortiori des campagnes). Un guide touristique de 1901 affirme sans complexe que Montréal est à bien des égards « la reine des cités du nord de l'Amérique » avec le plus grand fleuve du monde (sic), la

plus grande merveille du monde (le pont Victoria !), la banque la plus solide de l'univers (Banque de Montréal), le quartier général du plus grand chemin de fer de la terre et l'institution la plus riche du continent (Séminaire de Saint-Sulpice)<sup>3</sup>. S'ajoute au tableau de la modernité urbaine l'incontestable saleté de Montréal ; plusieurs journaux anglais de l'époque n'hésitent d'ailleurs pas à dire qu'elle est la ville la plus infecte du continent.

*Ville moderne, cosmopolite et sportive, conclut Rumilly, Montréal (autour de 1909), malgré ses deux jolis faubourgs d'Outremont et de Westmount, n'est pas une belle ville, avec ses rues trop plantées de poteaux, trop sillonnées de fils électriques, et trop souvent malpropres*<sup>4</sup>.

La génération des écrivains nés au tournant du siècle, appelée par Lucie Robert « la génération perdue<sup>5</sup> », ayant grandi dans ce climat d'urbanisation et d'industrialisation, conçoit, la première, la situation du Québec comme déphasée (« en retard ») par rapport au projet de la modernisation. Dans son étude sur *Montréal dans le roman canadien*, Antoine Sirois scrute la période qui va de 1940 à 1965 et, avec Paul Wyczynski, fait litière de la production antérieure, littérature d'aventures, d'histoire et d'enracinement dans le sol. Il faut attendre Robert Choquette, Roger Lemelin et surtout Gabrielle Roy pour que la ville s'impose comme une évidence dans le roman canadien-français. Est-ce à dire que la ville réelle, modernisée dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'attestent les historiens, précède d'un fort demi-siècle la ville imaginaire, comme le suggèrent les historiens de la littérature ? À la question nationale de plus en plus obsédante pour des journalistes (Olivar Asselin, Henri Bourassa), des critiques littéraires (Camille Roy, Jules Fournier) et des historiens (Lionel Groulx, Thomas Chapais) ne correspondrait qu'une littérature régionaliste ou paysanne, conforme en tous points à l'idéologie cléric-nationaliste ? Certes, les romans d'Albert Laberge, d'Ernest Choquette, de Louis Hémon, d'Harry Bernard ou de Damase Potvin reconduisent *grosso modo* une représentation sociale monolithique qui, selon la formule d'Alain Médam, sautera « du XVIII<sup>e</sup> siècle figé dans un XX<sup>e</sup> siècle nord-américain<sup>6</sup> ». Pourtant, il existe un certain nombre de textes romanesques et poétiques qui ne s'accordent pas tout à fait avec cette vision simplifiée de la société canadienne-française du tournant du siècle. Ces textes tendent à confirmer l'intuition de Sylvain Simard qui soupçonne la présence au début du siècle d'une littérature (qu'il nomme, de manière cependant réductrice,

« populaire ») « beaucoup plus près de la réalité idéologique et économique libérale que de la littérature des élites<sup>7</sup> ».

Moins cités par l'histoire littéraire, empruntant parfois un circuit de diffusion moins prestigieux que le roman traditionnel (le journal plutôt que le livre), ces textes donnent à lire un monde où la ville et les valeurs qui s'y rattachent paraissent inévitables. La ville commande en effet un discours littéraire qui contredit de la manière la plus manifeste le privilège du collectif et celui de la conservation tels qu'ils se structurent autour de la famille, de la petite épargne et d'une certaine organisation sociale liée à la terre. Nous nous intéresserons donc à un petit nombre d'écrivains qui précèdent immédiatement la « première génération de la modernité » (Lucie Robert) et qui assistent à l'essor inexorable d'une métropole moderne. Notre regard sera celui de la sociocritique<sup>8</sup> et postulera que ces textes, travaillés par le lieu de leur inscription sociale qu'est Montréal, rencontrent, transmettent et parfois transforment les valeurs et les idéologies qui ont cours dans la littérature de l'époque à l'ombre de l'hégémonie doxique imposée par le clergé. Ces textes ont en commun « d'emprunter la ville », au triple sens où ils s'engagent d'abord dans une voie jusque-là réservée à des usages autres que littéraires. Ils passent par un lieu (physique et discursif) qui s'impose à l'imaginaire romanesque et poétique comme menant vers quelque chose, laquelle se nomme peut-être progrès ou culture. C'est dire aussi qu'ils empruntent *de* la ville et *de* ses institutions, dans la mesure où ils vont prendre ailleurs et faire leur un code urbain qui passe outre à l'anti-libéralisme clérical et vont se réclamer d'un champ spécialisé (celui de l'esthétique). La ville empruntée, enfin, s'entend par analogie avec l'expression « un style emprunté » : on affecte de vivre dans une grande et moderne cité américaine et la nouvelle littérature, comme la dynamique Montréal, se donnent des airs de nouveaux riches. Ces textes marquent un moment de transition : il n'est plus seulement question d'arriver en ville (Boucherville, Berthelot et quelques autres ont décrit une telle initiation<sup>9</sup>), mais il ne s'agit pas encore d'y habiter pour de bon (comme à partir des années 1960). Nous nous trouvons dans une période d'hésitation, de résistance et d'attraction, et nombreux sont les romans qui vont et viennent de la campagne à la ville et qui, s'ils y retournent presque toujours en fin de compte, emportent au village une image de la ville<sup>10</sup>.

L'hypothèse de lecture sociale qui sous-tend ce travail se formule ainsi : l'autonomisation de la littérature, qui prend forme au tournant du siècle avec l'École littéraire de Montréal et, vingt ans plus tard, avec *Le Nigog*, s'appuie sur la montée du libéralisme. Les textes qui constituent cette première sphère de production restreinte (selon la terminologie bourdieusienne) sont lisibles en relation avec les valeurs et les idéologies colportées au même moment dans la « ville qui se fait ». Cela ne signifie pas qu'ils n'ont plus rien à voir avec le discours de l'Église, loin de là, mais qu'ils ont aussi affaire à des pensées dont les historiens commencent depuis quelques années à mesurer l'importance. Dans la foulée des recherches des Linteau, Durocher, Robert, Bernard et de quelques autres historiens, Fernande Roy a montré l'existence d'un libéralisme défini comme une idéologie dans les milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle<sup>11</sup>. Ce courant historiographique conteste l'hégémonie de l'idéologie cléricalo-nationaliste au Québec avant 1940 et observe, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la constitution de groupes sociaux spécialisés, porteurs d'une idéologie libérale articulée autour des valeurs hiérarchisées de la propriété, de l'individualisme, de la liberté et de l'égalité. Le libéralisme et le cléricalisme ont non seulement coexisté durant tout le tournant du siècle dans des lieux d'expression distincts (la presse à grand tirage et la tribune politique d'un côté, la presse régionale, les collèges et l'Église de l'autre), mais ils ont aussi partagé plusieurs thèmes de prédilection (l'ordre, la foi, voire un nationalisme pancanadien) et se sont reconnus en outre dans un adversaire commun : le socialisme et ses idées révolutionnaires. Le travail, la persévérance, l'honnêteté, l'épargne et la sobriété forment une éthique aussi acceptable pour le clergé que pour l'homme d'affaires de l'époque. Par contre, les deux grands vecteurs s'opposent radicalement quant à la priorité de leurs valeurs et, partant, sur la direction qu'il faut imposer à l'organisation sociale. La grande faille paraît se situer à la jonction d'un individualisme matérialiste et d'un collectivisme spirituel, le libéralisme subordonnant, à l'inverse du cléricalisme, celui-ci à celui-là. Ce différend idéologique, beaucoup trop complexe pour être examiné ici, signifie entre autres que se constitue, sous l'égide du libéralisme, un nouvel espace social privé, structuré selon des règles spécifiques en dehors des contraintes religieuses ou politiques. L'avènement de champs d'activité spécialisés, tels que le champ du commerce ou le champ de la littérature, est indissociable de l'essor du libéralisme.

Pendant que l'architecture montréalaise copie les modèles américains, français et anglais<sup>12</sup>, pendant que la classe des hommes d'affaires et celle des politiciens au pouvoir font de Montréal un marché boursier et foncier adapté aux lois de concurrence du capitalisme, un petit cercle d'écrivains, issus majoritairement des professions libérales, entreprend en 1895 de se constituer en école littéraire et imite à qui mieux mieux les modèles esthétiques français. La conversion des biens étrangers – styles architecturaux, biens matériels et formes littéraires – en biens nationaux forme un horizon de sens sur le fond duquel s'articulent des projets aussi éloignés en apparence que l'École littéraire de Montréal et la Chambre de commerce du district de Montréal (1887), première association importante d'hommes d'affaires francophones. Un commun désir d'autonomie et une semblable valorisation de l'esprit d'entreprise sont à la base des deux événements. La création d'une chambre de commerce francophone, destinée à servir de levier du progrès pour les hommes d'affaires auparavant infériorisés dans le Board of Trade, entraîne dans son sillage nombre d'associations de détaillants spécialisés. Cette volonté de concentration professionnelle et financière, par ailleurs contemporaine des premiers trusts montréalais, agit aussi dans la sphère littéraire : en s'installant en ville, la littérature canadienne-française emprunte du même coup à une tradition de culture française centralisée à Paris et semble, à un océan de distance, reproduire virtuellement la structure de l'institution littéraire hexagonale.

Le discours littéraire en émergence autour de l'École littéraire de Montréal, s'il ne contredit pas directement les principaux aspects de l'idéologie clérico-nationaliste, s'appuie sur un intertexte social qui en pervertit l'homogénéité. Cet intertexte se lit par exemple dans les journaux d'affaires (*Le Moniteur du commerce*, *Le Prix courant*) et dans les quotidiens libéraux (*La Patrie*, qui publie Errol Bouchette mais également un auteur aussi inattendu que Pamphile Lemay<sup>13</sup>). Capital littéraire et capital économique sont respectivement convoqués en vue d'un profit :

*Une fois ce capital réalisé, on ne doit pas rester les bras croisés et ne lui laisser rapporter qu'une rente insignifiante. Il faut au contraire travailler à le doubler, à le tripler, soit dans le commerce où il a été réalisé, soit en le faisant contribuer aux entreprises productives qui surgissent chaque jour de toutes parts<sup>14</sup>.*

Esprit d'entreprise, ambition et talent personnels, foi absolue dans le progrès, sanction du succès, matérialisme économique, nécessité de promouvoir les associations pour accroître le pouvoir de chaque individu, tout cela fait partie du discours urbain du tournant du siècle. À leur manière, qui n'est évidemment pas celle d'un commerçant, l'École littéraire, *Le Nigog* et quelques romanciers inscrivent dans leurs textes plusieurs éléments idéologiques tributaires de ce libéralisme et refusent d'embrasser le projet de nationalisation de la littérature tel que le formule Camille Roy en 1904. Ce dernier emploie incidemment une curieuse métaphore, dérivée du libéralisme ambiant, pour épinglez le principal danger qui guette à ses yeux la littérature canadienne : « le libre-échange » littéraire avec la France<sup>15</sup>. Ses craintes ne sont pas injustifiées : Nelligan importe du Rodenbach ou du Rollinat comme on importe de la matière première étrangère et les fait fructifier sur place à l'échelle des valeurs montréalaises. Il emprunte un certain capital à la France littéraire – lequel n'a qu'une valeur modeste à la bourse de l'institution littéraire parisienne – et en retire une plus-value extrêmement rentable *selon les cotes locales*. Pendant que Rodenbach déménage à Paris et fréquente Mallarmé, trop heureux d'avoir enfin ses entrées dans la sphère de production restreinte française, Nelligan fait beaucoup mieux, avec beaucoup moins : il fait doubler, tripler la valeur de l'original. Ce qui n'avait à Paris et à Bruxelles qu'un prestige relatif et chèrement acquis prend sous son heureuse initiative la proportion d'un mythe et n'a pratiquement rien coûté<sup>16</sup>. Il reprend à son compte un capital livresque disponible et s'autorise d'une formule de réciprocité littéraire par laquelle le plus faible a tout à gagner ou à perdre, bénéficiant d'un marché soudain énorme, mais risquant par le fait même d'être simplement annexé à ce marché. Camille Roy n'a pas stigmatisé le libre-échange au hasard : il touche très précisément à ce qui rend inacceptable l'entreprise nelliganienne, à savoir l'ouverture à une forme de libéralisme excessif, préjudiciable au développement d'une littérature nationale.

Fonder une école littéraire à Montréal relève d'une appropriation assez ambiguë qui tire à la fois du côté de l'esprit d'entreprise et de la propriété nationale. Ces deux vecteurs, on l'a dit, ne sont pas forcément incompatibles. Jean Charbonneau qualifiera l'École littéraire de Montréal en 1935 d'« institution nationale » qui se voulait une réplique de rien moins que l'Académie française. « Tout ce qui nous venait de France, ajoutait-il, avait le pouvoir magique de l'enchantement<sup>17</sup>. » La nouveauté

nouveauté n'est pas que l'écrivain canadien-français contracte une dette intertextuelle envers Paris : c'est qu'une telle créance soit immédiatement convertible en capital symbolique. Emprunter est bien vu : aucun surnom péjoratif comparable au « Victor Hugo le petit », affublé à Fréchette par Chapman au XIX<sup>e</sup> siècle, ne vient discréditer l'importation massive à laquelle se livre Nelligan. Qu'importe si la modernité à laquelle le poète s'affronte est profondément inauthentique, comme l'affirme avec raison Jean Larose lorsqu'il écrit : « N'y aurait-il rien de plus canadien-français que la modernité nelliganienne, justement parce qu'elle est contemporaine des modernes européens, en raison de son caractère – parfaitement – emprunté<sup>18</sup> ? » Seul le méchant critique français De Marchy, qui connaît la valeur des originaux, met en doute l'originalité du poète-perroquet. Mais ces fâcheux visiteurs sont rares à l'époque, et les amis de l'École littéraire ont tôt fait de laver l'injure en célébrant à *sa juste valeur* (à l'aune du marché montréalais) l'auteur de « la Romance du vin » le soir du 26 mai 1899.

Les valeurs et les idéologies qui traversent la littérature canadienne-française se sont donc considérablement déplacées au tournant du siècle : Montréal supplante Québec, les libéraux succèdent aux conservateurs, l'*American dream* fascine plusieurs esprits canadiens-français et le libéralisme s'impose comme l'idéologie de référence avec laquelle l'écrivain, une fois « contaminé » par la ville, doit composer. En réponse à la célèbre formule de Ludger Duvernay « Emparons-nous du sol », notre premier économiste, Errol Bouchette, lance en 1901 une plaquette intitulée « Emparons-nous de l'industrie ». Sa longue nouvelle *Robert Lozé* (1903), parue d'abord en feuilletons dans *La Patrie*, propose, sauf erreur, le premier héros capitaliste de la prose canadienne-française : Jean Lozé, frère de l'avocat Robert, devient extrêmement riche aux États-Unis grâce à une invention dans l'industrie du papier et revient au Québec où il décide de créer une nouvelle ville industrielle en plein cœur de la forêt. Le message explicite est clair : la campagne a tout intérêt à emprunter à la ville ses structures si elle veut prospérer et contribuer au développement national :

*L'industrie et le commerce, écrit le nouvelliste, firent successivement de Carthage, des comptoirs grecs, de Venise et de Gênes, les arbitres du monde. Ce sont eux, avec l'appui plus solide d'une nombreuse classe agricole, laquelle est, on*

*peut le dire, le champ de recrutement du génie, qui firent la puissance plus durable de pays modernes tels que la Hollande et l'Angleterre* <sup>19</sup>.

Mais s'emparer de l'industrie ne signifie pas ici s'emparer de la ville ; Montréal ne fait apparemment pas l'affaire de Lozé, qui préfère recommencer à zéro, en terrain vierge. À cela, au moins deux raisons peuvent être avancées par hypothèse : ou bien Montréal est trop encombrée par une bourgeoisie dominante anglo-saxonne pour être le lieu d'une conquête d'un industriel francophone ; ou bien le mythe de la colonisation suppose une mobilité spatiale qui s'accorde mal avec le poids historique de la métropole. Dans les deux cas, la ville est empruntée à bon compte, sans la saleté de ses rues et les conflits de ses classes sociales.

Vingt ans plus tard, Ubald Paquin fait de *Jules Faubert* (1926) « l'un des financiers les plus en vue de Montréal », qui aspire à devenir le « roi du papier » au pays et y parvient un court temps, jusqu'à ce que l'amour d'une femme lui fasse perdre ses ambitions capitalistes.

*Il veut, écrit le narrateur, et depuis longtemps, depuis toujours, être quelqu'un. Être quelqu'un, c'est sortir de la foule anonyme, la dominer. Être quelqu'un cela signifie qu'on est un personnage dans le pays et dans la ville* <sup>20</sup>.

La ville irradie sur tout le pays, comme si toute activité passait désormais par des monopoles dont le centre d'opération ne peut qu'être dans la ville industrielle, sur la Place d'Armes ou dans une institution littéraire nationale.

Lieu d'apprentissage, la ville est aussi l'espace privilégié pour un *Gildungsroman* canadien-français dans lequel un jeune homme emprunte les chemins de Montréal pour apprendre le violon (*La fugue de Jean Larochelle* de H.B. Nadeau, 1928), pour aller à l'université (*Les vermouluures* de J.-M.-A. Mousseau, 1908) ou pour entreprendre une carrière journalistique. *Le débutant* (1914) d'Arsène Bessette arrive en ville comme Lucien de Rubempré rempli d'illusions, incapable de distinguer les « pianos-legs » des « seineuses » (deux types de prostituées « en concurrence » à l'époque) qu'il rencontre dans les rues. Il regrette que l'esprit d'entreprise n'y soit pas aussi poussé qu'au sud :

*Nos compatriotes anglais, et particulièrement nos voisins des États-Unis, doivent leur richesse à leur esprit d'entreprise : ils sont plus avancés que nous parce qu'ils reçoivent une éducation progressiste, parce qu'ils ne repoussent et n'ignorent aucun progrès, parce qu'ils ne dédaignent aucun moyen d'améliorer leur état social*<sup>21</sup>.

L'apologie de l'entreprise, si elle n'est pas courante dans les textes littéraires de l'époque, ne constitue pas une exception, comme en témoigne cet autre récit de Mousseau intitulé *Mirage* (1913) qui délivre un message ambigu à ses lecteurs. Un fermier des Laurentides, le père Beaulieu, décide, sans y être forcé de quelque façon, de vendre sa terre et d'ouvrir une épicerie en ville, au coin de Beaubien et de Chateaubriand. Ce roman a ceci d'étonnant qu'il se transporte en ville sans aucune raison sérieuse, comme si l'urbanisation était irrémédiable : « L'exode des champs vers les villes, écrit le narrateur, est à la fois un malheur et une nécessité<sup>22</sup>. » La famille du fermier accueille d'ailleurs plutôt bien la nouvelle et s'intègre de bonne foi dans le quartier, s'habitue aux commérages peu amènes des mères et se débrouille avec l'argent de la vente de la terre pour gérer l'épicerie. La ville paraît presque habitable et le capitalisme, à bien y penser, a des vertus :

*Des capitalistes entreprenants, écrit Mousseau, ont acheté les champs qui verdoyaient au nord de la ligne du Pacifique : ils ont tracé des rues et ils ont préparé des plans, puis ils ont appelé les ouvriers, les travailleurs, par la voix des journaux. Ils offraient des « homes » aux hommes de cœur désireux d'assurer l'avenir de leurs familles. Ils n'avaient d'autre but que la spéculation, mais ils ont obtenu, incidemment, des résultats éminemment bienfaisants pour tous*<sup>23</sup>.

L'échec final du père Beaulieu, qui meurt acculé à la faillite après avoir été abusé par un spéculateur, sera individuel : son tort aura été de spéculer à la légère. Son fils Joseph assumera les dettes contractées et, comme il était « extrêmement entendu en affaires », restera en ville pour continuer dans le sens de l'histoire, tandis que sa mère et sa sœur retournent à la campagne. Ni la ville ni le capitalisme ne sont en eux-mêmes critiqués : seuls les excès sont regrettables.

Entre ce Montréal de l'entreprise privée, de la spéculation et du marché en expansion et le Montréal artistique réclamé par Edmond de Nevers en 1895 dans *L'avenir du peuple canadien-*

*français*<sup>24</sup>, comme par le héros-écrivain d'Olivier Carignan dans *Les Sacrifiés* (1927), il y a l'avènement d'un discours impur, enté à la fois sur la doxa cléricale et sur l'idéologie libérale. En cherchant à se donner des ambitions équivalentes à celles qui s'affirment au même moment dans le discours urbain, le texte littéraire opte donc pour une solution scandaleusement libérale ; importer des mots, des idées, des techniques, des styles et du prestige et les faire fructifier ici.

## notes

1. Cet article s'inscrit dans le cadre des recherches du groupe « Montréal imaginaire », dirigé par Gilles Marcotte et Pierre Nepveu de l'Université de Montréal.
2. Toute la ville sera éclairée à l'électricité en 1902 ; les tramways, utilisés dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, favorisent la croissance géographique de la ville ; le téléphone est bien présent dès 1896 et la première automobile apparaît en 1899.
3. Cité par Robert RUMILLY, *Histoire de Montréal*, t. 3, Montréal, Fides, 1972, p. 311.
4. *Ibid.*, p. 400.
5. Lucie ROBERT, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1989, p. 196. (Collection Vie des lettres québécoises, n° 28.)
6. Alain MÉDAM, *Montréal interdite*, Paris, PUF, 1978, p. 99.
7. Paul-André LINTEAU, René DUROCHER et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain. De la Confédération à la crise (1867-1929)*, Montréal, Boréal Express, 1979, p. 628.
8. Dont les bases théoriques proviennent des travaux de Bakhtine, Lukács ainsi que de plusieurs chercheurs contemporains (Duchet, Dubois, Belleau).
9. Georges BOUCHER de BOUCHERVILLE, *Une de perdue, deux de trouvées*, (1849-51), Montréal, Hurtubise H.M.H., 1973, Hector BERTHELOT, *Les mystères de Montréal*, Montréal, Impr. A. P. Pigeon, 1898 (paru dans *Le Canard* du 23 mai 1896 au 18 février 1897) ; voir aussi les chroniques d'Hector FABRE, notamment « La vieille rue Notre-Dame » (1<sup>er</sup> mai 1862), *Chroniques*, Montréal, Guérin, 1980, p. 67-72.
10. Par exemple, en se rendant en ville pour se faire « tirer son portrait », c'est une image d'elle-même travestie par « Montréal » que Marie Calumet rapporte au village (Rodolphe GIRARD, *Marie Calumet*, Montréal [s. éd.], 1904, p. 396.
11. Fernande ROY, *Progrès, harmonie, liberté. Le libéralisme des milieux d'affaires francophones à Montréal au tournant du siècle*, Montréal, Boréal, 1988, 301 p.
12. Fernand PRÉFONTAINE se plaint dans *Le Nigog* que Montréal ait perdu sa tradition architecturale canadienne : « Je ne peux arriver à comprendre qu'à une certaine époque, on ait abandonné

toute tradition canadienne. Dans les quartiers riches, on s'est mis à construire des palais italiens, des hôtels parisiens, des cottages américains et anglais. Dans les quartiers moins fortunés, on a renouvelé de fond en comble l'architecture, on a fait des constructions monstrueuses qui ne s'apparentent à aucune architecture connue, ni ancienne, ni moderne. On a construit en dépit de tout bon sens et on dirait, parfois, en voyant certaines rues, qu'un vent de folie a soufflé sur les constructeurs de Montréal » (« L'architecture canadienne », *Le Nigog*, vol. I (7 juillet 1918), p. 211).

13. Du 4 novembre 1899 au 26 janvier 1900, Lemay fait paraître quotidiennement un roman-feuilleton intitulé « Bataille d'âmes ». Ce texte, commandé par *La Patrie*, ne sera jamais repris en volume. Inspiré d'Eugène Sue, le récit à rebondissements multiples met en scène des personnages louches, voleurs et même assassins, qui fréquentent les « cavernes » de Montréal. Les scènes montréalaises ne sont pas les plus nombreuses, mais ce texte montre bien à quel point la ville sollicite sa littérature : l'aimable auteur de contes devient, par l'inscription urbaine de son texte (qui s'adresse à un public montréalais), auteur de paralittérature. Il est significatif que ce texte n'ait jamais bénéficié du relais institutionnel (édition, critique).
14. « L'esprit d'entreprise », *Le Moniteur du commerce*, 8 novembre 1899, p. 441, cité par F. ROY, *Progrès, harmonie, liberté [...]*, p. 130.
15. Camille ROY concède d'abord que les influences en littérature sont inévitables : « Cependant, il faut le reconnaître, un système de libre-échange qui serait largement pratiqué, pourrait en cette matière compromettre l'indépendance des lettres canadiennes » (« La nationalisation de la littérature canadienne », *Essais sur la littérature canadienne*, Québec, Librairie Garneau, 1907, p. 353-354).
16. L'investissement se mesure ici à l'effort fourni en termes de temps, d'argent et de stratégie : si l'on peut toujours soutenir que Nelligan a payé de sa folie son succès, il n'a pas eu le temps de se préoccuper des questions éditoriales et les soirées littéraires auxquelles il a participé ne lui ont coûté que des efforts ponctuels et jamais monnayés.
17. Jean CHARBONNEAU, *L'École littéraire de Montréal. Ses origines. Ses animateurs. Ses influences*, Montréal, Albert Lévesque [s.d.], p. 81 et 114.
18. Jean LAROSE, *Le mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, 1981, p. 28.
19. Errol BOUCHETTE, *Robert Lozé*, Montréal, A.-P. Pigeon, 1903, p. 137.

20. Ubald PAQUIN, *Jules Faubert. Le roi du papier*, Montréal, Pierre-R. Bisailon, 1923, p. 28.
21. Arsène BESSETTE, *Le débutant*, Saint-Jean, *Le Canada français*, 1914, p. 69.
22. J.-M.-Alfred MOUSSEAU, *Mirage*, Montréal, C.-A. Marchand, 1913, p. 30.
23. *Ibid.*, p. 38.
24. De Nevers écrit : « Oui, je voudrais voir s'élever à côté de notre Montréal commercial et industriel, un Montréal littéraire, artistique, savant, qui serait comme la serre-chaude où tout ce qu'il y a de grand, de beau, d'élevé dans l'âme de notre peuple, germerait, pour ensuite aller féconder les autres centres canadiens-français d'Amérique » (Fides, 1964, p. 197).



## Michel Tremblay, dramaturge québécois et canadien : bilan de la réception d'une pièce et de sa traduction<sup>1</sup>

Jacques SAINT-PIERRE  
Université de Sherbrooke

L'écrivain Michel Tremblay peut à juste titre être considéré comme une valeur littéraire nationale et ce, tant au Québec qu'au Canada. Une vingtaine de ses œuvres ont été traduites à ce jour par des traducteurs canadiens. Tous ces titres et les performances de ces pièces ont permis à la critique littéraire, à la critique journalistique et à la critique universitaire du Québec et du Canada de fournir une évaluation assez complète de son œuvre. De cet ensemble de textes, nous avons sélectionné la pièce *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971)/*Forever Yours, Marie-Lou* (traduction de John Van Burek et Bill Glassco, 1975)<sup>2</sup>.

Nous avons ensuite regroupé les articles et comptes rendus<sup>3</sup> que nous avons pu répertorier selon les besoins de notre recherche : comptes rendus portant sur la version originale ou traduite ; sur la pièce jouée ou lue ; sur le texte traduit ou la seule traduction du texte.

### Une réception homogène

Les réactions de la critique québécoise francophone à la pièce *À toi, pour toujours*<sup>4</sup> sont, d'après les articles que nous avons recueillis, d'une grande homogénéité. Homogénéité dans la louange (parfois dithyrambique), homogénéité aussi dans les

conclusions tirées de l'étude des points particuliers de la pièce, homogénéité enfin dans la reconnaissance d'un talent de dimension internationale et d'une étape pour le théâtre québécois et même pour toute la société québécoise. *À toi, pour toujours*, comme bien d'autres phénomènes artistiques de la même époque, tient donc pour la majorité des critiques un double pari : celui de la spécificité d'une culture, et celui de la compétence des représentants de cette culture québécoise (compétence souvent acceptée à l'étranger bien avant de l'être ici). Les critiques sortent donc, lorsque *À toi, pour toujours* est jouée dans leur ville, le dictionnaire des superlatifs, comme le fait Michel Béclair du *Devoir* :

*Pour ce qui est de la distribution, Tremblay et Brassard ont le génie de s'entourer des interprètes qui peuvent les mieux servir. Hélène Loiselle est tout simplement extraordinaire en Marie-Louise, Lionel Villeneuve absolument « déprimant de vérité » et Luce Guilbeault et Rita Lafontaine incroyablement justes jusque dans les plus petits détails. Production réussie en tous points (décor, éclairage et costumes inclus), « À toi, pour toujours » est peut-être la meilleure pièce québécoise jamais écrite (Béclair, 1971).*

Tous les critiques québécois francophones relèvent la lucidité, tous relèvent la « petite lumière au bout du tunnel », Carmen et ses cow-boys (le salut est bien à l'ouest). La plupart font de ce personnage l'élément le plus innovateur, celui qui fait se démarquer *À toi, pour toujours* des pièces précédentes de Tremblay, en particulier des *Belles-Sœurs*.

Enfin, la structure particulière de la pièce est aussi relevée par l'ensemble de la critique québécoise. Martial Dassylva donne dans *La Presse* un bon aperçu de la pièce et de sa structure :

*« Cantate cheap » ou quatuor, « Marie-Lou » se développe à coups d'instantanés pris dans le présent et de retours en arrière suivant un dosage savant qui n'a rien d'artificiel ou d'arbitraire, un peu comme un lamento repris, amplifié, expliqué et redit par quatre voix ou quatre instruments différents (Dassylva, 1971).*

### Marie-Lou et la critique anglophone

Comparativement à la critique québécoise francophone, la critique anglophone – particulièrement la critique anglophone du Canada – réagit d'une façon beaucoup moins monolithique. Deux raisons au moins peuvent expliquer en partie cette réception plus diversifiée. D'abord, alors que le duo Tremblay-Brassard est bien connu et accepté au Québec francophone, il en va tout autrement au Québec anglophone et en Ontario (d'où provient la plus grande partie des articles recensés), là où des metteurs en scène différents abordent le texte de Michel Tremblay. Ensuite, il faut dire que deux types de critique anglophone rendent compte de cette pièce : l'une a vu *À toi, pour toujours* en français, avec ou sans Brassard pour la mise en scène, et elle parle donc de la même performance, à quelques détails de mise en scène près ; l'autre a vu *Forever Yours*, la traduction de Bill Glassco et John Van Burek, parfois mise en scène par Van Burek lui-même.

D'abord les anglophones québécois. Les critiques de Zelda Heller du *Montreal Star* et de Jack Kapica de la *Gazette* portant sur la version originale de la pièce, mise en scène par Brassard, sont presque aussi élogieuses que celles des Québécois francophones. Elles relèvent les mêmes caractéristiques, font souvent les mêmes remarques et vantent les mêmes points forts sans trouver elles non plus de réelles faiblesses, surtout quand il est question de la production Tremblay-Brassard. Voici un extrait du compte rendu de Jack Kapica dans la *Gazette* du 11 octobre 1972 :

*The effect is a marvelous conception in counterpoint, bringing the theme back again for comparaison. And in the recurring theme, Tremblay's power as an incisive observer of Quebecois life, taken from this tawdry and tarnished source, comes through with an incredible force that had the audience riveted to their seats for the entire length of the play.*

Le ton change lorsque nous lisons les critiques de la pièce en version originale, mais en dehors du Québec, plus spécifiquement à Toronto. C'est une communication de Paulette Collet, de l'Université de Toronto, qui nous donne le meilleur aperçu de ce que la critique torontoise réserve aux pièces de Michel Tremblay jouées en français au Théâtre du P'tit Bonheur<sup>5</sup>. *À toi, pour toujours*, alors jouée pour la première fois en français hors du Québec (nous sommes en 1975), est saluée par Urjo Kareda du *Toronto Star*. La production est appréciée, même si Kareda relève

« une certaine tendance au kitsch dans la scène finale » (Collet, 1987 ; 1). Kareda qualifie enfin la pièce de « devastating work ». D'après Collet, la critique de Kareda est la seule critique professionnelle « que nous ayons trouvée » (Collet, 1987 ; 2). Cependant, *À toi, pour toujours* a été produite deux fois au P'tit Bonheur. La deuxième fois, en 1983, la critique torontoise est au rendez-vous, mais elle n'est tendre ni pour les comédiens ni pour la mise en scène de John Van Burek.

En général, le texte de Tremblay, qui excelle à décrire les milieux pauvres et les espoirs déçus, compensés par des désirs mesquins, n'est pas éclaboussé par les remarques des journalistes Carol Corbeil du *Globe & Mail* et Margaret Penman du *Toronto Star*. Ce sont d'abord les interprètes, que les deux critiques jugent tièdes ou fadasses, qui écopent, manquant à la fois de nuance et de force. Il y a ensuite la mise en scène de John Van Burek, trop stylisée, qui ne réussit pas vraiment à faire ressentir l'horreur des jeunes devant les querelles féroces de leurs parents.

### *Forever yours, Marie-Lou*

On sait que Michel Tremblay interdit la représentation en anglais de ses pièces au Québec jusqu'à l'arrivée au pouvoir, en novembre 1976, du Parti québécois. Presque huit mois plus tard, c'est *Forever Yours* qui a l'honneur d'être la première pièce de Michel Tremblay à être jouée en anglais au Québec, au théâtre Centennial de Lennoxville. La traduction est signée John Van Burek et Bill Glassco, la mise en scène, André Brassard. Quatre comédiens francophones se partagent la distribution.

Myron Galloway du *Montreal Star* et Julia Maskoulis de la *Gazette* ont vu la première de la pièce et leurs jugements diffèrent sur certains points, se rejoignent sur d'autres. La mise en scène de Brassard, par exemple, est fort bien réussie selon les deux critiques :

*Under Andre Brassard's direction the four actors easily overcome the handicap of the fragmented dialogue in a language which is not their own and succeed in bringing each of the characters to such vivid life that they linger to haunt the memory long after one has left the theatre* (Galloway, 1977).

La performance de Monique Mercure (Marie-Louise), Gilles Renaud (Léopold), Sophie Clément (Carmen) et Diana Leblanc (Manon) est elle aussi appréciée. Quant au texte de Tremblay, les deux critiques s'entendent pour souligner la noirceur de la pièce, mais aussi pour relever le caractère innovateur de *Forever Yours* :

*No matter how tightly I pulled my sweater around me, the shivers would not go away. It was only towards the end of « Forever Yours, Marie-Lou » I realized that I was not cold from faulty air conditioning but from the dark shadow cast by this towering play. [...] In fact, the only coloring[s] that emerge are the set's ash gray and the play's emotional black. [...] What also emerged from this fine production is its mind-boggling potential, which opening night almost, but not completely, achieved (Maskoulis, 1977).*

Enfin, en ce qui concerne la traduction, Galloway et Maskoulis ne font que mentionner qu'elle est de John Van Burek et de Bill Glassco.

Le travail de Michel Tremblay et d'André Brassard sort donc à peu près intact de sa première représentation anglophone au Québec. Sans porter la pièce aux nues, les critiques anglophones québécois reconnaissent en Michel Tremblay un dramaturge de talent.

La première représentation de *Forever Yours* n'a pourtant pas eu lieu à Lennoxville mais bien à Toronto, au Tarragon (le 14 novembre 1972, sous la direction de Bill Glassco). Après avoir confirmé aux lecteurs torontois le succès de Michel Tremblay au Québec – « So 50 000 copies of *À toi, pour toujours* have been bought in Montreal [...] What Ontario playwright has sold half that number of books ? » (Whittaker, 1972) –, Herbert Whittaker donne dans le *Globe & Mail* un aperçu assez juste de la perception de cette première par le public torontois, en s'incluant dans ledit public. Michel Tremblay est lentement en train de devenir un auteur connu des spectateurs ontariens et, en particulier, des spectateurs torontois. Par contre, l'histoire de Marie-Lou a un petit quelque chose de déjà vu pour une société qui n'a certainement pas vécu les trente dernières années de la même façon que le Québec.

*For an Ontario audience, in the mainstream of North American psychological drama for the past quarter century, the surprise is that Quebec's novelty today was ours earlier.*

[...] *For the Montreal public, Marie-Lou is obviously a more courageous and exciting statement than it seemed here last night* (Whittaker, 1972).

L'effet de surprise est donc en partie perdu pour le public torontois, mais pas l'intérêt pour la pièce et pour le talent du dramaturge québécois. Comme l'écrit Whittaker, « Any dramatist who writes directly to where his audience lives is never out of fashion » (Whittaker, 1972).

Whittaker note aussi le statisme de *Forever Yours*. « Dramatic action is all we get, for the divided quartet is short on physical movement » (Whittaker, 1972). Par contre, les deux dialogues devenant à l'occasion quatuor sont appréciés. En fait, ce que réussit *Forever Yours* peut être résumé par cette observation de Marianne Ackerman du *Saturday Night*, dans son article sur le dramaturge québécois : « More than any other artist, Tremblay has provided English Canada with a window on Quebec » (Ackerman, 1988 ; 45).

## Une traduction déficiente

Ici encore, la critique journalistique des quotidiens est mince quand elle traite de la traduction de la pièce. Tout au plus se pose-t-on des questions au sujet de ce qui appartient à la version originale et de ce qui a été ajouté ou retranché dans le processus de traduction. Heureusement, d'autres articles font un examen plus approfondi de ce que la traduction apporte ou enlève à *À toi, pour toujours*.

Pour Marianne Ackerman, les pièces de Tremblay traduites révèlent peu de couleur locale. Elle appuie ses dires d'un exemple tiré des *Belles-Sœurs* (traduction de John Van Burek et Bill Glassco), qui l'aide à trouver le titre de son article : « Misère, que c'est ça ? Moman ! » devient « Sweet Jesus, what's that ? Ma ! ». Pas besoin de rappeler, comme elle le fait, que la curieuse résonance de slang noir américain n'est ni bienvenue ni nécessaire. Elle continue sa critique du travail de Van Burek et Glassco par la remarque suivante :

*For the most part Tremblay's translators, John Van Burek and Bill Glassco, have gone for a homogenized, often literal, rendering of the language – about the level of service one*

*could expect from headphones at a Péquiste press conference* (Ackerman, 1988 ; 47).

Marianne Ackerman n'est pas la seule à penser ou à s'exprimer ainsi. D'autres critiques se sont penchés avec même plus d'attention qu'elle sur le problème. En plus de donner sur la traduction en général un point de vue rafraîchissant, sur lequel nous reviendrons plus loin, Paul Socken du *Queen's Quarterly* examine *Forever Yours* et *les Belles-Sœurs* (version anglaise) du point de vue de la traduction. Selon lui, la traduction de *Forever Yours* demeure inadéquate, même si elle est plus précise linguistiquement que celle des *Belles-Sœurs*. Socken termine son article en formulant un simple vœu : « Tremblay will eventually, no doubt, be served by better translations » (Socken, 1979 ; 366).

Nigel Spencer, du *Matrix*, est d'accord avec Socken pour dire que la traduction d'*À toi, pour toujours* est supérieure à celle des *Belles-Sœurs*, mais qu'elle est quand même loin d'être parfaite : « In English, the structure stands up well, but the diction and atmosphere lose much of the extra, painful bite they would have for a Québec audience » (Spencer, 1975 ; 29).

On en vient à se demander si John Van Burek et Bill Glassco sont capables de produire de bonnes traductions. Nous trouvons un élément de réponse dans des critiques d'autres traductions de pièces de Tremblay (venant cette fois-ci de la seule plume de John Van Burek). John O'Connor examine à la loupe le travail de traduction, tantôt dans les pages du *University of Toronto Quarterly*, tantôt dans celles du *Canadian Literature*. La conclusion de ses articles sur les traductions des pièces *The Impromptu of Outremont*, *Damnée Manon Sacrée Sandra*, *Sainte-Carmen of the Main*, *Les Anciennes Odeurs*, *La duchesse de Langeais*, *Berthe*, *Johnny Mangano & His Astonishing Dogs*, *Gloria Star* et *Surprise ! Surprise !* est que John Van Burek est capable du meilleur comme du pire en traduction.

Dans ses meilleurs moments, Van Burek réussit à reproduire avec succès la saveur de la langue de la Duchesse de Langeais et à bien faire sentir au spectateur ou au lecteur anglophone les deux niveaux de langue parlés par la Duchesse : la langue qui représente ce qu'il est (Édouard des Chroniques du plateau Mont-Royal) et ce qu'il voudrait être.

À partir de la traduction de *La duchesse de Langeais*, les problèmes sont les mêmes que ceux relevés auparavant par O'Connor, mais amplifiés et multipliés jusqu'à devenir parfois un obstacle à la rythmique du texte, et même à son sens. De plus, il arrive à Van Burek d'ajouter des détails qui ne se trouvent pas dans la version originale. O'Connor termine sa critique de *Johnny Mangano* par la remarque suivante : « In any case, Van Burek does demonstrate, in *La duchesse de Langeais*, his ability to deal adequately with this kind of challenge, which makes his failure to do so here very puzzling and disappointing » (O'Connor, 1978 ; 392).

S'il semble difficile d'obtenir une traduction satisfaisante des pièces de Michel Tremblay, c'est peut-être la traduction elle-même qu'il faudrait voir autrement. Paul Socken intervient ici et souligne que Michel Tremblay a adapté<sup>6</sup> avec talent et subtilité la pièce *The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds* de Paul Zindel, qu'il a tout simplement déplacé l'action de l'Amérique centrale au Québec, et que rien dans l'intensité de la pièce originale n'a été perdu, puisque la langue choisie par Tremblay n'est ni artificielle ni obligatoirement « respectueuse » de celle de Zindel. Où veut-il en venir, sinon à ceci : les traducteurs de Michel Tremblay feraient bien d'adapter ses pièces à la réalité canadienne-anglaise plutôt que de tenter une traduction. Rappelons que le procédé était très souvent utilisé par les compositeurs et les librettistes pour les opéras aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, et qu'il est encore utilisé au XX<sup>e</sup> siècle pour les comédies musicales et les productions cinématographiques. Socken précise que l'idée a d'abord été émise par Ben Shek de l'Université de Toronto et qu'elle a l'avantage de régler le problème des jurons et du langage particulier des personnages des pièces de Tremblay, sans compter le fait qu'une adaptation colle davantage à la réalité du public cible que n'importe quelle traduction.

On peut répondre, comme le fait Jean-Claude Germain dans l'article de Marianne Ackerman, que le Canada anglophone se donne la traduction qu'il désire, c'est-à-dire qu'il tient à conserver l'image d'un Michel Tremblay « fenêtre-sur-le-Québec ». Il va sans dire que cette image ne fait rien de plus que confirmer un exotisme auquel participe toute la production de Michel Tremblay. Tremblay adapté deviendrait un dramaturge nord-américain comme les autres, et peut-être que ses pièces perdraient une grande partie de leur attrait pour les Canadiens anglophones.

Nous pouvons conclure par un double constat. Premièrement, les critiques québécois francophones et anglophones reconnaissent à la fois l'importance et la qualité d'*À toi, pour toujours*, et ce d'une manière homogène, dans la mesure où le duo Tremblay-Brassard est responsable de la production de la pièce. Aussitôt qu'un autre metteur en scène s'en mêle, les réactions sont plus mitigées.

Deuxièmement, Michel Tremblay perpétue pour les anglophones un fantasme, celui d'une certaine vision de la société québécoise des années précédant la Révolution tranquille. Pour cette raison, il est particulièrement important que soit respecté le plus fidèlement possible, dans les textes traduits, l'appareil sociolinguistique que Tremblay déploie dans chacune de ses pièces. Le succès de *Forever Yours* ou d'*À toi, pour toujours* auprès des Canadiens anglais est d'ailleurs directement tributaire de cette saveur populaire. Pour le traducteur, il n'y a donc que deux avenues possibles, qui correspondent aux deux pôles (utopiques) de la traduction, tels que définis par George Steiner (Steiner, 1975), soit recréer, adapter, transposer *À toi, pour toujours* dans un contexte chaque fois différent, soit traduire en demeurant le plus fidèle possible à la version originale.

## BIBLIOGRAPHIE

- ACKERMAN, Marianne, « Sweet Jesus ! Who's That, Ma ? », *Saturday Night*, vol. CIII, n° 6 (juin 1988), p. 40-47.
- ANONYME, « Selon 79,5 % des spectateurs « Marie-Lou » est « digne » de nous représenter », *Le Devoir*, 26 octobre 1972, p. 15.
- BÉLAIR, Michel, « Le Dernier Tremblay au Quat'Sous. Le théâtre-vérité », *Le Devoir*, 1<sup>er</sup> mai 1971, p. 13.
- , *Michel Tremblay*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1972, 96 p.
- B[ERTHIAUME], R[ené], « Au Centre culturel de l'Université, le 6 novembre. Théâtre : « À toi pour toujours, ta Marie-Lou », *la Tribune* (Sherbrooke), 30 octobre 1971, p. 7-A.
- COLLET, Paulette, « Fennario's *Balconville* and Tremblay's *En pièces détachées* : a Universe of Backyards and Despair », *L'art dramatique canadien / Canadian Drama*, vol. X, n° 1, (1984), p. 35-43.
- , « Les pièces de Tremblay au théâtre du P'tit Bonheur devant la critique torontoise », communication présentée à l'University of Toronto, St. Michael's College, en 1987, 13 p.
- DASSYLVA, Martial, « Brillant, cruel et féroce Tremblay ! », *La Presse*, 30 avril 1971, p. B-8.
- DOSSIER DE PRESSE sur Michel Tremblay, couvrant la période 1966 à 1986, articles des principaux quotidiens francophones et anglophones québécois et canadiens. Monté par une équipe du Séminaire de Sherbrooke.
- GALLOWAY, Myron, « Tremblay's Play Seethes with Hatred, Frustration », *The Montreal Star*, 11 juillet 1977, p. B-9.
- GARON, Jean, « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou », *Le Soleil*, Québec, 15 mai 1971, p. 68.
- GODIN, Jean-Cléo, « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, drame de Michel Tremblay », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V (1970-1975), Montréal, Fides, 1987, p. 45-50.

HELLER, Zelda, « Michel Tremblay's *Marie-Lou* Jewel of a Theatre Event », *The Montreal Star*, 3 mai 1971, p. 34.

KAPICA, Jack, « A galling look at Quebec », *The Gazette* (Montréal), 11 octobre 1972, p. 18.

———, « Quebec Plays are Winning Friends Toronto », *The Gazette* (Montréal), 18 novembre 1972, p. 45.

LE BEL, Michel, « Analyse de l'idéologique dans la critique d'À toi, pour toujours, ta Marie-Lou », mémoire présenté à l'Université Laval, juillet 1976, 105 p.

MASKOULIS, Julia, « Lennoxville's Taut *Marie-Lou* Breaks English-language Ban », *The Gazette* (Montréal), 11 juillet 1977, p. 33.

O'CONNOR, John J., « Translations », *Letters in Canada. University of Toronto Quarterly*, Toronto, vol. XLVII, n° 4 (Summer 1978), p. 391-393.

———, « Translations », *Letters in Canada. University of Toronto Quarterly*, Toronto, vol. LI, n° 4 (Summer 1982), p. 395-396.

———, « Tremblay's Troupe », *Canadian Literature* 98, Fall 1983, p. 76-79.

SABBATH, Lawrence, « Tremblay's Play on Family Still Packs Punch », *The Montreal Star*, 21 octobre 1974, p. A-12.

SOCKEN, Paul, « *Les belles-sœurs* [trad. John Van Burek et Bill Glassco] / *Forever Yours, Marie-Lou* [trad. John Van Burek et Bill Glassco] », *Queen's Quarterly*, vol. LXXXVI, n° 2 (Summer 1979), p. 365-366.

SPENCER, Nigel, « Plays from Quebec », *Matrix* vol. I, n° 1 (Spring 1975), p. 28-29.

STEINER, George, *After Babel : Aspects of Languages and Translation*, London and Toronto, Oxford University Press, 1975, xi, 507 p.

TREMBLAY, Michel, *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971, 94 p.

———, *Forever Yours, Marie-Lou*, Trad. John Van Burek et Bill Glassco, Vancouver, Talon, 1975, 85 p.

USMIANI, Renate, *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1982, 180 p.

———, « Michel Tremblay », *Dictionary of Literary Biography, vol. LX : Canadian Writers since 1960, Second Series*, edited by W.H. NEW, Detroit, Bruccoli Clark Layman, 1987, p. 342-352.

WHITTAKER, Herbert, « Forever Yours Offers some Familiar Novelty », *The Globe & Mail* (Toronto), 15 novembre 1972, p. 15.

———, « Marie-Lou's Return Bids Goodbye to the Old Rule of Summer Fluff ? », *The Globe & Mail* (Toronto), 5 juin 1975, p. 12.

## notes

1. Le texte de cette communication est tiré de notre mémoire de maîtrise (1989) qui incluait aussi l'examen de la réception du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978)/*The Fat Woman Next Door Is Pregnant* (traduit par Sheila Fischman en 1981).
2. Nous avons choisi cette pièce pour éviter les problèmes associés à la réception des *Belles-Sœurs*, et parce qu'*À toi, pour toujours*[...] réunit plusieurs des traits associés aux premières pièces de Tremblay (langue, structure, traduction).
3. Les références complètes des articles figurent dans la bibliographie.
4. Nous utiliserons désormais la forme abrégée des deux titres.
5. Ce théâtre, considéré comme professionnel depuis 1974, n'existe plus aujourd'hui sous son nom d'origine, puisqu'on l'a rebaptisé « le Théâtre français de Toronto » depuis le début de la saison 1987-1988 (Collet, 1987 ; 2).
6. La traduction devient adaptation quand elle se soucie davantage de respecter l'intention du texte que de respecter le texte lui-même.



## La représentation de la lecture dans *Volkswagen blues* de Jacques Poulin

Blanca Navarro PARDIÑAS  
Université McGill

La théorie de l'art, dans son approche phénoménologique, signale qu'une étude littéraire devrait surtout tenir compte des rapports entre le texte et son lecteur. Si cela est vrai pour tout roman, ça l'est encore davantage chez Jacques Poulin.

Les allusions au monde de la lecture sont très abondantes dans les premiers ouvrages du romancier, mais elles le sont trois fois plus dans son avant-dernier roman, *Volkswagen blues*. Le thème de la lecture acquiert une envergure telle qu'on pourrait même dire que ce roman-là n'existerait pas sans les lectures qui y sont représentées. À travers ce roman, on croirait voir que Jacques Poulin nous propose une « lecture-miroir », qu'il fait de nous, lecteurs, les protagonistes de son récit. On lit notre propre lecture...

Tout d'abord, nous devons nous questionner sur la signification des différents actes de lecture. Comment « doit »-on lire un roman ? Y a-t-il un modèle unique de lecture proposé par l'auteur lui-même ? À ce propos, la façon dont Jacques Poulin a conçu ses personnages nous semble éclairante. En effet, dans *Volkswagen blues*, Poulin a actualisé la triade auteur/lecteur/texte et a réfléchi, en plus de la fiction, sur la façon dont le récit conçoit ses rapports à son lecteur et à son auteur<sup>1</sup>.

Dans *Volkswagen blues*, on est devant une mise en abyme de l'énonciation. D'une part, Poulin a imaginé des protagonistes qui

parlent en son nom à lui. Il a inventé un personnage qui en plus d'être écrivain comme lui, s'appelle, comme par hasard, Jack. Ce nom, équivalent anglais du Jacques français, renvoie à l'image du romancier tout en lui accordant le pouvoir évocateur et fictionnel d'une langue étrangère.

D'autre part, on nous dit que Jack avait acheté la vieille Volks « l'année où il avait obtenu un prix littéraire<sup>2</sup> ». Cela pourrait très bien être 1974, année où Poulin a reçu le Prix de la Presse pour *Faites de Beaux rêves*, roman où l'on rencontre pour la première fois la vieille Gypsy, la Volks à la mystérieuse inscription : « Die Sprache ist das Haus des Seins » (Vb, 85). De cette façon, tout ce qui se rapporte à Jack et à sa compagne, la Grande Sauterelle, est, par le caractère réflexif du récit, une manifestation de la pensée de l'auteur. Analysons donc les représentations de l'acte de lecture dans *Volkswagen blues*.

### **Lecture transgressive : connotation et dénotation**

Le fait que le dénouement du roman s'éloigne des attentes des différents personnages est dû à l'attitude lisante de Jack et de la Sauterelle. On constate que les mots exercent un pouvoir de fascination incontrôlable, même s'ils sont inscrits dans un contexte qui se voudrait dénotatif, purement et simplement référentiel. « Un mot vaut mille images », dit la Sauterelle, inversant la traditionnelle sentence « une image vaut mille mots ».

Cette attitude lisante, privilégiant le caractère évocateur des mots, est présente dès le début du roman. Prenons l'exemple de la première représentation de la lecture dans *Volkswagen blues* : la carte postale. La première chose qui nous frappe, c'est le mélange de registres employés par le destinataire<sup>3</sup>. D'une part il signe « ton frère Théo » ; d'autre part il copie un texte qui a l'air d'être ancien et dans une langue autre que le français contemporain. La carte est signée Théo comme si c'était lui qui l'avait écrite, ce qui est à tout point de vue invraisemblable. Il demande, par là même, l'attention du lecteur.

Ce jeu d'identification fictive entre Théo et un arrière destinataire nous fait imaginer dans un premier temps que ce qui compte dans la carte n'est pas ce qu'elle dit mais ce qu'elle ne dit

pas, ce qu'elle évoque. En ce sens, la Sauterelle semble être le personnage idéal pour la décoder. Après avoir constaté que c'est une écriture ancienne, elle va essayer de voir le pourquoi, ce qui se trouve à l'origine de ce mélange de nouveau et d'ancien. De là ses questions : « votre frère Théo, c'était un Historien ou quelque chose du genre ? » (Vb, 13). Ensuite elle s'intéresse à son physique : un mètre quatre-vingt-dix, cheveux noirs, insouciant... L'image parfaite d'un explorateur, voilà ce que le texte ne dit pas, mais que la Sauterelle a sûrement imaginé. En effet, c'est elle qui va tout de suite faire le lien entre la route de Gaspé et de St. Louis et celle des premiers explorateurs. La mémoire est ainsi un élément fondamental qui semble accorder un ordre à ce qui paraît désordonné<sup>4</sup>. De cette façon, on constate que la lecture de la Sauterelle et de Jack relie dans un premier temps deux éléments fondamentaux : l'observation et la mémoire.

Cependant, cette lecture qui fait appel à des éléments étrangers au texte se révèle fautive à la fin. Théo ne sera pas l'explorateur robuste et héroïque qu'évoquait pour eux cette carte postale. Cela est dû à l'attitude lisante de Jack et de la Sauterelle. Ils ont laissé de côté le caractère purement référentiel du message : « J'ai visité le Musée de Gaspé. Voilà ce que j'ai vu. »

À notre avis, Théo s'est moqué des cartes postales normales. Dans ce genre de cartes, on ne dit qu'un « bonjour, je suis à X, j'ai visité tel et tel endroit... » Par conséquent, on les lit avec une indifférence assez notoire, dans l'ascenseur ou dans le hall d'entrée. Théo s'est amusé à dire la même chose mais autrement. Puisqu'il veut dire qu'il a été à Gaspé et qu'il a vu le musée, quoi de mieux que d'envoyer une photocopie de ce qu'il a vu ? Le problème est que celui-ci, par la nature imaginative même de l'écrivain, va encore une fois aller trop loin et faire une identification entre Théo et Jacques Cartier. Passé et présent veulent se rejoindre. On n'a qu'à attendre l'échec.

Cette hypothèse de lecture de la carte comme un message purement référentiel (« voilà ce que j'ai vu à Gaspé ») est appuyée par les éléments de répertoire que cette carte et son destinataire Théo introduisent dans le roman. En effet, on sait que Théo est déjà apparu dans d'autres romans antérieurs à *Volkswagen blues*. Le cas de *Faites de beaux rêves* est spécialement intéressant, parce que là Théo se présente comme un personnage blagueur qui n'a « besoin de personne pour faire le zouave », « il ne faisait pas les choses comme tout le monde »<sup>5</sup>. Le parallélisme entre les

points de départ des deux romans est si évident qu'on ne peut pas se permettre de passer outre, surtout quand, peu après, la Sauterelle, dans une mise en abyme du processus de lecture, signale à la grande admiration de Jack (Jacques) qu'« un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres » (*Vb*, 169). Le déterminisme psychologique devient ainsi un instrument dans notre lecture comme construction<sup>6</sup>.

Sa carte est peut-être aussi référentielle qu'un numéro d'un annuaire téléphonique ou que la pointure d'une chaussure. Notre hypothèse se confirme si on voit que la carte n'est qu'une photocopie. On n'a même pas recopié ce que d'autres ont écrit, on l'a photographié. Il n'y a pas lieu de douter.

En fin de compte, le roman est construit sur une base transgressive, qui élimine les limites existant entre des messages de nature non littéraire et de nature littéraire. Les frontières entre les deux ayant été brisées, la dynamique du récit a été déclenchée. Des attentes sont créées qui, par la suite, vont se révéler vaines.

L'image de Théo avait été associée à des mots : héros, conquête, ou à des noms propres comme E. Brûlé, B. Bill, ou Jacques Cartier. C'est pour cela que, quand Jack voit Théo, toute imagination se disperse :

*Je... l'idée qu'il vaut mieux ne pas revoir mon frère... j'ai accepté cette idée tellement vite que... maintenant je me demande si j'aimais vraiment Théo. Peut-être que j'aimais seulement l'image que je m'étais faite de lui (Vb, 289).*

Les exemples de lecture transgressive se multiplient. En effet, même un énoncé à valeur clairement non esthétique, comme un « no trespassing » (*Vb*, 108) va être traduit par un « il est défendu de trépasser ». Faisant abstraction du pouvoir dénotatif des mots, ils vont se trouver face à des chiens qui de leurs crocs menaçants mettent en danger leur vie. Ce faisant ils transgressent l'ordre de la communication. Ils ne sont plus les sujets de l'énoncé « you are not allowed to trespass » mais de l'énonciation. Ils construisent leur propre message<sup>7</sup>.

À une occasion, le signal « soft shoulder » (*Vb*, 99) rappelle à la Sauterelle la douceur d'une épaule, un endroit où reposer sa tête, l'amitié et la chaleur de quelqu'un. Le panneau de signalisation indiquant le comté de Merlin, entre Chatham et

Windsor, lui fait revivre les lectures de son enfance. Jack avoue lui-même sa passion pour les mots, à tel point qu'il croit qu'une expédition va apparaître lorsqu'il entend les mots magiques prononcés par la Sauterelle : Michillimackinac (*Vb*, 56). Le pouvoir évocateur des mots est hors de contrôle. Les exemples sont nombreux, à tel point qu'on pourrait dire que le roman avance non seulement par des actes de lecture littéraire, mais surtout par une transgression dans les actes de lecture non littéraires.

En définitive, Jack et la Sauterelle auraient dû être en mesure d'« épuiser » les signes dans leur caractère référentiel et dénotatif<sup>8</sup>. Or, c'est cette déviation de la norme de lecture d'un texte non littéraire qui provoque des secousses dans la démarche du roman ; ce sont ces moments, pourtant les plus ordinaires, les plus proches de la vie de chaque jour, qui font fonctionner la dynamique d'évocation et, par là même, créent des attentes qui ne correspondront pas, en fait, à la réalité finale. À la douceur des souvenirs d'enfance, ou des épaules d'un amant, ou à la force d'un héros de l'exploration canadienne succède l'image d'un Théo épuisé, qui bave, la peau ridée (*Vb*, 285).

### Que lire ? Comment lire ?

Dans le roman, d'autres données apparaissent qui permettent de rendre plus concrète la représentation que Poulin se fait de l'acte de lecture. On sait que Jack a ses auteurs favoris, qui ne sont pas très nombreux : « Hemingway, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy, Salinger, Boris Vian, Brautigan et quelques autres ». Le choix d'un livre et d'un auteur est certes important pour les personnages ; mais ce qui est surtout pertinent c'est de constater la présence de la relecture. Jack a ses livres préférés « qu'il relisait souvent et qui étaient pour lui comme de vieux amis » (*Vb*, 42). S'il relit, c'est qu'au départ ces œuvres sont considérées comme ayant une valeur. La relecture est ainsi une question fondamentale dans le roman.

Dans le cours du roman, ce qui intéresse Jack c'est de chercher des livres ayant un rapport avec le voyage à St. Louis. Les lectures et relectures sont liées à une valeur contextuelle bien précise : la quête du frère. S'il relit *The Golden Dream* c'est parce qu'il y trouve la dernière carte de Théo en Gaspésie. D'autres livres s'ajoutent à la liste des relectures, dont *La pénétration du continent*

*américain par les Canadiens français* (Vb, 44). Mais à chaque relecture on ajoute quelque chose : on peut le constater dans le fait que Jack change de façon inconsciente le titre des livres (Vb, 44).

Ses lectures, au présent de l'énoncé, sont liées au monde héroïque de la conquête américaine. Ce que l'on constate c'est qu'il a du mal à séparer le temps réel de la lecture et le temps de la fiction. « La relecture comme mode d'accrochage aux textes anciens est [...] une manière de dénégation du temps qui passe et de l'histoire<sup>9</sup> », dit B. Abraham. En effet, toute relecture contribue à créer chez Jack un état de pensée ancré dans le passé. Relecture et lecture s'inscrivent ainsi dans un même et unique axe : le souvenir.

Ce phénomène de la relecture apparaît, comme le signale B. Abraham, dans des situations limites qui supposent une « déconnexion maximale comme condition d'une connexion idéale » (Vb, 90). En effet, Jack avoue qu'il se sent mal dans sa peau : « Il y a des jours où vous avez l'impression que tout s'écroule. » De façon inconsciente il essaie de nier la vraie cause de son malaise. « Ce n'est pas une question d'âge... J'ai eu quarante ans la semaine dernière » (Vb, 14). Ce refoulé sort de son inconscient pour être nié dans sa conscience. Au fond, il dit : « mais oui, c'est une question d'âge ». Situé dans une impasse, une charnière dans l'âge des hommes, il essaie de perdre de vue ce qui l'entoure vraiment pour « chercher quelque chose » à quoi pouvoir « se raccrocher ». Et c'est dans le passé qu'il le trouve : « J'ai pensé à mon frère. C'était mon plus grand chum autrefois » (Vb, 14).

Cette présence du souvenir agit de telle sorte que Jack est, sans s'en rendre compte, situé dans un temps répétitif, dans un « éternel retour » à un passé qui semble vivant. En ce sens, il s'oppose à la Sauterelle qui, elle, lit du nouveau et, quand elle relit, c'est avec une vision d'avenir, de changement. La Sauterelle valorise la relecture en tant qu'elle permet un enrichissement, un changement de point de vue par rapport à la première lecture.

C'est précisément cette capacité de changer le point de vue d'une lecture par la relecture qui pousse Jack à la fin du roman à ne pas vouloir relire un roman qu'il aimait. Il s'agit de *On the Road* de Jack Kerouac. Pourtant, cela semble bien étrange si l'on sait que c'est un des livres qui avaient été trouvés chez Théo au moment de son arrestation. Comment cela se fait-il qu'il veuille

suivre sa piste, que pour cela il ait lu ou relu *The Oregon Trail revised, La pénétration du continent américain par les Canadiens français*, mais qu'il laisse de côté le livre que son frère avait choisi ? Cette fois-ci, c'est encore le souvenir qui est à la base de ce choix. Si dans la relecture on se situe dans un moment passé déjà vécu, dans le cas de cette non-relecture, Jacques réussit à garder « intact le souvenir » de sa première lecture. Au fond, il y a une peur chez lui, peur de trouver quelque chose d'autre qu'un « voyage ayant les allures d'une fête continuelle » (Vb, 258). Il préfère au tout dernier moment rester aveugle, ancré dans son passé, dans le souvenir d'un style puissant et enchevêtré comme les routes immenses de l'Amérique.

Si nous, lecteurs, partageons avec lui la joie de voir son expédition arriver à bon port, on ne peut pas cependant éviter de réfléchir à ce que la Sauterelle, bien calée comme toujours, dit à ce moment-là : « qui n'a pas relu, n'a pas lu » (Vb, 258). On soupçonne alors que l'attitude de Jack est vouée à l'échec.

### Connexion et déconnexion dans l'acte de lecture

Jack lit chez lui avant de se coucher, le matin quand il se lève, quand il n'a pas un roman à écrire. Disons que la lecture est ce qui remplace son travail d'écrivain. Quand il n'écrit pas, il lit. La lecture semble ainsi un élément qui nourrit son imagination et qui prépare un récit futur. En ce sens, pour lui, elle doit être thématiquement en rapport avec l'idée du roman qui germe. François Hébert a déjà mis en relief que « l'écriture repose sur un cheminement qui amène l'écrivain d'œuvre en œuvre<sup>10</sup> ». Il faut lire beaucoup avant d'écrire. « Tout ce que je sais je l'ai appris dans les livres », dit Jack. Pour le protagoniste de *Volkswagen blues*, la discipline est assez nette. On lit ou on écrit. La lecture comme passe-temps n'existe pas.

Pour la Sauterelle, la connexion/déconnexion du monde de la fiction est beaucoup moins précise. On sait qu'elle emporte un livre à chaque fois qu'elle sort de chez elle. Cela veut dire, pour commencer, que n'importe quel moment est bon pour débrancher la connexion avec le réel, pour plonger dans la fiction. Ce phénomène qui, bien entendu, semble de prime abord assez superficiel (on ouvre un livre à l'arrêt du bus, en faisant la queue

au marché, etc.), cache au fond une forte dose de discipline. Cela implique une agilité mentale qui permet de faire abstraction du temps écoulé entre les lectures, de manière à créer une suite entre les différents moments de la lecture d'un même livre.

Le couple connexion/déconnexion est inséparable. Il agit en symbiose pour permettre la réalisation d'une lecture unique qui est concrétisée dans plusieurs actes de lecture. « Lire c'est déterritorialiser : faire passer sur le corps le flux, les pulsions, les mots d'ordre qui caractérisent le livre comme pulsion<sup>11</sup>. » Le cadre de la lecture s'avère plus psychologique que spatial. La Sauterelle joue avec la perception et la représentation. Un exemple nous semble assez éclairant : la Sauterelle trouve un coin favori dans la Volks où elle aime lire. On pourrait penser que cela contredit l'autre attitude qu'elle avait (la possibilité de lire partout, l'ubiquité de l'acte de la lecture). Or, on remarque qu'elle lit tout en caressant son chat. Perception sensorielle et représentation imaginaire vont de pair. Dans l'acte de lecture, les limites entre la connexion et la déconnexion sont très imprécises, voire inexistantes. La lecture est un acte hybride.

Plusieurs fois la Grande Sauterelle semble engloutie dans sa lecture et, pourtant, elle est parfaitement consciente de tout ce qui l'entoure, des lieux qu'elle traverse tout au long de la route, etc.<sup>12</sup>. En définitive, pour la Sauterelle, n'importe quel moment et n'importe quel lieu sont favorables à la lecture : tout dépend de l'attitude mentale, c'est-à-dire de la capacité de passer du monde de la perception à celui de la représentation.

Les deux personnages font preuve d'une excellente connaissance de la littérature de voyage concernant l'exploration de l'Amérique. Mais une chose manque à Jack : l'établissement de frontières nettes entre ses lectures et ses expériences vitales. Ses lectures restent au niveau de ce qu'Iser appelle les « synthèse passives<sup>13</sup> ». Il a des images floues de ce qu'il a lu. Il les mélange et récrée les titres des ouvrages (*Vb*, 46). Il a l'impression d'avoir lu des choses quelque part. Tout reste flou, et par là même, riche en évocations.

Cette capacité d'évocation, dans une imagination aussi puissante que celle d'un écrivain, va troubler ses rapports avec le réel. En effet, il va être incapable de faire une distinction entre la représentation et la perception. Pour lui, Théo est en train de revivre les histoires des explorateurs. Il est la photo, le film

incarnant l'image de ces héros qui, pour Jack, sont immortels. Chez lui s'abolit la distinction du subjectif et de l'objectif<sup>14</sup>. Il exerce une activité synthétique qui l'empêche de séparer la fiction de la lecture de la réalité historique de son frère. Pour lui, Théo est E. Brûlé et J. James. Or, dès qu'il aura découvert que celui-là était un « bum » et celui-ci un hors-la-loi, il sera atteint d'une dépression nerveuse : le complexe du scaphandrier est la réponse inconsciente de cette partie de lui-même qui ne peut pas accepter cette réalité. Il ne bouge pas, il reste au lit ; il ne se rend pas compte que la fiction et le réel sont des choses bien distinctes. Il serait au stade inconscient où il n'est même pas capable de faire des synthèses passives.

En définitive, à travers un procédé de mise en abyme, l'auteur pose le problème de la lecture et fait passer deux conceptions différentes. Lui-même étant « incarné » dans le personnage de Jack, on peut dire qu'il s'incline devant l'expérience de lecture de la Grande Sauterelle.

De la même manière que la jeune femme est une métisse, union d'un blanc et d'une Indienne, sa lecture se caractérise toujours par la fusion de deux éléments, ce qui, d'après Jack et contrairement à ce que pensait la Sauterelle, donne quelque chose de nouveau, de jamais vu jusque-là. Elle unit la lecture et la relecture, « l'ubiquité » et son coin favori, les images et la réalité. Et surtout, c'est une lecture active, qui fait avancer dans les connaissances et dans l'approche du réel.

## notes

1. Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Gallimard, 1986, p. 99.
2. Jacques POULIN, *Volkswagen blues*, Montréal, Québec/Amérique, 1986, p. 84. Dorénavant cette référence sera notée dans le texte par l'abréviation VB, suivie de la pagination.
3. D'après Michael Riffaterre, c'est sur les éléments dont la perceptibilité est obligatoire qu'il faut fonder l'explication des textes. Cf. *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 12.
4. Wolfgang ISER, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mandarga, 1985, p. 226.
5. J. POULIN, *Faites de beaux rêves*, Montréal, L'Actuelle, 1974, p. 15.
6. Todorov a signalé l'importance de la construction de caractères, fondée sur « un compromis entre la différence et la répétition ». Voir *La lecture comme construction. Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 94. Dans ce cas-ci, c'est la répétition, à travers des renvois à d'autres romans, qui permet de construire le caractère de Théo.
7. Umberto Eco a déjà signalé qu'on ne peut pas interpréter un texte comme l'on veut, mais comme celui-ci veut qu'on le fasse.
8. U. ECO, *La structure absente*, Paris, Le Mercure de France, 1972, p. 125.
9. B. ABRAHAM, « À propos de la relecture », *Semen I. Annales de l'Université de Besançon*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 85.
10. François HÉBERT, « Le château saignant », *Liberté*, vol. XX, *Écrivain et Lecteur*, n° 4-5 (juillet-octobre 1978), p. 23.
11. W. ISER, *L'acte de lecture*, p. 94.
12. Soulignons que cette attitude renvoie à celle de Mamy dans *Jimmy*.
13. W. ISER, *L'acte de lecture*, p. 245.
14. *Ibid.*, p. 246.

## Le carnivalesque selon Bakhtine et *La guerre, yes sir !*

Jean-Marc BARRETTE  
Université d'Ottawa

Mikhaïl Bakhtine fait figure de proue en ce qui concerne l'étude de l'influence de la culture populaire dans la littérature, mais le terrain demeure encore très broussailleux et ce, malgré les nombreuses tentatives d'interprétation qui ont suivi *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Par exemple, Bakhtine affirme que la littérature a pu s'imprégner de carnivalesque uniquement grâce au passage du Moyen Âge vers la Renaissance. Il y aurait donc impossibilité d'une telle littérature de nos jours : la « parodie carnivalesque est très éloignée de la parodie moderne purement négative et formelle » (B, 19)<sup>1</sup>. Or, de l'avis de plusieurs critiques, la littérature québécoise offre encore la possibilité du carnivalesque ou, à tout le moins, offrait encore cette possibilité jusqu'à tout récemment. Ainsi, une relecture, dans un contexte québécois, de *L'œuvre de François Rabelais*[...] permettrait d'éclairer certaines ambiguïtés contenues dans l'analyse de Bakhtine.

Pour ce faire, il suffit d'étudier *La guerre, yes sir !* et de réécrire ce qui pourrait devenir *L'œuvre de Roch Carrier et la culture populaire dans un Québec « moyenâgeux » et « renaissant »*, car Roch Carrier, né en 1937, se situe lui aussi à une époque charnière. Pendant sa jeunesse, il a vécu sous le régime duplessiste, dans un Québec où régnait une quasi théocratie, où l'on devait consulter l'Église pour quoi que ce soit. Les excommunications, les censures ecclésiastiques et les interdits occupaient une place de choix dans les rapports de l'Église avec ses

fidèles. Sans compter que, par sa situation politique, le Québec représente un milieu choyé pour l'expression de la culture populaire, grâce à la Conquête qui nous a préservés « divinement » de toute évolution. Roch Carrier a aussi vécu la renaissance du Québec, celle des révolutionnaires tranquilles. Tout comme Rabelais, il se situe donc à une époque charnière dans l'évolution de sa propre société. À partir de cette similitude, rien ne nous empêche d'affirmer que *La guerre, yes sir !*, qui se situe à la fin du « Moyen Âge » québécois, fonctionne selon les mêmes systèmes que *Gargantua* ou *Pantagruel* et ce, malgré les réserves de Bakhtine qui ne connaissait malheureusement pas la littérature québécoise.

Bien sûr, pour le prouver, il faut étudier en détail le carnavalesque de type rabelaisien, décrit par Bakhtine, et essayer de retracer les divers éléments et les manifestations du carnaval dans l'œuvre de Carrier<sup>2</sup>.

Ainsi, le premier élément traité par Bakhtine porte sur « les formes de rites et spectacles » (B, 12). Selon lui, au Moyen Âge et à la Renaissance, le carnaval occupait une place de choix. À côté de la culture officielle, celle de l'Église et de l'État, il y avait un second monde où la culture populaire s'exprimait dans le comique et le carnavalesque. On retrouve exactement la même situation dans *La guerre, yes sir !* qui présente un récit carnavalesque qui fait contrepoids à l'autorité du pouvoir. Le clergé fera d'abord l'objet de nombreuses moqueries, entre autres par les blasphèmes. Puis ce sera au tour de l'armée : l'édification des deux mondes apparaît lorsqu'on assiste à une bousculade entre « fête officielle » et « fête populaire ». L'armée veut garder le décorum et la place qui lui revient. Elle veut faire un spectacle de l'enterrement. Mais les Canadiens français voudraient bien que cette armée se joigne aux « réjouissances » en mangeant, en buvant, en racontant des histoires, bref en participant au « banquet universel ». Après la création de ces deux mondes, le second élément touché par Bakhtine concerne les « œuvres comiques verbales » comme telles, qui se manifestent chez Carrier par les divers travestissements de prières (C, 49)<sup>3</sup> – notons que la foi n'est pas remise en question, qu'il n'y a pas de condamnation morale, même si les prières sont tournées en dérision – et par le récit de l'histoire du Canada révisée qui laisse songeur (C, 91-92). La troisième forme d'expression de la culture populaire touche les « différentes formes et genres du vocabulaire familier et

grossier ». Évidemment, ce vocabulaire, comme « le cul de vos vaches qui ressemblent à vos femmes » (C, 78), occupera une grande place dans les dialogues. On constate donc que les trois éléments constitutifs essentiels au carnaval sont présents chez Carrier.

Mais revenons à Bakhtine qui ne cesse de nous rappeler que l'étude des trois formes principales d'expression doit être faite en relation avec la culture populaire du Moyen Âge. Quels sont donc les traits marquants du réalisme grotesque, à la base même du système d'images de la culture comique populaire ? Bakhtine nous dit que « le centre capital de toutes ces images [...] c'est la fertilité, la croissance, la surabondance » (B, 28). Or, la fertilité semble bien représentée au sein de la société dans *La guerre, yes sir !* Par exemple, le curé du haut de sa chaire sermonne ainsi ses fidèles : « et vous, femmes qui refusez les enfants que Dieu voudrait vous donner, femmes qui n'êtes pas heureuses de dix enfants que Dieu vous a confiés et qui refusez d'en avoir d'autres » (C, 117). Il en ira de même pour la surabondance. Il suffit de voir la veillée au corps où sans arrêt Anthyme déterre des bouteilles de cidre et où sa femme n'en finit plus de servir de la tourtière dégoulinante de graisse, où la sueur s'était mêlée à la pâte.

Bakhtine considère aussi comme partie intégrante du réalisme grotesque le rabaissement sous toutes ses formes. À cet effet, la veillée au corps fournit encore de nombreux exemples. Ainsi, Amélie qualifie le drapeau anglais de « couverture » (C, 46). On manque aussi de respect pour le mort : « La mère Corriveau déposa une assiette devant Molly, sur le cercueil de Corriveau » (C, 83). Ici, le principe de la régénération de la vie se dévoile, car en mangeant sur le cercueil d'un mort, on avale presque le mort. Dans la même veine, Bérubé se retrouve dans le lit du mort avec Molly : « - Corriveau ne doit pas aimer que nous nous amusions à faire l'amour dans son lit » (C, 54). Une personne est morte, il faut se dépêcher de recréer la vie ! Le côté ambivalent des événements est constant : « Arsène était aussi fossoyeur. Un mort dans le village était, pour lui, un bienfait de Dieu. Il vendait un porc à la famille éprouvée et il creusait une fosse » (C, 117).

La victoire remportée sur la peur est un autre trait du réalisme grotesque. Ainsi, à la toute fin, Henri, le déserteur qui avait peur, se retrouve avec un mort : « Il était rassuré. Il n'avait plus peur » (C, 114). De la même façon, après avoir été mis à la porte, ceux

qui assistaient à la veillée au corps attaquent sans peur les Anglais.

À la liste des éléments du grotesque, il faut ajouter les excréments qui jouent un rôle essentiel chez Carrier, tout comme chez Rabelais :

*Et le bas corporel, la zone des organes génitaux est le bas qui féconde et donne le jour. C'est la raison pour laquelle les images de l'urine et des excréments conservent un lien substantiel avec la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être (B, 151).*

Ce n'est pas sans raison que « Bérubé était responsable de l'entretien des toilettes dans l'aile G du bâtiment B, à la base d'aviation de Gander, Terre-Neuve » (C, 36), et qu'il a rencontré une prostituée qu'il a demandée aussitôt en mariage. Son « métier » en fait un procréateur de premier choix. De même, le fils Corriveau, qui génère tous les événements carnavalesques entourant les funérailles, meurt en voulant aller aux toilettes (C, 121). Quant aux Anglais, qui sont voués à l'extinction de l'espèce, car ils ne peuvent se régénérer, ils sont tout à fait anti-carnavalesques : « Un soldat ne fait rien, ne pète même pas sans un ordre » (C, 24).

L'ambiguïté se manifeste aussi dans la nourriture. Chez Rabelais, on mange constamment des tripes, c'est-à-dire de la merde. Chez Carrier, on mangera plutôt son semblable : c'est-à-dire un cochon, identifié aux Canadiens français :

*Les Anglais longs et maigres examinaient le double menton des French Canadiens, leur ventre gonflé, les seins des femmes gros et flasques, ils scrutaient les yeux des French Canadiens flottant inertes dans la graisse blanche de leur visage, ils étaient de vrais porcs, ces French Canadiens dont la civilisation consistait à boire, manger, péter, roter. Les soldats savaient depuis longtemps que les French Canadiens étaient des porcs. « Donnez-leur à manger, donnez-leur où chier et nous aurons la paix dans le pays », disait-on (C, 90-91).*

Bref, Carrier, comme Rabelais, utilise à fond, toujours dans une ambivalence régénératrice, la fertilité, la surabondance, le rabaissement, la peur à vaincre, les excréments et la nourriture.

Mais avant de poursuivre, examinons une scène d'une grande richesse, celle où Bérubé invective Arsène. Au départ, tous sont effrayés : Zeldina pisse par terre (C, 78). Toutefois, cette frayeur ne serait pas réelle ; elle mettrait plutôt en scène un élément carnavalesque du rabaissement car, par la suite, Bérubé fera rire tout le monde. Auparavant, il passera par plusieurs étapes. Tout d'abord, il « érucit ses blasphèmes », il « frappait Arsène » et il « aboyait » (C, 78). Ces actions ramènent davantage Bérubé à l'état animal. Mais là ne s'arrête pas le rabaissement. Ainsi, il demandera à Arsène de dire ce qu'il voit dans le miroir, l'obligeant à déclarer à tous qu'il voyait « un gros tas de merde » (C, 80). Mais comme Arsène refuse, Bérubé le frappera à nouveau en disant : « Tout s'apprend par les fesses » (C, 80). Puis, on assiste à une accumulation typiquement rabelaisienne : grenade, bombe, mine, torpille et obus tomberont les uns après les autres sur Arsène.

Bérubé ferait sans aucun doute un véritable bonimenteur de foule, meilleur même que Rabelais qui, dans ses prologues, truffe son discours d'éléments de culture savante. Rabelais fait partie de la culture savante, et il le laisse bien paraître par ses références philosophiques et mythologiques. Carrier, bien que docteur ès lettres, laisse peu de traces de sa propre culture savante dans le récit en général. Le roman est écrit avec un minimum de vocabulaire. Ce que Bakhtine n'a pas vu, c'est que Rabelais pratique la parodie du boniment de la place publique en vue d'une lecture par la culture savante.

Toujours dans cette fameuse séquence où Bérubé invective Arsène, Carrier nous montre ce qui correspond à la forme et à l'image de la fête populaire :

*Si l'on avait commencé par donner au bouffon les parures du roi, à présent que son règne est terminé, on le déguise, on le « travestit » en lui faisant enfiler l'habit du bouffon. Les coups et les injures sont l'équivalent parfait de ce déguisement, de ce changement d'habits, de cette métamorphose. Les injures mettent à nu l'autre visage de l'injuré, sa véritable face; les injures le dépouillent de ses parures et de son masque (B, 199).*

On a ici le déroulement exact des événements entourant le massacre d'Arsène. Au début, tout le monde écoute parler Arsène (C, 76-77), puis Bérubé décide de le détrôner de son rang en le

travestissant en tas de merde (C, 79-80) ; il le déguise avec des manteaux, l'oblige à danser avec Molly sur ses épaules, puis il le déshabille complètement (C, 89). Et finalement, voici l'élément le plus carnavalesque : « Arsène, lui-même, éclata de rire » (C, 89). Ce qui confirme que le bas fait naître. Philibert fournit un autre exemple : c'est en creusant une fosse, en affirmant que la terre était gelée « comme de la merde de Christ » et en recevant de son père la « botte dans les fesses » (C, 118) que Philibert passe d'enfant à homme. Une telle naissance ne pouvait se faire plus *bassement* !

\*

\*   \*

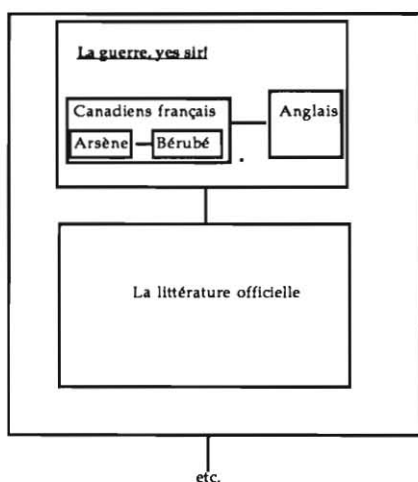
Nul doute que *La guerre, yes sir !* s'inscrit dans la tradition carnavalesque rabelaisienne par la présence des éléments constitutifs du carnaval et des traits marquants du réalisme grotesque (Carrier étant très près du corps et de la terre).

Mais, à maintes reprises, Bakhtine ne réussit pas à énoncer clairement plusieurs intuitions, d'où l'élasticité de sa thèse et le manque de rigueur terminologique. Ainsi, le grotesque rabelaisien relève-t-il toujours du carnavalesque bakhtinien ? Certes non. Il suffit de penser à l'épisode des Chicanos ou aux guerres de Picrochole et d'Anarche chez Rabelais. Ce qui devrait tenir du carnaval n'en procède pas toujours : tout n'est pas sur le même pied. De plus, les règles et les tabous ne sont abolis que d'un seul côté, chez un seul groupe. Or, c'est l'opposition qui crée l'effet carnavalesque. La vie se transforme en jeu pour le lecteur, et non pour les acteurs du récit<sup>4</sup>.

Dans *La guerre, yes sir !*, les situations à l'intérieur du récit ne sont pas toujours carnavalesques, bien que leur présentation le soit. Montrer les Anglais à côté des Canadiens français produit le même effet que montrer Laurel et Hardy. C'est le contraste qui crée la « vivance » de cette scène, c'est-à-dire le dynamisme du carnavalesque dans les différentes structures du récit.

Ainsi donc, à un premier niveau, le carnavalesque se manifeste dans le récit à partir des Canadiens français qui sont franchement grotesques (par exemple, la scène de Bérubé et d'Arsène). Ensuite, à un deuxième niveau, le carnavalesque nous est montré par l'opposition entre la culture officielle représentée par les Anglais et la culture populaire représentée par les

Canadiens français. À eux seuls, ces deux niveaux ont fait dire à plusieurs que Carrier était un auteur qui cultivait l'auto-dérision, le masochisme culturel, que ses romans étaient noirs, car il était bien inutile de rabaisser les Canadiens français. Ce que les critiques ont oublié de voir, c'est qu'il y avait un troisième niveau de carnivalesque, celui-ci englobant toute la littérature québécoise. Le rabaissement des Canadiens français est uniquement lié à l'opposition que Carrier crée entre la littérature officielle et la littérature que lui veut promouvoir. Il ne saurait y avoir d'ironie, d'humour noir, de masochisme envers les Canadiens français/Québécois. De ce point de vue, tout devient carnivalesque, sans exception. Si des éléments pris isolément à un niveau paraissent sérieux, dramatiques ou tragiques, il suffit de passer à un niveau supérieur pour que ces éléments deviennent carnivalesques. Bref, il y a, au premier niveau, Arsène et Bérubé ; au deuxième niveau, les Canadiens français et les Anglais ; au troisième niveau, la littérature officielle et la littérature s'y opposant ; au quatrième niveau, peut-être le lecteur actif et celui plus passif ; au cinquième niveau... Il faut donc voir le carnivalesque dans « l'épaisseur » du texte.



Nous nous retrouvons enfin avec ce qui fait la différence entre Rabelais et Carrier. Si les critiques n'ont rien vu d'autre dans *La guerre, yes sir!* que la « réalité québécoise », c'est parce qu'ils n'ont pas vu le carnaval, c'est parce qu'ils n'ont pas vu le clin d'œil de Carrier, essentiel au jeu dans le carnaval. Avec Rabelais, tout

paraît clair à cause des exagérations monstrueuses. Chez Carrier, tout demeure dans l'ordre du vraisemblable. Mais, en prenant le texte dans son « épaisseur », avec tous les niveaux de récit, tout devient comique, carnavalesque.

Il y a donc au moins trois ou quatre niveaux de carnavalesque... peut-être davantage. Le carnaval est un phénomène insaisissable, fuyant toujours d'un niveau à l'autre : le carnavalesque doit rester quelque chose de dynamique

## notes

1. Afin d'alléger le système de références, nous noterons ainsi les extraits tirés de Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.
2. André Belleau, (« La dimension carnavalesque du roman québécois », *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Éd. Primeur, 1984, p. 166 à 174), montre sommairement que quelques romans québécois, dont *La guerre, yes sir !*, sont carnavalesques. Nous nous proposons ici d'étudier plus à fond une œuvre que Belleau avait survolée.
3. Nous noterons ainsi les extraits tirés de Roch CARRIER, *La Guerre, yes sir !*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 124 p.
4. Arlette Saheb-Niedoba affirme que « l'ironie dans *La guerre, yes sir !* n'aura été qu'une tentative de transcendance de l'absurde, d'un pôle tragique à un autre ; tentative seulement, puisque finalement l'ironie perd pied et sombre dans le tragique » « L'ironie, dire et vouloir-dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme », thèse de doctorat soutenue en 1978, p. 96). Arlette Saheb-Niedoba ne met rien en perspective, elle ne va pas dans « l'épaisseur » du récit, elle reste sur un seul niveau, ce qui l'amène fatalement dans le tragique. Presque tous les critiques tomberont dans le piège. Certains diront qu'il s'agit là « d'une caricature énorme, effrayante » (René DIONNE, « *La guerre, yes sir !* », *Relations*, n° 331, octobre 1968, p. 281) ; d'autres y verront de « l'humour noir » (Renald BÉRUBÉ, « *La guerre, yes sir !* de Roch Carrier : humour noir et langage vert » *Voix et images du pays*, III, 1970, p. 145).



## Pythagore et la formule du livre

Claude LAMY

Université du Québec à Montréal

Ce qui rend les recherches à long terme pénibles, c'est que votre entourage ne cesse de s'étonner de votre acharnement sans que l'ennui, ni la satiété ne vous aient contaminé ; c'est oublier les ressorts de l'obsessionnel ! Aussi je me permets de récidiver avec cette étude sur un ouvrage méconnu d'un auteur bien connu : *Point de fuite* d'Hubert Aquin (Montréal, Cercle du Livre de France, 1971).

Avec un tel titre, ma communication s'associe facilement au monde imaginaire aquinien. Il répond au caractère ludique de son écriture, tel qu'il est mis en scène dans *Trou de mémoire* (Montréal, CLF, 1968) et à sa fascination pour la mystification et l'interprétation des énigmes, comme celle par exemple du Sphinx dans *Œdipe*. Enfin je m'intéresse en particulier à l'épisode des recherches d'Hubert Aquin sur les théories de l'esthétique et de la perspective, recherches qu'il a faites au cours des années 68 à 70.

Après avoir publié en 1968 *Trou de mémoire*, où les jeux d'intrigue entre auteur et éditeur servent de scène parallèle au moment de la lecture du récit, Aquin récidive dès l'année suivante avec la parution de *L'antiphonaire* (Montréal, CLF, 1969). Pour la préparation de ce roman, il se donne à fond dans des recherches érudites sur le XVI<sup>e</sup> siècle et sur divers courants philosophiques et scientifiques depuis les débuts de la pensée. Mais ce n'est pas une synthèse impossible du monde des idées que tente Aquin ; il cherche plutôt à rendre compte, par l'emploi d'une érudition autant artificielle que fragmentaire, d'une sorte d'alchimie de l'écriture. Le

roman met en scène une narratrice à qui s'impose un parallèle entre le récit qu'elle fait de ses recherches sur la conception de la médecine au XVI<sup>e</sup> siècle et sa propre vie ; une métempsychose littéraire en quelque sorte. C'est en fait une mise en fiction, si je peux dire, d'une énigme que Aquin, à la suite de Borgès, conçoit comme universelle, soit celle du rapport entre l'écriture et le biographique, entre l'instance énonciatrice et l'Histoire. Ce n'est pas sous l'angle de la vérité toutefois qu'il envisage ce rapport mais plutôt par l'entremise d'une métaphoricité originelle qui caractérise toute forme de conceptualisation, depuis les mathématiques anciennes jusqu'aux formules modernes du roman. Et cette métaphoricité est perçue comme une œuvre alchimique, comme la quête d'une résolution de cette distanciation où l'auteur est représenté ou plutôt « fictionnalisé » dans son écriture par des jeux narratifs, rédactionnels et typographiques.

Cette alchimie de l'écriture se caractérise par une formalisation des composantes biographiques qu'elle transforme soit en éléments narratifs d'un récit, soit en éléments formels de composition du texte. C'est pour ainsi dire l'amalgame mystérieux de l'écriture et du vivre, ou une métatextualité, sorte de degré de fusion de la fiction et du biographique. *L'antiphonaire* est construit à partir de la réfutation des conceptions aristotéliennes de l'ordre et du temps ; Aquin l'a conçu de façon à répondre aux théories plus modernes faisant appel à la fragmentation et à la relativité. C'est ce qui justifie le principe d'alternance des unités de la narration et ce dont témoigne la narratrice principale avec ce commentaire sur son existence et sur son récit : « Pour moi, l'existence n'est qu'une série de séquences brisées, auto-suffisantes, dont l'addition n'égalé jamais la totalité » (p. 218).

Mais je ne veux pas m'attarder plus longtemps aux interprétations possibles du récit de *L'antiphonaire* qui demandent de toute façon trop de savants calculs pour mes maigres ressources d'alchimiste amateur. Je me dois tout de même de relever l'épigraphe de ce livre qui atteste du souci de l'expression allégorique et cryptique qui sous-tend ce roman. Il s'agit d'un axiome de Marie la Copte : « L'un devient deux, le deux devient trois, et le trois retrouve l'unité dans le quatre. » Je n'ai aucune explication précise à vous offrir sinon qu'il s'agit d'une maxime, liée à la science pythagoricienne des nombres, qui servait à résoudre une inquiétude ancienne concernant les contradictions entre la multiplicité et l'unité. J'en arrive enfin à Pythagore.

Philosophe et mathématicien du VI<sup>e</sup> siècle, il a, dit-on, spéculé sur la signification mystique des nombres ; il proposait une interprétation du monde en se basant sur des rapports numériques. Ce dont cet axiome témoigne, placé en épigraphe du livre d'Aquin, c'est d'une solution à la fois simple et mystérieuse de l'unité fondamentale du monde et d'une conception de l'harmonie selon des principes mystiques. L'épigraphe sert donc ici d'annonce au caractère métaphorique du récit ; il fait appel à une lecture initiatique où le lecteur assure une unité sémantique harmonieuse parmi la multiplicité déroutante des intrigues et des énigmes du roman. Cette épigraphe constitue en quelque sorte la formule d'interprétation du récit de ce roman. Vous me voyez venir... mon propos se rapproche enfin du titre de ma communication. Pour y parvenir, il me faut analyser le livre suivant publié par Aquin au début de l'année 1971, qui s'intitule *Point de fuite*.

*Point de fuite* est un petit recueil de à peine 160 pages, regroupant des textes de différentes natures : des entrevues, des nouvelles, des projets de roman et de scénario, des extraits de correspondance. Lors de sa parution, ce recueil fut accueilli plutôt froidement par les critiques littéraires ; on a considéré qu'il s'agissait soit d'un essai ou bien d'un carnet autobiographique, soit tout simplement d'une pause dans l'écriture romanesque d'Aquin. La réception critique exprimait ainsi une déception certaine devant une telle publication de la part d'un auteur si estimé pour son érudition et son talent romanesque. De plus, le livre a paru en janvier 1971 ; les événements d'octobre 70 s'étaient à peine dissipés et l'humeur de la critique n'était certes pas à discuter de l'esthétique baroque. Pourtant Aquin, dans sa courte préface, nous introduit à une dépossession individuelle, à un certain déphasage : « Je fonctionne sur une longueur d'ondes mystifiante et qui ne mystifie que moi » (p. 11). C'est ainsi que certains critiques ont suggéré de lire par la négative le titre *Point de fuite* en guise d'illustration du cul-de-sac culturel québécois à l'intérieur du réseau fédéraliste canadien. Fallait-il conclure que Aquin avait écrit un ouvrage où la quasi-absence de la fiction lui servait de protestation ? Je crois plutôt qu'il s'agit là d'une interprétation un peu forcée par une lecture trop axée sur une contextualité historique.

J'espère pouvoir démontrer l'entreprise fictionnelle qui soutient la composition *Point de fuite*. Hubert Aquin a effectivement composé ce livre ; il a fabriqué la maquette de la

couverture et il a également choisi l'agencement des textes de même qu'il a disposé des séries photographiques à l'intérieur du livre.

Si j'ai tenu à commenter *L'antiphonaire* d'abord, c'est pour mieux faire comprendre la conception à l'origine de la composition de *Point de fuite* ; dans la préface, il mentionne lui-même la liaison avec son dernier roman : « Depuis que j'ai publié en novembre 1969 *L'antiphonaire*, je n'ai pas cessé de m'enfoncer plus profondément dans le gouffre du passé occidental. » C'est à partir de ces recherches, donc, qu'il faut lire cet ouvrage.

La maquette de la couverture est distribuée sur trois faces ; à l'endos de la couverture, une stèle inversée crée une première impression de déséquilibre. Est-ce pour donner une meilleure place au nom de l'auteur dans la partie supérieure de la page ? Une chose toutefois paraît certaine *a posteriori* : le nom de l'auteur tel qu'il est intégré à cette illustration indique un projet signifiant de renversement de la représentation, comme si l'inscription rendait au monument inversé un semblant d'équilibre ou plutôt rendait l'inversion signifiante. Hubert Aquin se situerait-il à contre-courant ? L'inversion de la stèle annonce par ailleurs d'autres procédés d'inversion semblables à l'intérieur du livre, ceux par exemple des séries photographiques, mais elle incite déjà à pressentir une forme d'humour, de dérision ou de raillerie de l'ordre classique. S'agit-il d'ironiser de cette façon sur une prétention culturelle, sur une érudition dont il nous confie dans la préface « que la société dans laquelle je vis n'est nullement intéressée à profiter » ? Sur la tranche du livre, disposée dans l'axe horizontal de la couverture et placée en haut du nom de l'auteur – celui-ci inscrit dans l'axe vertical – une sorte de sceau est dessiné du même trait et de la même couleur que les autres indications textuelles de la couverture. Ce sceau contient, à l'image d'un scellé nominatif, les initiales « HA » ; il poursuit l'ironie de la monumentalisation de la signature de l'auteur. Est-ce le signe de la double signature de l'auteur du livre et de celui de sa présentation ? Au verso de la couverture, une reproduction du projet de l'Arc de la porte Saint-Denis à Paris, daté du XVI<sup>e</sup> siècle, est privée de ses épigraphes et de ses inscriptions nominales ; elle sert de modèle pour illustrer la technique graphique de la perspective avec point de fuite. En fait, cette perspective géométrique est elle-même une représentation, une métaphore de la posture ou de la position de l'auteur qui trace avec la publication de ce livre un autoportrait de sa production. La

contextualité iconographique baroque s'accorde bien avec ce recueil d'« œuvres mêlées », selon l'expression d'Aquin, qui n'a pour seul fondement éditorial que la reconnaissance littéraire d'Hubert Aquin. La couverture attire donc l'attention sur les jeux d'énigmes et de trompe-l'œil, sur la formule d'une représentation fuyante.

L'épigraphe de *Point de fuite* nous ramène à Pythagore et elle se lit comme suit : « N'écris rien sur la neige. » Épigraphe qui a, selon moi, souffert d'un manque d'attention et d'une lecture trop conjecturale qui illustrent toutefois bien son rôle d'énigme. Placée en page de garde, avant la préface, elle coiffe donc toute l'entreprise d'écriture. Cette épigraphe est tirée d'un ouvrage de A. Ed. Chaignet, paru en 1968, intitulé *Pythagore et la philosophie pythagoricienne* (Bruxelles, Culture et civilisation, 2 t. [Paris, 1873]). On retrouve dans les notes de lecture d'Hubert Aquin, datées de l'année 1970, plusieurs citations extraites de ce livre dont ce passage sous lequel apparaît la mention « Exergue... ». Ce passage fait partie d'une liste de maximes donnée dans le livre de Chaignet qui sert à démontrer la pratique discursive de l'école pythagoricienne ; je vous lis l'extrait qui les présente :

*C'est encore un trait particulier et caractéristique de la morale pratique des pythagoriciens que ce goût des formes paraboliques, cet amour du symbole, ou plutôt de l'énigme, qui révèle à l'initié la pensée demeurée obscure aux profanes* (p. 151).

Aquin aurait-il des projets d'une école aquinienne en formation ? S'adresserait-il à des disciples seulement ? Il semble à tout le moins miser sur un public cible, puisqu'il nous lance cet avertissement dans la préface : « Et si vous ne me prenez pas au sérieux, je vous conseille de laisser tomber l'exemplaire unique que vous souillez de vos mains gluantes. » C'est avec cette raillerie présente dans la préface et ailleurs dans le recueil, surtout dans les extraits de sa correspondance avec Louis-Georges Carrier, qu'il faut je crois relire l'épigraphe. Pour un public de nordiques, cette maxime ne prend pas une dimension symbolique ou initiatique, mais fait figure de doxa, de parabole populaire. Insister sur une telle évidence associée à un célèbre philosophe et mathématicien relève certainement d'une entreprise sarcastique. Mon père, par exemple, me répétait à chaque nouvel emprunt d'argent que je lui faisais qu'il « écrirait ça sur la glace », le tout accompagné d'un jovial clin d'œil. Je découvre avec vous les

profondes racines philosophiques d'une parole paternelle dont j'appréciais naïvement les avantages économiques. Je ne peux toutefois m'empêcher de penser que, choisissant cette maxime pour représenter une école rigoureuse de philosophes, Aquin n'ait pas été tenté d'insérer de l'ironie dans ses recherches sur « les énormes problèmes du Moyen Age et les raffinements érotiques du Bas Empire romain ! » On retrouve d'ailleurs parmi les autres maximes citées dans le livre de Chaignet, et qui sont accompagnées de marginalia muettes d'Aquin, un même potentiel de détournement humoristique, comme par exemple : « Le sage doit sortir de la vie comme d'un banquet, avec une attitude décente », ou bien « Les hommes vains et légers sont comme des vases vides : on les prend facilement par les oreilles » !

Mais pour en revenir à l'épigraphe « N'écris rien sur la neige », elle crée par sa position d'ouverture, et aussi par sa portée métaphorique, le lien entre l'écrit et le livre, entre le projet textuel et sa réalisation commerciale ; elle est, d'une certaine façon, la parabole symbolisant ironiquement l'entreprise littéraire d'Aquin. Elle se prête ainsi à une interprétation de la signature littéraire de l'auteur doublée de celle de l'éditeur. De fait, avec ce livre, Aquin compose une nouvelle forme d'adresse au lecteur qui était intégrée dans ses romans précédents, soit pour relancer la fiction du récit, soit pour indiquer la fonction originelle de la fiction. À l'instar des écrits de Borgès, dont Aquin était un fervent admirateur, la frontière entre l'origine réelle ou fictive de l'écrit est souvent questionnée. L'anticipation du moment de la lecture, la présence du lecteur, déjà inscrite au moment de la construction du récit, et la mise en scène du lecteur comme double de l'auteur créent cette dimension fluctuante d'une fiction originelle. Avec ce recueil, Aquin se dédouble en lecteur-éditeur fabriquant ainsi une nouvelle narration avec ses propres écrits. Il y a donc une entreprise d'esthétisation de la figure de l'auteur, de sa présence et de sa modalisation par cet assemblage de textes disparates.

Les séries photographiques disposées dans le livre répondent à ce souci d'esthétisme ; elles présentent un Hubert Aquin songeur, méditatif, absorbé malgré le fait qu'il soit en situation de socialisation. Ces sept séries de photos, dont deux sont des reprises, sont toujours intégrées à l'espace du texte ; aucune n'est située seule dans une page blanche, comme si elles participaient à la textualisation de l'échange discursif avec le lecteur. À deux occasions, des agencements de photos créent l'illusion d'une

inversion, soit à partir du négatif, soit à partir de la photo elle-même, alors qu'il s'agit vraiment de photos différentes. La majorité sont des plans du buste d'Aquin et la dernière est un gros plan de son poing avec l'index relevé comme saisi dans un moment d'exclamation. Sa main est d'ailleurs toujours présente sur ces photos ; elle vient s'appuyer sur la tête dans une posture de réflexion. Ce gros plan final de la main serait-il une forme de métaphore de l'effacement du penseur derrière son geste, comme celui de l'écrivain derrière son écrit ? Jeux de dédoublement et de déplacement que l'esthétique baroque a su rendre signifiants.

La répartition des photos dans le livre assure une certaine continuité parmi la disparité, autant formelle que chronologique, des textes réunis dans ce recueil. D'ailleurs, tous les titres sont suivis de la datation de la rédaction des textes. Ils ne sont pas présentés dans un ordre chronologique, respectant ainsi un principe baroque d'irrégularité et de fantaisie. Mais toute cette précaution à créer des détours, des méandres, des crochets sert-elle à masquer une trajectoire ? C'est ici que le titre prend, à mon avis, toute sa charge signifiante : ce livre nous présente un montage de textes structuré par une convergence imperceptible de diverses représentations scripturales de l'auteur. Le point de fuite est donc le plan virtuel qui règle l'agencement, la combinaison de ce recueil hétéroclite ; il est d'une certaine façon la dimension fictive d'un art de la représentation. Or, avec l'école pythagoricienne, les secrets et les énigmes de l'interprétation du monde sont présents dans la combinatoire des signes d'écriture. C'est ce que proposait aussi l'atomisme de Lucrèce, dont Aquin se dit un « admirateur fanatique forcené » dans la préface, puis l'Ars Magna de l'alchimiste Raymond Lulle, puis la Kabbale. Il y aurait un principe d'indistinction entre la nature des énigmes et leurs modes d'interprétation qui se traduit dans l'alchimie littéraire par un principe médiateur rendant le réel fictif et la fiction réelle. L'écriture est ainsi associée aux jeux d'énigmes et la formule du livre devient la formulation d'un nouveau récit, ou plutôt son édition construit une nouvelle narration dont l'éditeur devient l'auteur. Ce qui fait que le livre n'est pas strictement le contenant de la fiction mais qu'il est sa propre fiction. Les jeux de double signature sur la couverture sont le signe d'une fiction présente dès la conception de la maquette.

Les jeux de perspectives et d'énigmes, inspirés des représentations symboliques des alchimistes et des concepts

modèle de conceptualisation de ce livre. Quant à l'humour, présent dès la couverture sinon avec l'ouverture du texte, il repose sur une carnavalisation de la figure du savant, celle de Pythagore ou celle de l'écrivain. Ce livre est donc une composition dont l'auteur constitue le point de fuite. Et c'est avec cette formule du livre, dont Borgès avec sa bibliothèque fictive a établi les principales données, que commence la fiction.

## **Les Éditions Leméac : Évolution du catalogue d'une maison d'édition québécoise contemporaine (1957-1988)**

*Sylvie FAURE*  
*Université de Sherbrooke*

Cette communication fait partie intégrante de nos recherches doctorales en cours qui portent sur les Éditions Leméac en tant qu'illustration du rapport entre l'État et le monde éditorial au Québec. Une des premières tâches imposées par ce sujet a été de reconstituer le catalogue de la maison ainsi que son évolution. Bien que le catalogue dont nous disposons ne soit pas encore exhaustif, n'ayant consulté que 818 titres sur 900 escomptés<sup>1</sup>, nous sommes cependant en mesure de tracer un portrait général de la trentaine d'années de production chez Leméac, de sa fondation en 1957 jusqu'à sa faillite en 1988, et de tirer quelques conclusions révélatrices des stratégies éditoriales de cette maison.

D'ores et déjà, nous avons pu identifier trois grandes périodes distinctes dans l'évolution de Leméac : une première (1957-1968) qui marque les débuts d'une petite maison d'édition publiant des livres pour la jeunesse et des livres d'histoire québécoise, une deuxième (1968-1985) qui coïncide avec la direction littéraire d'Yves Dubé et qui se caractérise par une véritable inflation du catalogue et une troisième (1985-1988) pendant laquelle les nouveaux propriétaires tentent en vain de restructurer la maison.

## De la librairie à la maison d'édition (1957-1968)

Gérard Leméac, originaire des îles Saint-Pierre-et-Miquelon, œuvrant dans la librairie paternelle de la rue Laurier à Montréal et donc tout à fait au courant de la situation du marché du livre au Québec, décide, en 1957, de se consacrer par la bande à des activités éditoriales en publiant deux à trois livres par année. Ses motivations, selon ses dires<sup>2</sup>, sont liées directement au manque flagrant de textes littéraires québécois et à la domination étrangère.

En effet, après les faillites d'après-guerre, les éditeurs québécois qui survivent doivent faire face à de nouvelles contraintes. La reprise des activités des maisons françaises (dès 1946), leur envahissement du marché intérieur du Québec (ouverture à Montréal des premières librairies Flammarion et Hachette en 1950) et l'augmentation de la demande de livres scolaires plongent l'édition littéraire dans une profonde crise. Malgré le développement de nouvelles stratégies commerciales, telles la création de clubs de livres (l'Institut littéraire de Québec et les Éditions du Cercle du livre de France) ou l'édition par souscription (les Éditions de l'Hexagone), l'édition littéraire semble laissée pour compte.

En outre, la situation même de la librairie, proche de l'Université de Montréal, mettait Gérard Leméac en contact direct et quotidien avec la clientèle estudiantine et le corps professoral. En l'occurrence, Gérard Leméac rencontre d'une part Hélène Flamme<sup>3</sup> et Paul Desmarins<sup>4</sup>, d'autre part Roland Lamontagne et Maurice Filion<sup>5</sup>. C'est donc tout naturellement qu'il se consacre à la production pour la jeunesse et à l'histoire.

De 1957 à 1968, Gérard Leméac, aidé par des collaborateurs occasionnels, publie trois à quatre livres par année. En plus d'écouler ses livres par le biais de sa librairie, Gérard Leméac voit plusieurs de ses productions pour enfants « sélectionnées » par la Commission scolaire de Montréal pour les distributions de prix de fin d'année dans les écoles, ce qui procure un débouché fort appréciable à l'éditeur. Mais cette lucrative stratégie prend fin lors de la publication du Rapport Bouchard (1963) qui dévoile plusieurs conflits d'intérêt, mettant en cause en particulier le cas de Paul Desmarins, à la fois auteur de plusieurs contes chez Leméac et acheteur officiel pour la CECM.

### Diversification du catalogue (1968-1985)

La petite maison d'édition continue cependant ses activités à la même cadence de production jusqu'en 1968<sup>6</sup>, année au cours de laquelle Gérard Leméac engage Yves Dubé comme directeur littéraire. À partir de cette date, la maison va connaître un important accroissement de son catalogue : des 15 titres publiés en 1968, on passe à 26 les deux années suivantes, puis à 31 en 1971, 53 en 1972, et 77 en 1973. Jusqu'en 1985, la production annuelle ne descendra pas en dessous d'une trentaine de titres<sup>7</sup>.

L'intérêt porté par Yves Dubé à une pléiade de sujets (histoire, géographie, tourisme, économie, philosophie, littérature, vie des Amérindiens, cuisine, ésotérisme, sport) et de genres (essai, roman, poésie, conte, nouvelle), sans compter la place privilégiée qu'il accorde à l'édition théâtrale, justifie la prolifération des multiples collections de cette période faste des Éditions Leméac.

Ces nombreuses collections nourries par une profusion de titres visent à rejoindre un public porté par le mouvement de la vague nationaliste de la fin des années 70. Ainsi en témoignent des collections comme « Archéologie du Québec », « Histoire », « Vies et mémoires », « Indépendances », « Le monde de l'avenir », « Les arts du Québec », « Mon pays mes chansons », « Recettes typiques », « Traditions du geste et de la parole », « Présence du Québec » ou « Québécois ». En ce qui concerne la littérature, Yves Dubé ouvre, entre autres, les collections « Roman québécois », « Poésie Leméac », « Les prix littéraires régionaux au Québec » et, pour l'écriture dramatique, « Théâtre canadien<sup>8</sup> », « Répertoire québécois » et « Traduction et adaptation ».

Par ailleurs, certaines collections tentent un rapprochement avec d'autres cultures, tantôt pour valoriser le fait francophone en Amérique (« Roman acadien », « Caraïbes », « Francophonie vivante »), tantôt pour établir des liens avec les peuples autochtones du territoire (« Archéologie du Québec », « Ni t'Chawama mon ami mon frère », « Chicouté »).

En tout, 63 collections sur les 75 composant le catalogue<sup>9</sup> sont ainsi créées de 1968 à 1984 inclusivement. En ajoutant les livres publiés hors collections, les Éditions Leméac font paraître

675 titres durant cette période, soit une moyenne d'une quarantaine de titres par année.

Cet important accroissement de la production permet par ailleurs à certains auteurs de connaître un succès retentissant, en particulier Marcel Dubé<sup>10</sup>, Michel Tremblay, Antonine Maillet, Jean Barbeau, Robert Gurik, etc. Plusieurs vont ainsi pouvoir pénétrer le marché scolaire, leurs livres s'intégrant dans les corpus de cours, notamment au niveau des cégeps.

À côté de ces nouveaux auteurs, les Éditions Leméac augmentent leur catalogue d'autres œuvres pouvant être utilisées dans les écoles. C'est le cas, par exemple, de la collection « Les introuvables québécois » qui reprend en « reprint » des œuvres de Papineau, Arthur Buies, Lionel Groulx, Hector Fabre et Eudore Évanturel.

Enfin, Yves Dubé tentera par une troisième technique d'atteindre le public scolaire grâce à trois collections créées exclusivement pour les étudiants : « Théâtre français langue seconde », « Français langue seconde » et « Leméac pédagogique ». Ces deux dernières, n'ayant pas reçu l'accueil escompté, ne seront alimentées que d'un seul titre chacune.

En 1972, Les Éditions Leméac engagent Pierre Filion<sup>11</sup> en tant que directeur de la production et ce, jusqu'en 1975, année au cours de laquelle il devient directeur littéraire à la place d'Yves Dubé, ce dernier devenant directeur général des Éditions Leméac. Gérard Leméac reste propriétaire de la maison mais se consacre davantage à ses activités de libraire. Ainsi, parallèlement aux éditions, le secteur de la librairie connaît un certain essor pendant la décennie 70. Après avoir tenu pendant quelque temps une boutique de soldes, « le Papyrus », sur la rue Laurier, Gérard Leméac ouvre trois nouvelles librairies en région, soit à Val d'Or, Sept-Îles et Haute-Rive. Ses librairies sont les principaux canaux de diffusion des livres publiés par les Éditions Leméac, la présence d'un distributeur étant jugée superflue et surtout trop onéreuse.

### **Les valeurs sûres (1985-1988)**

Le rythme effréné de production chez Leméac se maintient jusqu'en 1985, même si des rumeurs de vente commencent à circuler depuis plusieurs mois. En septembre de la même année,

les médias annoncent la vente officielle des librairies et des Éditions Leméac aux frères Rochette<sup>12</sup>.

Du côté des publications, le nouveau directeur, bien que se retrouvant à la tête d'une maison qui a maintenant pignon sur rue, doit faire face à plusieurs problèmes. La création de multiples collections pendant la deuxième période ne semble pas suivre un plan de développement cohérent. Plusieurs d'entre elles ne sont constituées que d'un ou deux titres ou ne sont carrément plus alimentées depuis une dizaine d'années. Elles répondaient alors aux demandes d'un public lecteur porté par la vague nationaliste des années 70, mais elles ne correspondent plus au contexte de rationalisation des années 80. Si 32 titres sont édités en 1985, 42<sup>13</sup> en 1986, 21 en 1987, la production décroît brusquement à 6 en 1988. Cette nouvelle période de production chez Leméac se veut résolument tournée vers la littérature québécoise. Les auteurs publiés sont presque exclusivement des auteurs déjà reconnus. Les collections alimentées sont celles qui ont déjà été bien nourries par le passé, soit surtout « Théâtre Leméac », « Roman québécois » et « Littérature de jeunesse ». Enfin, Roland Rochette tente par la création de la collection « Poche/Québec » de remettre en valeur le fonds des Éditions Leméac.

Pour sa part, Gilles Rochette essaie de restructurer le réseau des librairies. Après la vente des commerces de Val d'Or et de Haute-Rive, c'est au tour de ceux de Montréal et de Sept-Îles de fermer leurs portes pendant l'été 1987.

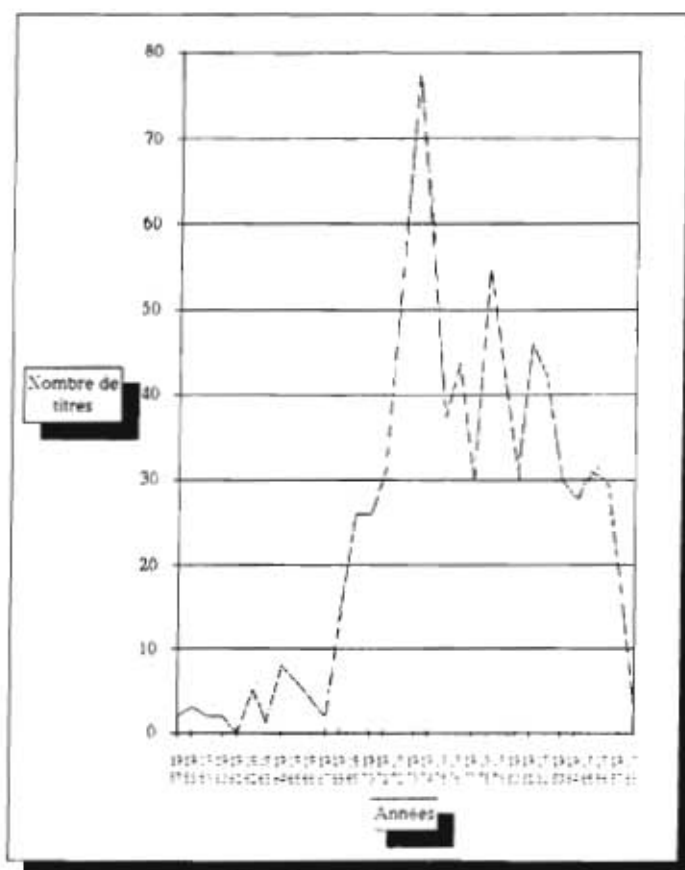
Resté seul maître à bord<sup>14</sup>, Roland Rochette, malgré quelques espoirs de redressement financier durant les premiers mois, doit se rendre à l'évidence : les Éditions Leméac ont accumulé une dette globale de plus d'un million de dollars, sans compter les quelque 250 000 dollars<sup>15</sup> de droits d'auteur impayés depuis 1982. Incapable de redresser une telle situation, Roland Rochette devra alors déclarer faillite en juillet 1988. S'ensuivra la querelle largement médiatisée entre le ministère des Affaires culturelles du Québec et le ministère des Communications du Canada à propos du dédommagement des auteurs.

De ce rapide découpage chronologique se dégagent plusieurs conclusions qui permettent de cerner trois visions du travail d'éditeur. Si c'est presque par hasard que Gérard Leméac ouvre une maison d'édition en 1957, son objectif premier demeure double. En même temps qu'il constate un vide énorme dans la production

québécoise d'après-guerre, il y voit l'occasion de rentabiliser son entreprise. En même temps qu'il manifeste une volonté certaine d'éducation, il investit dans une affaire qui s'avère rentable, pendant les premières années au moins.

Dès l'arrivée d'Yves Dubé, les motivations éditoriales changent beaucoup. De la petite maison d'édition qui cherchait à rentabiliser tous ses investissements, les Éditions Leméac vont devenir, d'une part, la maison des auteurs dramatiques au Québec, d'autre part, une maison de littérature québécoise reconnue. Leméac se fait l'ardent défenseur du fait québécois et ce, dans toutes les dimensions de la société. Il est évident que la ferveur nationale de l'époque facilite une bonne réception des centaines de livres publiés aux Éditions Leméac.

Cependant, le nouveau contexte des années 80 aurait dû alerter les dirigeants des Éditions Leméac sur l'urgence de revoir la pratique de leur métier pour miser sur de nouveaux créneaux. Au contraire, les Éditions Leméac ont continué à produire à un rythme effréné des livres qui ne suscitaient plus le même engouement chez le public lecteur. La politique éditoriale de la maison consistant à multiplier les collections, sans étude de marché sérieuse et sans une alimentation régulière en nouveaux titres de plusieurs de ces collections, était déjà en soi une démarche risquée pour un éditeur de taille moyenne comme Leméac. Lorsque les nouveaux propriétaires arrivent, il est déjà trop tard pour redresser la situation. Enfin l'affaire des droits d'auteur impayés portera le coup de grâce aux Éditions Leméac.

**Annexe 1 : courbe de production annuelle chez Leméac**

\* Environ 800 titres sur 900 ont été consultés.

## Annexe 2 : Les collections Leméac

Dates	Noms	Genres	Titres
1972-1980	Connaissance	Histoire québécoise	14
1972-1974	Théâtre français langue seconde	Théâtre (didactique)	4
1972-1975	Roman acadien	Roman	4
1972	Conte acadien	Conte	1
1972-1976	Guides en littérature de jeunesse	Essai littéraire	2
1972-1977	Francophonie vivante	Récit/Hist./ Théâtre	15
1972-1978	Les classiques Leméac	Roman	6
1972-1987	Littérature de jeunesse	Récit	24
1973-1979	Chicouté	Récit/Hist. (enfants)	8
1973	Dossiers interlex	Économie/ Politique	3
1973	Les Beaux-Arts	Cinéma	3
1973	Français langue seconde	Récit	1
1973-1986	Théâtre pour enfants	Théâtre	17
1973	Le monde de Marcel Dubé	Théâtre	1
1973-1983	Spectacles	Théâtre	2
1973	Répertoire acadien	Théâtre	2

1973	Les Prix littéraires régionaux au Québec	Roman	2
1974	Dossiers Leméac	Essais	1
1974-1978	Indépendances	Essai politique	5
1974-1980	Traditions du geste et de la parole	Ouvrage pratique	3
1974-1979	Les arts du Québec	Ouvrage pratique	3
1974	Littérature sans frontières	Roman étranger	1
1975	Réimpression Leméac	Ouvrage pratique	1
1975-1988	Théâtre Leméac	Théâtre	110
1976-1983	À hauteur d'homme	Psycho./ Sociologie	17
1976	Poche/Leméac	Roman	1
1977	Bibliothèque Marabout/Leméac	Roman	1
1977	Leméac pédagogique	Didactique	2
1978	Quelle	Théologie/ Droit	6
1978-1979	Second regard	Sociologie	3
1978-1979	Robert Laffont/Leméac	Roman	3
1978-1979	Les introuvables québécois	Poésie/ pamphlet	13
1980	Ouvrages historiques	Histoire	26
1980-1984	Centre d'intérêt	Jeunesse	4

1981	Les grands romans français contemporains	Roman	2
1981	Hors collection	Essai	3
1981	Les classiques de la francophonie	Roman	1
1981	Trésors du patrimoine québécois	Roman	1
1981-1986	Jour de fête	Jeunesse	9
1986	Voix plurielles	Essai	1
1986-1987	Poche/Québec	Roman	17

## notes

1. Ce chiffre nous a été fourni par Pierre Filion lors d'une entrevue qu'il nous a accordée à Sherbrooke en avril 1988. Étant donné l'état de notre recherche, l'allégation de M. Filion nous semble tout à fait réaliste.
2. Il nous a été possible de rencontrer M. Gérard Leméac à son domicile, à Piedmont, en janvier 1990.
3. Auteure pour la jeunesse et fille du journaliste Léo-Paul Richer, lui-même ami du président de la Commission scolaire catholique de Montréal.
4. Paul Desmarins, pseudonyme de Paul Leblanc, avait déjà publié plusieurs contes pour enfants aux Éditions Fides.
5. Tous deux professeurs d'histoire dans la région de Montréal.
6. La maison se tourne néanmoins plus volontiers vers la production d'ouvrages historiques.
7. Voir à ce sujet la courbe de production annuelle chez Leméac en annexe I.
8. Qui deviendra en 1974 « Théâtre Leméac ».
9. Voir la liste des collections chez Leméac en annexe 2.
10. Frère d'Yves Dubé, Marcel Dubé inaugure la collection « Théâtre canadien » en 1968 avec *Zone*.
11. Il est devenu un des trois propriétaires de Leméac Éditeur, entreprise fondée à la fin de 1988.
12. Bien qu'ayant investi à parts égales dans les deux secteurs lecteurs, Gilles Rochette s'occupe des librairies et Roland de la maison d'édition. La direction littéraire est confiée à Yves Dubé qui cédera sa place à Pierre Filion lorsqu'il ira rejoindre les Éditions Guérin.
13. Il convient ici de mentionner que près de la moitié des titres parus cette année-là est constituée de rééditions publiées dans la collection « Poche/Québec ».
14. En effet, quelque temps après la fermeture progressive des librairies, Gilles Rochette vend ses parts à son frère.
15. Ce montant est révélé dans l'édition du *Devoir* du 20 mai 1988, p. 11.



# L'édition québécoise pour la jeunesse : étude des maisons Ovale et La Courte Échelle (1974-1988)

*Manon POULIN*  
*Université de Sherbrooke*

## Objectifs de recherche

Notre but à long terme est d'étudier l'édition de la littérature pour la jeunesse depuis ses débuts au Québec, c'est-à-dire depuis les années 20. Après un mémoire faisant l'analyse de deux jeunes maisons d'édition, après un tour d'horizon de la situation présente, nous nous tournons vers le passé pour comprendre les débuts de l'édition du livre pour la jeunesse au Québec. C'est donc dans un esprit de continuité que nous avons entrepris des études doctorales qui ont pour but de tracer et d'analyser le cas d'Eugène Achard et de sa maison d'édition : La Librairie générale canadienne (1921-1957). Cet auteur-éditeur est en quelque sorte le prédécesseur de Bertrand Gauthier (La Courte Échelle) et de Jean-Pierre Langlois (Ovale), puisqu'il a fondé comme eux une maison d'édition indépendante, ne se rattachant pas aux institutions religieuses qui détenaient seules le marché de l'époque.

Revenons aux maisons Ovale et La Courte Échelle. Au départ, nous voulions vérifier si les différences décelables au niveau du succès financier et de la reconnaissance officielle de chacune des maisons provenaient du contexte de leur fondation ou

plutôt de la politique éditoriale et des stratégies commerciales propres à chaque éditeur.

Comme nous l'avons déjà mentionné, il n'est pas encore commun d'aborder la littérature de jeunesse par la loupe de son rendement commercial. Pourtant, derrière l'objet culturel, il faut bien examiner le produit qui, qu'on le veuille ou non, se définit aussi par sa valeur commerciale. Notre intention était d'étudier l'édition du livre de jeunesse québécois en renonçant, dans la mesure du possible, aux analyses de contenu de la production étudiée. Toutefois, cette analyse se devait d'examiner les séries et les collections des maisons étudiées en tant qu'éléments de stratégies éditoriales et commerciales.

C'est après avoir dressé les catalogues de chacune de ces maisons, après avoir dépouillé les revues spécialisées dans la littérature de jeunesse québécoise et la grande presse, après avoir enfin classé toutes les informations existant sur l'édition québécoise pour la jeunesse et sur les deux maisons d'édition choisies, que nous sommes allés rencontrer les éditeurs eux-mêmes : Bertrand Gauthier (La Courte Échelle) et Jean-Pierre Langlois (Ovale). Ces entrevues ont été un outil indispensable. L'opinion même des éditeurs sur l'édition de littérature de jeunesse ainsi que la politique éditoriale, les positions esthétiques et idéologiques des maisons étaient nécessaires à notre analyse et permettaient de tracer une histoire factuelle et relativement complète de La Courte Échelle et d'Ovale.

### **Situation de l'édition québécoise pour la jeunesse**

Il faut, pour comprendre la situation qui a poussé les intervenants intéressés par la littérature de jeunesse à se regrouper, à mettre sur pied des colloques, des comités et des études au début des années 70, circonscrire le contexte de l'époque. Après une période de déclin qui commence à la fin des années 50, le Québec publie, en 1969, quatre livres pour la jeunesse. En 1970, la production tombe même à deux titres : c'est le creux de la vague. En fait, la situation de crise de 1970 est l'aboutissement de la dégradation de l'édition québécoise pour la jeunesse, dégradation due à l'impossibilité de contrer la concurrence étrangère. Il faut aussi tenir compte du rôle qu'ont joué l'État (le Département

d'instruction publique, le *Rapport Parent*, etc.) et l'école dans les difficultés qu'a connues le livre québécois pour enfant.

L'année 1970 marque le début d'un mouvement de concertation pour la survie du livre de jeunesse. Communication-Jeunesse naît en 1971 et regroupe des personnes désireuses de promouvoir la littérature de jeunesse québécoise en la faisant connaître aux intéressés : professeurs, bibliothécaires, animateurs, etc. Cet organisme est aussi l'instigateur d'un colloque qui réunit de nombreux intervenants dans le domaine du livre pour la jeunesse et qui aboutit à un mémoire adressé au Conseil des arts du Canada. Dans la même foulée apparaissent des revues spécialisées en littérature de jeunesse : *Lurelu* et *Des livres et des jeunes*.

En somme, c'est tout ce mouvement qui est à l'origine de la vitalité que connaît aujourd'hui le livre québécois pour la jeunesse.

Vers les années 1975, par suite des nombreuses actions des intervenant-e-s du milieu, le problème de la littérature de jeunesse québécoise est amené sur la place publique. Mais la solution n'est pas trouvée pour autant : le Québec doit produire et vendre ses propres livres pour la jeunesse et, dans ce but, doit concurrencer la production étrangère. Le livre européen coûtera toujours moins cher parce qu'il est produit en grande quantité. Il faut donc des éditeurs d'abord, puis des libraires, des consommateurs, des lecteurs conscientisés qui favorisent les produits québécois.

### **Contextes de fondation des maisons étudiées**

En 1976, Bertrand Gauthier fonde une première maison d'édition, qui est aussi une maison de disques : Le Tamanoir. Il se retrouve au beau milieu d'un mouvement qui veut changer la situation précaire du livre de jeunesse québécois. En 1978, Le Tamanoir devient La Courte Échelle qui se spécialise uniquement dans le livre pour la jeunesse. La maison est donc fondée à un moment opportun et remplit un créneau prometteur. Elle s'inscrit en chef de file et aura un impact déterminant sur l'édition québécoise pour la jeunesse.

La situation de départ n'est pas la même pour Jean-Pierre Langlois quand, en 1980, il fonde Ovale. Le marché québécois du

livre pour la jeunesse est maintenant plus développé et Ovale n'est pas la seule maison qui décide d'investir dans ce secteur. Cette maison se démarquera et innovera à sa façon, en produisant des livres cartonnés et plastifiés, en accordant toute son attention à l'objet-livre.

## **Fonctionnement et stratégies commerciales**

### *Ovale ou la recherche de la qualité*

Ovale est le résultat du rêve de deux personnes qui aiment les livres : Jean-Pierre Langlois et sa compagne, Suzanne Piette. La maison ne mise pas autant sur la rentabilité que sur la qualité. On ne fera pas de concession à ce sujet chez Ovale. Les tirages dépendent plus des coûts de production que des chiffres de vente ou des études de marché. Le temps consacré aux stratégies commerciales est rongé par les efforts qui sont mis dans la production, la planification et le choix des manuscrits, car l'équipe de travail est la même pour toutes les tâches.

De ce refus de faire des concessions commerciales provient la faible rentabilité de la maison et de celle-ci découle le peu de moyens des éditeurs pour faire de la promotion.

### *La Courte Échelle : une entreprise à rentabiliser*

La Courte Échelle est une maison d'édition qui, dix ans après sa fondation, a pignon sur rue à Montréal : une équipe de production qui travaille à temps plein et des revenus annuels qui permettent à son directeur de vivre convenablement. Gauthier a toujours eu comme objectif de rentabiliser son entreprise. Le marketing et les stratégies commerciales sont méticuleusement planifiés à La Courte Échelle. Les tirages, la publicité et la promotion, les relations avec les distributeurs, les libraires et même avec le public sont des preuves concrètes que La Courte Échelle est une entreprise qui règle l'impact commercial de chacun de ses gestes et qui gère sa croissance et son succès comme toute grande entreprise.

## La Courte Échelle et Ovale sur le marché de l'édition jeunesse

En ce qui a trait à la réception critique et à la reconnaissance officielle, les deux maisons se situent à peu près au même niveau (si l'on tient compte, bien sûr, de l'importance de leur catalogue respectif<sup>1</sup>). C'est du point de vue du succès populaire et des chiffres de vente que les deux cas diffèrent sensiblement. Mais l'importance quantitative des catalogues n'est sûrement pas le seul facteur dont il faut tenir compte. La politique éditoriale de chacun des éditeurs est autant, sinon plus déterminante quant aux cheminements différents des deux maisons.

### *Ovale*

L'étude que nous avons menée nous amène à classer la maison d'édition Ovale parmi les maisons « artisanales ». Nous employons cette expression dans le sens que lui accorde Ignace Cau dans son livre *L'édition au Québec de 1960 à 1977*<sup>2</sup>, c'est-à-dire qu'Ovale est une maison qui n'a pas de locaux ni d'employés. Le fondateur et directeur de la maison travaille à temps complet pour une autre entreprise et consacre à sa propre maison le temps qui lui reste.

Il ressort de notre analyse que la priorité aux éditions Ovale est sans contredit la qualité des produits. C'est là le discours que tient le fondateur et ce principe se vérifie aussi dans le fonctionnement de la maison et dans le rythme de production. Il appert que les collections lancées sur le marché par les éditions Ovale ne sont pas le fruit d'études de marketing ou de stratégies commerciales mais plutôt la concrétisation d'une idée, d'un rêve. Par exemple, Ovale a publié la série **Plimage**, dont le format est fort original : livres-accordéons se refermant par une pastille Velcro. **Imagimots** est une autre collection qui témoigne de l'attention particulière apportée à la présentation matérielle. Les livres reliés par une spirale, dont les pages, coupées sur le sens de la largeur, permettent à l'enfant de créer des mots et des images insolites. Tous les produits mis sur le marché par les éditions Ovale sont cartonnés, plastifiés, robustes. Par exemple, les coins sont arrondis et les épines entoillées pour assurer la sécurité de l'enfant-manipulateur.

Ce genre de livres implique des coûts de production élevés et par le fait même des prix de détail qui concurrencent difficilement les produits européens. La maison est donc peu ou pas rentable. L'éditeur affirme qu'avant de faire des concessions sur la présentation matérielle des produits il va cesser de publier.

### *La Courte Échelle*

Les propos que tient Bertrand Gauthier sur son rôle d'éditeur ont évolué avec les années. Ce qui n'a pas vraiment changé, c'est l'idée de rentabilité. Dès les débuts de la maison, on pense à produire des livres brochés afin d'être en mesure de concurrencer les productions européennes. Lors de sa fondation au milieu des années 70, La Courte Échelle misait sur le nationalisme, sur la nécessité d'offrir à notre jeunesse des livres d'ici. Avec le temps, le discours est devenu celui d'un homme d'affaires averti ; les stratégies éditoriales ont suivi la même voie. L'ouverture sur le monde, le succès et la rentabilité font aujourd'hui partie du quotidien de la maison. Selon les dires mêmes de l'éditeur, La Courte Échelle est aujourd'hui une entreprise dont le chiffre d'affaires annuel dépasse les deux millions de dollars.

### **Les marchés visés**

Aux dires de Bertrand Gauthier et de Jean-Pierre Langlois, le marché québécois est leur première préoccupation. La Courte Échelle met sur le marché des livres pour différents groupes d'âge alors qu'Ovale se spécialise surtout dans la production pour les tout-petits. Ce fait entraîne inévitablement une diffusion plus large sur le marché québécois des produits de La Courte Échelle. Les chiffres de ventes viennent d'ailleurs confirmer l'ampleur de leur succès. Ici encore, il faut inclure à notre observation les stratégies commerciales et la politique éditoriale de chacun des éditeurs.

Ovale et La Courte Échelle ont été toutes deux tentées par le marché international. L'attrait de la diffusion à l'étranger est l'opportunité de plus grands tirages, ce qui diminue sensiblement les coûts de production en offrant du même coup de meilleures possibilités de ventes.

Alors qu'Ovale a abandonné, à la suite de quelques échecs, toute tentative de percer le marché extérieur, La Courte Échelle se fait connaître de plus en plus en dehors du Québec et obtient même beaucoup de succès dans ses relations avec les marchés étrangers. L'importance d'une percée sur les marchés de l'extérieur du Québec n'est pas à prouver et les situations actuelles des deux maisons étudiées en témoignent.

### **Situation des maisons étudiées dans le champ éditorial**

Afin de situer les maisons Ovale et La Courte Échelle parmi les éditeurs québécois, nous nous sommes référée aux classifications établies par Ignace Cau qui situe les maisons d'édition selon quatre axes : culturel, économique, culturel-idéologique et culturel-économique. L'espace dont nous disposons ici ne nous permet pas de présenter chaque axe en détail, mais nous tenterons tout de même de justifier notre propre classification.

Dans la catégorie des éditeurs culturels, Cau inclut par exemple l'Hexagone, le Noroît et VLB. L'auteur explique que « les maisons culturelles peuvent composer avec les contraintes économiques et rester fidèles à leur vocation grâce à une structure éditoriale artisanale<sup>3</sup> ». L'éditeur culturel ne veut pas faire grossir sa maison « par le profit et pour le profit » et il réinvestit toujours les bénéfices dans la production éditoriale.

La maison Ovale cadre suffisamment bien avec l'image de l'éditeur culturel proposée par Cau pour que nous n'hésitions pas à l'inclure dans cette catégorie où « tous affirment être dans le monde de l'édition « par amour de la littérature »<sup>4</sup> ». Une autre caractéristique mentionnée par Cau qui s'ajuste bien au cas des éditions Ovale est l'importance que l'éditeur culturel attache à l'objet-livre : « le livre pour les maisons culturelles est aussi un objet à toucher, elles le soignent d'une façon remarquable sur le plan de la présentation graphique<sup>5</sup> ».

Pour Ovale, l'objet-livre est très important et Langlois l'avoue ouvertement ; il s'agit là d'une priorité. Les éditions Ovale peuvent donc logiquement être classées dans l'axe des éditeurs culturels.

À première vue, La Courte Échelle semble se ranger dans la catégorie des éditeurs commerciaux. Plusieurs caractéristiques se recourent : une préoccupation économique déclarée, la recherche de la rentabilité, l'adhésion aux lois commerciales, etc. Pour cette catégorie d'éditeurs, « si l'édition québécoise va mal, c'est parce que les éditeurs sont de « mauvais administrateurs<sup>6</sup> ». Ces propos traduisent bien la vision actuelle de Bertrand Gauthier qui dit préférer prendre ses modèles et ses références dans le monde des affaires plutôt que dans le milieu éditorial.

Un autre élément rapproche La Courte Échelle de l'axe économique :

*Pour l'éditeur économique, affirmer que le livre ou la littérature doit être rentable et donc afficher une préoccupation économique dans la pratique éditoriale ne signifie nullement estimer que les livres sont dépourvus de valeur culturelle<sup>7</sup>.*

Cette nuance s'applique très bien à la situation de La Courte Échelle, sauf que lorsque Cau parle d'éditeurs économiques il parle d'éditeurs publiant des livres utilitaires ou pratiquant l'édition journalistique. Mais La Courte Échelle publie de la littérature. Voilà la différence majeure, celle qui nous empêche de l'inclure dans l'axe des éditeurs économiques. L'aspect littéraire de sa production éloigne La Courte Échelle de cette catégorie, car, contrairement aux autres maisons, elle ne produit pas de livres utilitaires.

Il faut donc songer à inclure cette maison dans l'axe des éditeurs culturels-économiques. Selon Cau, ce genre d'éditeurs ne veut pas faire passer en premier lieu la rentabilité. Il a une image à respecter, il publie des ouvrages « utilitaires » mais surtout de la littérature. Les éditeurs présentés par Cau dans cet axe (Quinze, Leméac, HMH) valorisent le fait que leur maison reflète « l'expérience québécoise ». Ces maisons favorisent les auteurs québécois, l'émergence de « notre » littérature ou de notre « vie sociale québécoise ». Ici, nous pouvons voir un rapprochement avec La Courte Échelle et les propos de son fondateur.

En fait, toute la production de La Courte Échelle se classerait parmi cette catégorie. Ce qui, chez Bertrand Gauthier, crée l'ambiguïté, c'est le discours très « commercial » qu'il met de l'avant, c'est sa « préoccupation économique déclarée ». D'un côté, il parle d'une rentabilité nécessaire (comme le font les

éditeurs économiques) et, de l'autre, il vante avec fierté les qualités littéraires de sa production. Il ne publie pas de livres « utilitaires » pour rentabiliser des productions plus « littéraires ». Le livre de jeunesse se vend au Québec plus que la poésie ou le roman (pour adultes) et cela peut expliquer en partie la situation de La Courte Échelle.

Nous croyons qu'il est possible de classer La Courte Échelle dans la catégorie des éditeurs culturels-économiques. Il faut noter toutefois les différences qui existent entre cette maison et celles nommées par Cau, et se demander s'il est possible que la littérature de jeunesse soit en voie de dessiner un autre profil, de créer un autre axe par la spécificité du livre de jeunesse et par sa situation sur le marché québécois actuel.

### CONCLUSION

D'avantage que le contexte de sa fondation, c'est la vision qu'a l'éditeur de son rôle et sa conception même de l'édition qui influenceront l'évolution et la destinée d'une maison d'édition pour la jeunesse.

Les choix qui sont faits (ou qui ont été faits) concernant les stratégies éditoriales et commerciales constituent les éléments déterminants dans le cheminement des entreprises culturelles que sont les éditions Ovale et La Courte Échelle.

Dans nos prochaines recherches, nous vérifierons si cette observation peut également s'appliquer à d'autres maisons d'édition, notamment celles d'Eugène Achard : la Librairie générale canadienne et les éditions Eugène Achard.

**Annexe**  
**Catalogue des maisons Ovale et La Courte Échelle**  
**(1975-1988)**

**Catalogue des éditions Ovale : 1980-1988**

**1980**

CHÉNARD, Madeleine	<i>La Chasse-Galerie</i>	Légendes du Québec
PIETTE, Robert	<i>Le Cheval du Nord</i>	Légendes du Québec
PIETTE, Robert	<i>La grange aux Lutins</i>	Légendes du Québec
PIETTE, Suzanne	<i>Le Noël de Savarin</i>	Légendes du Québec

**1981**

BOURS, Étienne	<i>L'École buissonnière</i>	
BUSSIÈRES, Johanne	<i>Les feux follets</i>	Légendes du Québec
BUTEAU, Cécile	<i>Où sont les ballons ?</i>	Enfantaïsie
DOMBROWSKI, Josée	<i>La grande mascarade</i>	Enfantaïsie
LABERGE, Marie-Andrée	<i>Le géant bleu</i>	Enfantaïsie
OVALE	<i>Automne</i>	Bébé-livre
OVALE	<i>Hiver</i>	Bébé-livre
OVALE	<i>Printemps</i>	Bébé-livre
OVALE	<i>Été</i>	Bébé-livre
PIETTE, Robert	<i>Jos Montferrand, le géant [...]</i>	Légendes du Québec
PIETTE, Robert	<i>La sirène de Percé</i>	Légendes du Québec
PIETTE, Suzanne	<i>Le chien d'or</i>	Légendes du Québec

**1982**

ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>Dors petit ours</i>	Bébé-livre
ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>J'aime Claire</i>	Bébé-livre
ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>Mes cheveux</i>	Bébé-livre
ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>Pipi dans le pot</i>	Bébé-livre
BUTEAU, Cécile	<i>Le bonhomme sept heures</i>	Légendes du Québec
GABOURY, Serge	<i>Le mangeur d'étoiles</i>	Aventures de Célestin
HARDY, Jacques	<i>Pareil, pas pareil</i>	

## 1983

ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>Grand-maman</i>	Bébé-livre
ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>Mon bébé-sœur</i>	Bébé-livre
ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>Où est ma tétine ?</i>	Bébé-livre
ASSATHIANY, Sylvie et L. PELLETIER	<i>Quand ça va mal</i>	Bébé-livre
BEHA, Philippe	<i>Musimaux</i>	Imagimots
BROCHU, Yvon	<i>En voiture !</i>	Octave
BROCHU, Yvon	<i>Dolce Vita</i>	Octave
GAUDREAU- LABRECQUE, Madeleine	<i>Le merle odieux</i>	
KUGLER, Marianne	<i>Jean d'ailleurs</i>	

## 1984

ANASTASIU, Stéfan	<i>Chez moi</i>	Plimage
BEHA, Philippe	<i>L'Arbre</i>	Plimage
BEHA, Philippe	<i>C'est à qui ?</i>	Méli-mélo
BEHA, Philippe	<i>Je m'habille</i>	Méli-mélo
BEHA, Philippe	<i>Combien ?</i>	Méli-mélo
BENOÎT, François	<i>Fraude électrique</i>	Aventures de Ray Gliss
CÔTÉ, Marie-Josée	<i>Ma rue</i>	Plimage
GAY, Marie-Louise	<i>Blanc comme neige</i>	Bébé-livre
GAY, Marie-Louise	<i>Rond comme ton visage</i>	Bébé-livre
GAY, Marie-Louise	<i>Petit et grand</i>	Bébé-livre
GAY, Marie-Louise	<i>Un léopard dans mon placard</i>	Bébé-livre
LEVERT, Mireille	<i>Le train</i>	Plimage
MARCOTTE, Danielle	<i>Par la bave de mon crapaud</i>	Légendes du Québec
SYLVESTRE, Daniel	<i>Voyaginaires</i>	Imagimots
VIAU, Normand	<i>Ellies Nut, l'incorrigible</i>	Humphrey Beauregard

**1985**

ANASTASIU, Stéfan	<i>La basse-cour</i>	Plimage
BEHA, Philippe	<i>La mer</i>	Plimage
BEHA, Philippe	<i>Où dors-tu ?</i>	Méli-mélo
GAY, Marie-Louise	<i>Le potager</i>	Plimage
PRATT, Pierre	<i>Le frigo</i>	Plimage
SOULIÈRES, Robert	<i>Le baiser maléfique</i>	Légendes du Québec

**1986**

BENOÎT, François	<i>Le cloître de New York</i>	Aventures de Ray Gliss
MARCOTTE, Danielle	<i>Les nuits d'Arthur</i>	(livre-jeu)
VIAU, Normand	<i>Salcatraz</i>	Humphrey Bearegard

**1987**

ANFOUSSE, Ginette	<i>La mitaine perdue</i>	Quand on joue
ANFOUSSE, Ginette	<i>La tour de Cap Chat</i>	Quand on joue
ANFOUSSE, Ginette	<i>Du gâteau, j'en veux !</i>	Quand on joue
ANFOUSSE, Ginette	<i>Dans un château</i>	Quand on joue

**1988**

CLOUTIER, Francine	<i>Le kangourou</i>	Bébé-livre
CLOUTIER, Francine	<i>Le chameau</i>	Bébé-livre
CLOUTIER, Francine	<i>L'éléphant</i>	Bébé-livre
CLOUTIER, Francine	<i>La girafe</i>	Bébé-livre
GAGNON, Cécile	<i>Le passager mystérieux</i>	Légendes du Québec
OVALE	<i>Le zèbre</i>	Puzzle
OVALE	<i>Le tigre</i>	Puzzle
OVALE	<i>La grenouille</i>	Puzzle
OVALE	<i>La girafe</i>	Puzzle
PRATT, Pierre	<i>Peut-il, peut-elle ?</i>	Imagimots

## Catalogue de la Courte Échelle : 1975-1988

(Tamanoir, 1975-78 ; La Courte Échelle, 1978-88)

## 1975

CÔTÉ, Louis-Philippe	<i>Le prince Sourire et le lys bleu</i>	L'Étoile filante
CÔTÉ, Louis-Philippe	<i>Les huîtres magiques</i>	L'Étoile filante
GAUTHIER, Bertrand	<i>Étoifilan</i>	L'Étoile filante
MÉRINAT, Éric	<i>Les perles de pluie</i>	L'Étoile filante

## 1976

ANFOUSSE, Ginette	<i>La cachette</i>	L'Étoile filante
ANFOUSSE, Ginette	<i>Mon ami Pichou</i>	L'Étoile filante
CAILLOUX, André	<i>Mon petit lutin s'endort</i>	L'Étoile filante
CAILLOUX, André	<i>Je te laisse une caresse</i>	L'Étoile filante
GAUTHIER, Bertrand	<i>Hou Ilva</i>	L'Étoile filante

## 1977

## 1978

ANFOUSSE, Ginette	<i>La varicelle</i>	(LCE)
ANFOUSSE, Ginette	<i>La chicane</i>	(LCE)
ANFOUSSE, Ginette	<i>La cachette</i>	(LCE) 2 <sup>e</sup> éd.
ANFOUSSE, Ginette	<i>Mon ami Pichou</i>	(LCE) 2 <sup>e</sup> éd.
DUCHESNE, Christiane	<i>Le loup, l'oiseau et le violoncelle</i>	(Tam.) L'Étoile filante
FRÉCHETTE, Louis	<i>Les marionnettes</i>	(Tam.) L'Étoile filante
GAUTHIER, Bertrand	<i>Dou Ilvien</i>	(LCE)
COLL.	<i>Le gardien de la joie</i>	

**1979**

- CAILLOUX, André *Lune en or*  
 CAILLOUX, André *Mon grand-père a un  
jardin*  
 GOUIN, Suzanne *Le ciel amoureux*  
 HÉBERT, M.-Francine *L'Abécédaire*  
 PLANTE, Raymond *Une fenêtre dans ma  
tête, I*  
 PLANTE, Raymond *Une fenêtre dans ma  
tête, II*  
 SOULIÈRES, Robert *Max, le magicien*

**Réimpressions  
(et/ou  
rééditions)  
(1979)**

- ANFOUSSE, Ginette *La cachette* 3<sup>e</sup> éd.  
 ANFOUSSE, Ginette *Mon ami Pichou* 3<sup>e</sup> éd.  
 ANFOUSSE, Ginette *La chicane* 2<sup>e</sup> éd.  
 ANFOUSSE, Ginette *La varicelle* 2<sup>e</sup> éd.  
 CAILLOUX, André *Mon petit lutin  
s'endort* 2<sup>e</sup> éd.  
 CÔTÉ, Louis-  
Philippe *Les huîtres magiques* 2<sup>e</sup> éd.  
 CÔTÉ, Louis-  
Philippe *Le prince Sourire et  
le lys bleu* 2<sup>e</sup> éd.  
 DUCHESNE,  
Christiane *Le loup, l'oiseau et le  
violoncelle* 2<sup>e</sup> éd.  
 GAUTHIER, Bertrand *Étoifilan* 2<sup>e</sup> éd. L'Étoile filante  
 MÉRINAT, Éric *Les perles de pluie* 2<sup>e</sup> éd.  
 Coll. *Le gardien de la joie* 2<sup>e</sup> éd. L'Étoile filante

**1980**

- ANFOUSSE, Ginette *L'hiver ou le  
bonhomme 7 heures*  
 ANFOUSSE, Ginette *Le savon*  
 GAUTHIER, Bertrand *Hébert Luée*  
 LECLERC, Félix *Le tour de l'île*  
 VIGNEAULT, Gilles *Les gens de mon  
pays*

**1981**

- |                    |  |                 |
|--------------------|--|-----------------|
| DUGUAY, Raoul      | <i>Les saisons</i>                                   | (8 ans et plus) |
| GAUTHIER, Bertrand | <i>Un jour d'été à Fleurdepeau</i>                   |                 |
| NELEYA             | <i>Nogard ou le dragon qui voulait[...]</i>          |                 |
| THURMAN, Mark      | <i>Un rhume d'éléphant</i><br>(traduit de l'anglais) |                 |
| TOUGAS, Francine   | <i>Crapauds et autres animaux</i>                    |                 |

**1982**

- |                      |   |  |
|----------------------|---|--|
| ANFOUSSE, Ginette    | <i>La vache et d'autres animaux</i>       |  |
| FOGLIA, Pierre       | <i>Monsieur Jean-Jules</i>                |  |
| L'HEUREUX, Christine | <i>Les vacances de Noël</i>               |  |
| L'HEUREUX, Christine | <i>Les vacances d'Amélie</i>              |  |
| PLANTE, Raymond      | <i>Clins-d'œil et pieds-de-nez</i>        |  |
| POUPART, Jean-Marie  | <i>Nuits magiques</i>                     |  |
| THURMAN, Mark        | <i>Le mensonge</i> (traduit de l'anglais) |  |

**1983**

- |                      |                                       |                         |
|----------------------|---------------------------------------|-------------------------|
| ANFOUSSE, Ginette    | <i>L'école</i>                        |                         |
| ANFOUSSE, Ginette    | <i>La fête</i>                        |                         |
| ANFOUSSE, Ginette    | <i>Sophie, Pierrot et un crapaud</i>  |                         |
| BROUILLET, Chrystine | <i>Un secret bien gardé</i>           |                         |
| DECARY, Marie        | <i>Au cœur du bonbon</i>              |                         |
| GAY, Marie-Louise    | <i>La sœur de Robert</i>              |                         |
| MUNSCH, Robert       | <i>Le bébé</i> (traduit de l'anglais) | Série Munsch-Martchenko |
| PARÉ, Roger          | <i>Plaisirs de chats</i>              |                         |

**1984**

- |                        |                            |             |
|------------------------|----------------------------|-------------|
| GAUTHIER, Bertrand     | <i>Zunik</i>               | Série Zunik |
| GERMAIN, George-Hébert | <i>Croque-notes</i>        |             |
| HÉBERT, Marie-Francine | <i>Le voyage de la vie</i> |             |

MUNSCH, Robert	<i>Le désordre</i> (traduit de l'anglais)	Série Munsch-Martchenko
TIBO, Gilles	<i>La nuit du grand coucou</i>	
<b>1985</b>		
BROUILLET, Chrystine	<i>Le complot</i>	Roman Jeunesse
CÔTÉ, Denis	<i>Les géants de Blizzard</i>	Roman Jeunesse
DECARY, Marie	<i>Amour, réglisse et chocolat</i>	Roman Jeunesse
GAUTHIER, Bertrand	<i>Ani Croche</i>	Roman Jeunesse
PARÉ, Roger	<i>L'Alphabet</i>	Livres-jeux
<b>1986</b>		
ANFOUSSE, Ginette	<i>Le bébé-sœur</i> (ou <i>La petite sœur</i> ?)	Série Jiji et Pichou
ANFOUSSE, Ginette	<i>Je boude</i>	Série Jiji et Pichou
GAUTHIER, Bertrand	<i>Le championnat</i>	Série Zunik
L'HEUREUX, Christine	<i>Les déguisements d'Amélie</i>	Série Amélie
PARÉ, Roger	<i>Les chiffres</i>	Livres-jeux
MUNSCH, Robert	<i>Le camion</i>	Série Munsch-Martchenko
MUNSCH, Robert	<i>Le dodo</i>	Série Munsch-Martchenko
<b>1987</b>		
ANFOUSSE, Ginette	<i>Les catastrophes de Rosalie</i>	Roman Jeunesse
DESROSIERS, Sylvie	<i>La patte dans le sac</i>	Roman Jeunesse
GAUTHIER, Bertrand	<i>La surprise</i>	Série Zunik
GAUTHIER, Bertrand	<i>Le chouchou</i>	Série Zunik
GAUTHIER, Bertrand	<i>Le journal intime d'Ani Croche</i>	Roman Jeunesse
MUNSCH, Robert	<i>Papa, réveille-toi</i>	Série Munsch-Martchenko
MUNSCH, Robert	<i>L'habit de neige</i>	Série Munsch-Martchenko
PARÉ, Roger	<i>Venir au monde</i>	Livres-jeux
SANSCHAGRIN, Joceline	<i>Atterrissage forcé</i>	Roman Jeunesse

## 1988

ANFOUSSE, Ginette	<i>Le héros de Rosalie</i>	Roman Jeunesse
BROUILLET, Chrystine	<i>La montagne noire</i>	Roman Jeunesse
CÔTÉ, Denis	<i>Les prisonniers du zoo</i>	Roman Jeunesse
DESROSIERS, Sylvie	<i>Le mystère du Lac Carré</i>	Roman Jeunesse
GAUTHIER, Bertrand	<i>La revanche d'Ani Croche</i>	Roman Jeunesse
GAUTHIER, Bertrand	<i>Pas fous, les jumeaux !</i>	Premier Roman
GAUTHIER, Gilles	<i>Ne touchez pas à ma Babouche</i>	Premier Roman
HÉBERT, Marie-Francine	<i>Un monstre dans les céréales</i>	Premier Roman
MUNSCH, Robert	<i>L'avion de Julie</i>	Série Munsch- Martchenko
MUNSCH, Robert	<i>Les pompiers</i>	Série Munsch- Martchenko
PARÉ, Roger	<i>Plaisirs de chats</i>	2 <sup>e</sup> éd. Livres-jeux
PARÉ, Roger	<i>Plaisirs d'aimer</i>	Casse-tête
PARÉ, Roger	<i>Plaisirs de cirque</i>	Casse-tête
PARÉ, Roger	<i>Plaisirs d'été</i>	Casse-tête
PLANTE, Raymond	<i>Le roi de rien</i>	Roman Jeunesse
PRATTE, François	<i>Le secret d'Awia</i>	Premier Roman

**notes**

1. Catalogue de La Courte Échelle : 102 titres de 1975 à 1988. Catalogue d'Ovale : 71 titres de 1980 à 1988. Voir en annexe une liste des titres de ces deux maisons pour les années étudiées.
2. Ignace CAU, *L'édition au Québec de 1960 à 1977*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 1981, 229 p.
3. *Ibid.*, p. 135.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*, p. 138.
6. *Ibid.*, p. 139.
7. *Ibid.*, p. 140.

# L'auto-édition au Québec (1900-1969) : état d'une recherche

*Mario PARENT*  
*Université de Sherbrooke*

## AVANT-PROPOS : RÉSUMÉ D'UNE PREMIÈRE RECHERCHE

La recherche sur l'auto-édition prend racine dans un mémoire de maîtrise où j'analysais les réponses à des questionnaires présentés à des auteurs édités et auto-édités des régions montréalaise et sherbrookoise.

Ce premier travail m'a permis de dégager plusieurs lignes de force de l'auto-édition et quelques paradoxes. Le plus évident était celui du désir qu'avait la totalité des auteurs autonomes d'être publiés par une maison d'édition reconnue (pour profiter de la reconnaissance symbolique rattachée à la maison d'édition et, surtout, de son réseau de distribution), alors que ces mêmes auteurs affirmaient que la pratique de l'auto-édition était basée sur l'inaliénabilité des droits et fonctions de l'auteur autonome dans les divers aspects de sa démarche d'écriture.

Cette « trahison » peut aisément s'expliquer quand on sait que l'auteur autonome devra, pour chacun de ses titres, refaire le circuit entier de l'édition, seul et à ses frais, pour n'avoir souvent qu'un faible impact.

Les buts principaux de ces auteurs étaient : 1. la liberté totale dans la production et la diffusion de leurs œuvres ; 2. un prix de vente au détail plus bas, étant donné l'élimination de

certains intermédiaires comme l'éditeur et le distributeur ; 3. la démystification de l'écrivain par sa participation à la fabrication matérielle du livre ; 4. l'implantation d'une philosophie de l'édition ouverte où tous les êtres humains deviennent producteurs et diffuseurs d'une œuvre collective.

En reprenant ces buts, on constate que la liberté de l'auteur autonome est souvent entravée par son budget, ce qui s'avère un facteur de frustration, puisque le livre rêvé ne correspond pas toujours à l'objet présenté.

Les distributeurs acceptent rarement de diffuser une œuvre auto-éditée, étant donné son tirage souvent peu élevé et surtout un nombre insuffisant de titres pour assurer une visibilité permanente dans les principaux points de vente.

Si le prix de vente est plus modeste, cela se fait parfois au détriment de la présentation matérielle. Si la qualité de cette dernière est inférieure à celles des autres livres, le lecteur n'aura qu'à jeter un coup d'œil pour établir la cause de cette différence de prix. Mais si la présentation est comparable à n'importe quel autre livre portant la marque d'une maison d'édition, il fera, la plupart du temps, cette équation : un livre moins cher présenté de façon équivalente est un livre dont la valeur (symbolique, esthétique) est moins élevée.

Le mythe de l'écrivain penché sur ses réflexions gagnerait sûrement à recevoir un nouvel éclairage. Cependant, il importe peu au public lecteur de savoir si l'auteur a détremé la reliure de ses sueurs mais, plutôt, de savoir si le contenu en tant que nourriture de l'esprit correspond à ses attentes.

L'édition ouverte, elle, me semble être une belle utopie, ne serait-ce que par le choix qu'a chaque être humain de se voir ou non à l'intérieur d'une démarche d'écriture.

Enfin, soulignons que malgré l'idéologie sous-entendue par la pratique de l'auto-édition (affirmation, prise sur l'œuvre globale, contrôle de la vente et, surtout, reconnaissance du titre d'auteur à part entière), 50 % des auteurs autonomes interrogés ont considéré que leur pratique n'est telle que « faute de mieux », un pis-aller ayant tout simplement permis à leur œuvre de voir le jour, et que plusieurs d'entre eux ont avoué ne pas vouloir continuer dans cette voie.

Ce premier travail m'a amené à m'interroger davantage sur l'auto-édition et à m'investir dans une recherche doctorale qui tentera de faire ressortir le rôle de l'auto-édition dans le marché littéraire québécois de 1900 à 1969.

### **Principaux objectifs de la recherche sur l'auto-édition**

Ma recherche veut préciser ce qu'est l'auto-édition et distinguer cette pratique de l'édition à compte d'éditeur et de l'édition à compte d'auteur, tout en dégageant les différents types d'auto-édition. Elle veut aussi illustrer, entre autres par la statistique, la place qu'occupe l'auto-édition dans le champ littéraire québécois et évaluer l'impact des nouvelles technologies sur le marché littéraire.

Ces objectifs nous amènent naturellement à nous intéresser au rôle et au développement du métier d'éditeur au Québec, aux rapports entre l'auteur et l'éditeur, entre l'auteur et l'État, entre l'auteur et le public, ainsi qu'aux moyens de distribution.

### **Essai de définition**

Les dictionnaires, répertoires et livres savants où se retrouvent articles et recensions, sont remplis d'exemples qui entretiennent la confusion quant aux modes d'édition et nous placent devant la nécessité d'effectuer un découpage terminologique plus avisé de ces derniers et d'en suggérer l'usage. Il est évident que le découpage qui limite les modes aux seuls compte d'éditeur et compte d'auteur est insuffisant. Sous le vocable compte d'auteur, par exemple, on peut parler tantôt de livres produits par un éditeur reconnu mais dont les frais de production et/ou de diffusion sont assumés par l'auteur (l'œuvre apparaît donc sous la mention d'une maison d'édition reconnue); tantôt d'une production autonome dont non seulement les frais de fabrication et de diffusion sont assumés par l'auteur, mais pour laquelle celui-ci participe en plus au travail même de production et de diffusion du livre (ici, l'œuvre n'apparaît pas sous la mention d'une maison d'édition reconnue).

Cette confusion amène parfois à considérer l'auto-édition et le compte d'auteur comme étant une même réalité. Voici un exemple tiré de *Voix & images* où Claude Martin et Vincent Nadeau nous

disent qu'« au Québec l'*auto-édition* représente une part importante des titres publiés par les écrivains ». Une note infrapaginale précise qu'« en 1983, 36,9 % des auteurs membres de l'Union des écrivains québécois avaient déjà publié à compte d'auteur<sup>1</sup>. » Que représente cette part importante des titres publiés par des écrivains au Québec ? L'*auto-édition* ? Le compte d'auteur ? Les deux ensemble, très probablement<sup>2</sup>.

Pour ma part, je propose le découpage suivant :

- a) L'édition à compte d'éditeur : l'éditeur d'une maison d'édition reconnue publie et diffuse à ses frais une œuvre qui lui a été soumise ou qu'il a commandée et pour laquelle l'auteur devrait recevoir des droits.
- b) L'édition à compte d'auteur : l'éditeur d'une maison d'édition reconnue publie et/ou diffuse aux frais de l'auteur une œuvre qui lui a été soumise et pour laquelle l'auteur devrait recevoir des droits. Cette œuvre porte la mention de l'éditeur.
- c) Auto-édition : l'auteur publie et diffuse sans l'intermédiaire d'un éditeur et à ses frais son œuvre en y indiquant ou non une marque d'éditeur (qui est, en fait, une sorte de pseudonyme de l'auteur auto-édité).

### Essai de typologie de l'*auto-édition*

Si l'*auto-édition* doit être différenciée des autres modes de production du livre, il faut aussi en considérer les divers types : l'*auto-édition* explicite, l'*auto-édition* implicite sans mention, l'*auto-édition* implicite avec mention.

Dans un cas d'*auto-édition* explicite on retrouve la mention : L'auteur, Chez l'auteur, L'auteur-éditeur etc., à l'endroit généralement réservé à la marque d'éditeur. Dans un cas d'*auto-édition* implicite sans mention, aucune mention n'apparaît. Dans les répertoires et les dictionnaires, on indique dans la description bibliographique de ces ouvrages : sans éditeur [s.é.], sans lieu ni date [s.l.n.d.] (qui correspond selon le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* à [s.é.]) et sans lieu ni éditeur [s.l.n.é.]. L'*auto-édition* implicite avec mention est la plus difficile à identifier, puisqu'elle imite l'édition à compte d'éditeur ou à compte d'auteur par l'inscription d'un nom d'éditeur. Mais dans un

cas d'auto-édition implicite avec mention, derrière le nom de la maison c'est l'auteur lui-même qu'on retrouve. L'auto-édition implicite avec mention pose l'épineux problème de savoir si le ou les premiers titres publiés par un éditeur peuvent représenter un cas d'auto-édition, même si cette maison publie ensuite des titres d'autres auteurs. Par exemple, je considère que les premiers titres publiés aux Éditions de l'Aube fondées par Georges D'or, qui furent les siens, sont de l'auto-édition. Les titres subséquents, eux, doivent-ils être considérés comme des œuvres publiées à compte d'éditeur ou à compte d'auteur ? Connaissant la condition difficile de la maison d'édition à l'époque de sa fondation, il y a fort à parier que ces livres furent publiés à compte d'auteur dans le sens que nous donnons à ce mode d'édition. Il en serait de même pour les éditions Atys, Erta, etc. Une description détaillée du catalogue de ces maisons pourra peut-être aider à faire la part des choses, en considérant le nombre de titres parus sous le nom de l'auteur-fondateur ainsi que les dates de parution. Qu'en est-il alors d'un éditeur comme Robert Laffont qui publie un titre dans sa maison d'édition ? Peut-on toujours considérer cela comme de l'auto-édition ?

Finalement, est-il possible de parler d'auto-édition de groupe ou collective ? Si oui, quels sont les paramètres qui nous permettront de reconnaître ce cas d'auto-édition ?

Dans son article intitulé *Une expérience collective d'auto-édition. L'Union des jeunes écrivains et les Éditions Nocturne*, paru dans le dernier ouvrage publié aux Éditions Ex Libris, *L'édition de poésie*, Carole Hamelin veut nous démontrer l'originalité du catalogue de cette maison d'édition dont les 31 titres représenteraient de l'auto-édition collective. Pour en faire la démonstration, elle s'appuie sur le fait que les auteurs publiés par Nocturne doivent aussi être membres de l'Union des jeunes écrivains, dont la cotisation annuelle était de 2 \$ en 1954 et de 5 \$ en 1968. Ce n'est donc pas à partir de ces cotisations que les membres pouvaient assumer les frais reliés à la publication de leurs ouvrages. Rappelons que l'Union des jeunes écrivains, d'où naîtront les Éditions Nocturne, fut fondée par Claude Marceau et Raymond Savard. Ce dernier publiera deux titres auto-édités au début des années cinquante : *Rayons d'espoir* (1952) et *La nuit des songes* (1953). Savard a donc une certaine expertise en ce qui concerne l'édition. Le but recherché par les fondateurs est

d'encourager un jeune auteur à publier, en mettant à son service l'expertise acquise et un nom de maison d'édition : Nocturne.

Est-ce suffisant pour considérer que ces œuvres représentent de l'auto-édition ? Je ne le crois pas. Je pense plutôt que les Éditions Nocturne ont fonctionné à compte d'auteur. Nous sommes devant le même cas que celui d'un auteur-fondateur d'une maison d'édition (auto-édition implicite avec mention) qui publie par la suite des œuvres d'autres auteurs, ces derniers assumant les frais.

D'abord, ce ne sont pas tous les auteurs qui ont fondé la maison d'édition, mais bien deux personnes. De plus,

*le poète paie le coût d'impression de son livre, alors que l'Union, à laquelle il est associé, se charge de la mise en pages, du montage, de la correction d'épreuves et de la distribution. L'Union trouve aussi l'imprimeur et guide le poète dans ses relations avec lui*<sup>3</sup>.

Cette façon de procéder ressemble davantage au compte d'auteur qu'à l'auto-édition.

Carole Hamelin nous dit aussi que les fondateurs déboursaient en moyenne 1 000 \$ de leurs poches pour amortir les déficits annuels de l'Union<sup>4</sup>. À mon avis, ces déficits auraient dû être renfloués par l'ensemble des auteurs.

Enfin, plusieurs phrases de l'article me laissent perplexe :

*Les livres traduisent une absence totale de préoccupation esthétique et dénotent les faibles moyens financiers des auteurs et des éditeurs*<sup>5</sup>.

*Plus elles recrutent d'auteurs, plus elles publient de titres. Les éditeurs précisent cependant, dans chacun des livres, qu'ils considèrent les auteurs comme seuls responsables de leurs textes*<sup>6</sup>.

*Les auteurs de Nocturne ne formaient donc pas un noyau d'amis intimes réunis par la passion commune de la poésie, comme l'étaient les initiateurs du projet*<sup>7</sup>.

*Selon Marceau, le comité de lecture des Éditions Nocturne (composé du père François, de Jean Marcel, de Claude Marceau, de Raymond Savard et, plus tard, de Georges*

*Boulangier) a fait preuve d'éclectisme et n'a jamais fonctionné à partir d'un modèle de base précis* <sup>8</sup>.

Pour toutes ces raisons, je crois que les Éditions Nocturne ne représentent pas un cas collectif d'auto-édition, mais bien un ensemble de productions publiées à compte d'auteur. Cependant, on pourrait considérer le titre *Larmes*, de Raymond Savard, publié chez Nocturne, comme étant de l'auto-édition implicite avec mention.

### Statistiques de l'auto-édition

Je travaille depuis bientôt deux ans sur les statistiques de l'auto-édition. Les premiers résultats de ce travail ont été présentés en 1989. C'est de ceux-ci dont je vous parlerai tout en précisant que mon approche typologique n'était pas alors ce qu'elle est aujourd'hui. J'expliquerai plus loin les ajustements qui ont été faits et leurs conséquences prévisibles. Je me suis d'abord servi des statistiques de Sylvie Tellier dans *Chronologie littéraire du Québec* et de Jean-Pierre Chalifoux dans *L'édition au Québec, 1940-1950*. J'ai aussi identifié, dans les trois tomes du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec DOLQ* (1900 à 1969) couvrant la période de ma recherche, tous les titres auto-édités explicites et implicites sans mention. De plus, pour tenter de rendre compte de ce que représente la production littéraire par rapport à la production globale du livre au Québec, j'ai compilé tous les titres apparaissant au *Canadian Catalogue of Books*. Le *Bulletin bibliographique de la Société des écrivains canadiens* a aussi été mis à profit. J'ai conservé la division par genres du *DOLQ* : essai, poésie, roman et théâtre. Si l'on exclut les autres références pour ne conserver que le *DOLQ* qui s'attache spécifiquement aux œuvres littéraires, on constate que la poésie auto-éditée représente 16 % de tous les titres poétiques publiés de 1900 à 1969. Le roman vient en second lieu avec 8 %, l'essai représente 6 % et le théâtre 5 %. De 1940 à 1949 et de 1950 à 1959, la poésie auto-éditée représente respectivement 25 % et 22 % des titres poétiques publiés ; 31 % de 1900 à 1909. Le roman, qui se maintient toujours au-dessus de 10 % (excepté pour la décennie 1920-1929), chute à 0,5 % dans la décennie 60. La multiplication des maisons d'édition et l'aide aux éditeurs du Conseil des arts et du ministère des Affaires culturelles ne sont sûrement pas étrangères à cet état de fait. L'essai prendra de plus en plus de place dans les décennies 40 et 50

pour ensuite décroître. Enfin, le théâtre a connu son plus grand nombre de titres dans la décennie 40 : 13 % de la production théâtrale.

Ces premières statistiques ne tiennent pas compte de la distinction homme/femme ainsi que de l'édition en région. J'ai l'intention d'ajouter ces paramètres dans la version définitive des statistiques.

Revenons maintenant sur les ajustements qui ont été faits depuis le dépôt des premiers relevés statistiques. Il y a quelques mois, je suis retourné consulter le *DOLQ* (1900-1969) pour y relever tous les noms de maisons d'édition et j'ai retenu de ce répertoire tous les noms pouvant constituer de l'auto-édition implicite avec mention. C'est ainsi que j'ai découvert que les Éditions du Chevalet, les Éditions des Sept, les Éditions Princeps, etc., représentent des cas d'auto-édition implicite avec mention. Plusieurs autres noms de maisons d'édition font partie de ce relevé avec, pour chacune, un nombre plus ou moins élevé de titres. Une fois acquise la certitude que ces maisons représentent bien de l'auto-édition, les titres qui composent leurs catalogues seront ajoutés aux statistiques déjà existantes. Ces ajouts changeront considérablement les données que nous avons déjà et nous permettront d'avoir une meilleure compréhension de l'impact et des transformations de l'auto-édition depuis le début de ce siècle<sup>9</sup>.

### Auto-édition et reconnaissance

Il est intéressant de constater que des œuvres auto-éditées explicites reçurent dans les années vingt une consécration par l'attribution du Prix David<sup>10</sup>. On peut supposer que le métier d'éditeur littéraire, encore peu développé dans les années vingt au Québec, laissait de la place aux œuvres auto-éditées. Dans les années trente, de nouveaux éditeurs comme Valiquette, Lévesque, les Éditions du Totem, entre autres, changèrent les choses et préparèrent le chemin aux nombreux éditeurs des années quarante. La guerre aidant, on vit apparaître une multitude d'éditeurs dans cette décennie. À la fin de celle-ci cependant, la grande majorité de ces nouveaux arrivants et quelques maisons établies avant la guerre disparurent. Le métier d'éditeur, lui, n'a cessé de se confirmer dans les années cinquante et soixante, laissant les œuvres auto-éditées dans l'anonymat. Le Conseil des arts (fondé en 1957) et les autres organismes gouvernementaux favoriseront l'attribution de bourses

d'aide à l'édition et à la publication pour les éditeurs. Combien d'auteurs autonomes ont pu jouir d'une telle aide pour la production de leur œuvre ? Aucun, selon Guy Sylvestre que nous avons reçu l'année dernière et qui a œuvré au sein de cet organisme.

## CONCLUSION

Jusqu'à maintenant, je me suis limité dans ma recherche à cerner tout ce qui entoure la production des œuvres auto-éditées. C'est mon intention d'aller un peu plus loin et d'interroger le contenu de ces œuvres pour tenter de découvrir si la production autonome, selon les époques, s'intègre ou s'écarte des productions du marché officiel, grâce à la grille des écarts de H. R. Jauss.

Quelques cas-types d'auteurs autonomes seront aussi analysés pour tenter de découvrir le cheminement de ces derniers à travers les diverses décennies.

L'étude du phénomène de l'auto-édition devrait nous permettre d'apprécier le monde éditorial littéraire sous un angle neuf, en reconnaissant la place et l'importance de l'auto-édition dans l'histoire de la production littéraire au Québec. Le choix de s'auto-éditer, que l'auteur autonome pose (ou non), nous interroge sur le développement de la littérature au Québec, sur la vision qu'a l'auteur de son œuvre et du marché dans lequel elle doit s'insérer, sur le regard que nous pouvons jeter aujourd'hui sur ce mode d'édition qui a permis à nombre d'auteurs de s'exprimer et qui a joué un rôle essentiel en maintenant en vie une production littéraire parfois moribonde.

## notes

1. Claude MARTIN et Vincent NADEAU, « Auteurs et entreprises dans l'édition littéraire contemporaine au Québec », *Voix & images*, vol. XIV, n° 2 (hiver 1989), p. 225-236.
2. L'auto-édition est un néologisme (*circa* 1975, non – mais presque – consacré) dont Abel Clarté, président de l'Association des auteurs auto-édités de Paris (que j'ai rencontré à l'automne 1989 à ses bureaux de la Maison de la francophonie) revendique la paternité. Je n'ai pas encore rencontré ce mot dans les dictionnaires généraux de la langue française. Cependant, dans le *Vocabulaire de l'édition et de la reliure* (Les publications du Québec, Cahiers de l'Office de la langue française, 1987), on retrouve ces définitions : « auto-édition, n.f. Édition d'un ouvrage réalisée entièrement par l'auteur, sans l'intermédiaire d'un éditeur ». Un peu plus loin : « édition à compte d'auteur, n.f. Édition réalisée aux frais de l'auteur, celui-ci prenant à sa charge les frais d'impression et de publication ». À mon avis, si auto-édition et compte d'auteur étaient vraiment synonymes on devrait ajouter à la définition de compte d'auteur : *sans l'intermédiaire d'un éditeur*, ce qui n'est pas le cas.
3. Carole HAMELIN, « Une expérience collective d'auto-édition. L'Union des jeunes écrivains et les Éditions Nocturne », dans Richard GIGUÈRE et André MARQUIS (Éds), *L'édition de poésie*, Sherbrooke, Ex Libris, 1989, p. 121-144. (Publication du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec.)
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. Il faut aussi ajouter qu'après discussion avec mon directeur de recherche, Jacques Michon, il a été décidé d'inclure dans les catalogues d'auto-édition les titres publiés par Eugène Acharid (Librairie générale canadienne) ainsi que ceux du comédien et auteur Jules Ferland (Agence dramatique canadienne), ces deux auteurs représentant des cas isolés mais extrêmement intéressants d'auto-éditeurs ayant réussi à trouver un marché et à

faire évoluer leur démarche dans une perspective qui a largement dépassé le cadre plutôt restreint de l'auto-édition.

10. Il s'agit de : *La Société des nations*, de Victor Germain, essai, [s.é.], 1923 ; *L'ombre dans le miroir*, de Jean Charbonneau, essai, [s.é.], 1924 ; *Campanules*, d'Amélie Leclerc, poésie, [s.é.], 1923 ; *Zigzags autour de nos parlars*, de Louis-Philippe Geoffrion, essai, [c.a.], 1924 ; et *La colonisation de la province de Québec, t. II*, d'Ivanhoé Caron, essai, [s.é.], 1927. Après, on ne retrouve plus d'œuvres auto-éditées dans la liste des lauréats de ce prestigieux prix, sauf en 1949 pour le titre *L'architecture en Nouvelle-France*, de Gérard Morisset, essai, [c.a.]

À ma connaissance, un seul titre auto-édité implicite avec mention a reçu ce prix. Il s'agit de *Les arts au Canada français*, de Gérard Morisset, Éditions du Chevalet, essai, 1936. Il y aurait bien un ou deux autres titres, mais je n'ai pas encore acquis la certitude que ces derniers soient de l'auto-édition implicite avec mention.

Toutes ces données sont tirées du mémoire de maîtrise de Silvie Bernier, « Prix littéraires et champs du pouvoir: le prix David, 1923-1970 », Université de Sherbrooke.



## Production littéraire informatisée : Pratiques, langages et interfaces

Marie BÉLISLE  
Université Laval

*parler presque prudemment ; rigoureusement, réactiver ce rouge ouvrage obstinément ouvert depuis déjà deux décennies : ultime ubiquité, croire à ces catastrophes calmes ; très très tôt imaginer l'irradiation ; obéir à l'obsolescence, nous nierons nos naissances.*

*les langues livrées à la lenteur irrespectueusement intelligible, tristement tracer toute trame terne mais, tendre encore, exhiber l'exception raisonnable : race de rêve absolument anachronique ici, inscrit illégalement, rugissant et rageusement, rose enfin, élémentaire et exact.*

*indéfinir l'irruption de l'instinct nonobstant la nudité, fabrique factice où on oublie même le mensonge marqué, alors activement taire le trucage, imaginer l'irradiation, ses séquelles souveraines : épuisante exactitude de l'excès enfin élémentaire et exact.*

### Pratiques

La pratique de l'écriture et de la lecture assistées par ordinateur se développe, les réflexions théoriques s'affinent, des groupes de recherche et d'expérimentation se créent. Aucun doute possible : l'informatique s'enracine, finalement, dans le terreau littéraire... À des degrés divers, elle modifie le travail de l'écrivain : elle peut

interférer dans le rapport même qu'il entretient avec le langage et dans le processus même de la production des textes dits littéraires.

Depuis de nombreuses années, des logiciels de traitement de texte, de base de données et de micro-édition sont utilisés par ceux et celles qui « écrivent », quelle que soit l'« écriture » qu'ils pratiquent. Les opérations de saisie et de traitement de chaînes de caractères font partie de la vie courante et ne suscitent même plus d'étonnement. Cependant, pour la très grande majorité de ces utilisateurs, le mot « informatique » n'évoque encore que *MacWrite*, ou *WordPerfect*, parfois *DBase III*, *HyperCard*, ou *PageMaker*... L'ordinateur, de ce point de vue, offre en fait des fac-similés performants de la dactylo, du fichier, de la table à dessin. Il n'est question, ici, ni d'informatique... ni de littérature. Le travail de l'écrivain, ici, n'est que superficiellement modifié. Mais le traitement informatisé du texte (*stricto sensu* : « traitement : opération, procédé permettant de modifier (une matière) ») peut aller beaucoup plus loin. Parallèlement à la généralisation de l'usage du micro-ordinateur, s'est effectué un élargissement du champ des applications spécifiquement « littéraires » de l'informatique. Parallèlement à l'accroissement du nombre des simples utilisateurs, quantité de voies de recherche ont été ouvertes, tant par des informaticiens professionnels que par des « littéraires » : conception de « systèmes experts »<sup>1</sup>, de didacticiels spécialisés<sup>2</sup>, de programmes générateurs de texte, etc.

Il n'en a pas toujours été ainsi. Les résistances à la technologie sous toutes ses formes au nom d'une certaine pureté de l'acte de création (en plus des difficultés inhérentes à l'utilisation des ordinateurs de première et deuxième génération) ont longtemps tenu les « littéraires » éloignés des « machines ». La publication à Montréal en 1964 de *La machine à écrire* (« mise en marche et programmée par Jean A. Baudot/le premier recueil de vers libres rédigés par un ordinateur électronique »)<sup>3</sup> a longtemps constitué un événement isolé. L'émergence dans le domaine littéraire d'un intérêt marqué pour l'informatique coïncide en fait avec d'importants développements technologiques : le développement de langages de programmation dits évolués<sup>4</sup> et l'apparition des mini-ordinateurs, puis des ordinateurs personnels (micro-ordinateurs) auront pour conséquence, à partir du milieu des années 1970, la multiplication des expérimentations et l'amorce de réflexions théoriques<sup>5</sup>. Dès les années 1980, on peut parler, ainsi, d'un véritable courant de la recherche littéraire. La publication de

numéros entiers de revues consacrés à la question en témoigne : *Action poétique* (1984), *Texte en main* (1985), *Urgences* (1989).

Bref, l'idée de concilier, dans un même geste de production, informatique et littérature ne relève plus de l'hérésie. Au pire, elle suscite une inquiétude quant à la « valeur » des textes produits ; au mieux, elle soulève des questionnements théoriques susceptibles de dépasser le cadre restreint de la production littéraire informatisée. L'irruption de l'informatique dans le champ de la création littéraire ne constitue-t-elle pas une invitation « à toute création d'explicitier son langage et dans l'hypothèse la plus ambitieuse [...] de confronter son dessein aux exigences de la pensée formelle<sup>6</sup> » ?

Les questionnements générés par la pratique de la production littéraire informatisée peuvent, ainsi, ultimement, éclairer l'ensemble de la problématique de la « création littéraire ». Mais, au préalable, une réflexion théorique spécifique s'impose. Les grandes questions sont posées depuis quelque temps déjà. Ainsi, Jean-Pierre Balpe, en 1984, écrit-il :

*L'écriture informatique : on désignerait sous ce nom les types d'écriture où l'écrivain est, lui-même, à l'origine du logiciel et en maîtrise la réalisation... Que veut dire, ici, écrire ? Quelles opérations d'abstraction critique préalables cela suppose-t-il ? Dans quelles mesures l'écrivain est écrivain et/ou linguiste et/ou critique ? Que devient le concept de « style » et celui de « langue de l'écrivain » ?<sup>7</sup>*

Autrement dit, dès lors que l'écrivain conçoit et réalise des programmes, qu'advient-il de son rapport aux textes (celui du programme et ceux que le programme produit) ? Dès lors que l'écrivain programmeur écrit en Pascal, en Logo, en Hypertalk, à quel niveau se situe l'activité proprement littéraire ? Il est impossible, certes, de répondre en un seul jet, en un seul geste à toutes les questions posées. Tout au plus, est-il possible (et nécessaire) de formuler certaines hypothèses, d'esquisser une théorie empirique de la production littéraire informatisée.

D'abord poser comme déterminant, essentiel *a priori*, le principe de plaisir qui préside à la fois à la pratique de la « PLI » et à la réflexion qui s'y alimente.

*Sur l'ordinateur, il y a deux types de plaisir : le plaisir de produire du texte ; quand mon ordinateur produit du rendu et*

*que [...] j'ai un plaisir de lecture, je suis très fier [...] Le second niveau de plaisir, c'est quand j'enfourne mes univers dans la machine. [...] Je fais de la syntaxe pour produire l'écriture que je veux produire. C'est un plaisir énorme, en plus de l'autre*<sup>8</sup>.

Puis, exposer comme résultants, essentiels *a posteriori*, deux des principes opératoires qui président à cette pratique et dont découle toute réflexion théorique :

- on ne pourra lire le texte que lorsque le programme sera en mesure de fonctionner correctement ; l'accès au produit textuel fini est donc différé considérablement ;
- le programme ne sera en mesure de fonctionner que si tous les éléments (instructions et données) ont été rigoureusement conçus ; le travail d'établissement des règles de production est donc exhibé.

Ensuite, finalement, constater que :

- alors que dans une activité d'écriture « manuelle » la matière textuelle et la structure d'organisation de cette matière résultent le plus souvent du même mouvement d'écriture, une activité d'écriture assistée par ordinateur impose une dissociation des opérations ;
- le programmeur écrivain doit être en mesure de maîtriser (au moins) deux langages : celui du programme et celui des données qu'il gère, et, surtout, de maîtriser les rapports entre ces deux langages.

## Langages

L'écriture de programmes de production textuelle apparaît, en fait, comme une activité de manipulation de langage par le langage, ou, plus précisément, d'un langage par un autre. Telle est l'hypothèse générale.

Simultanément ou, le plus souvent, successivement, l'écrivain programmeur doit, d'une part, sélectionner et classer les éléments de la matière textuelle et en concevoir le mode d'organisation (utilisation du langage « naturel »), d'autre part, rédiger les instructions qui permettront à l'ordinateur d'effectuer cette organisation de la matière textuelle (utilisation du langage

« artificiel »). Ce travail sur deux plans impose à l'écrivain de connaître les règles du langage artificiel qui sera utilisé pour « traiter » la matière, et il impose au programmeur de connaître les règles du langage naturel qui sera traité par son programme. Cela passe, pratiquement, par des opérations successives et alternées de construction et de déconstruction.

Précisément : le produit textuel virtuel (donc construit dans son modèle du moins) doit être découpé en unités élémentaires (donc déconstruit) ; le traitement global et défini (donc construit) que devra effectuer le programme doit être découpé en instructions élémentaires (donc déconstruit). La construction ultime dont résultera le produit textuel « fini » est constituée, en fait, de la réalisation successive de chacune des instructions élémentaires du programme sur chacune des unités élémentaires du texte virtuel.

Pratiquement : dans le champ du langage naturel, la conception et la réalisation d'un générateur d'acrostiche commence par la construction du modèle textuel. Désire-t-on produire des acrostiches composés de vers, de phrases, de mots ? Si on choisit l'acrostiche composé de vers, la coupe métrique correspondra-t-elle à la coupe syntaxique et sémantique ? Désire-t-on produire des acrostiches sémantiquement articulés ? Si oui, quel(s) champ(s) sémantique(s) choisir ? Au terme de cette étape de construction du modèle, l'écrivain, car c'est lui qui travaille ici, aura défini un produit textuel virtuel ; par exemple : « acrostiche composé de vers hétérométriques, éventuellement enjambés, porteurs d'une isotopie sexuelle et/ou d'une isotopie textuelle ». Alors doit s'amorcer la déconstruction, la découpe en unités élémentaires abstraites : établissement des paramètres lexicaux, grammaticaux, syntaxiques (ex.: fém./masc., temps des verbes, etc.), et constitution de listes d'éléments conformes aux paramètres de concordance établis. Au terme de cette étape de déconstruction du modèle, l'écrivain, car c'est toujours lui qui travaille ici, disposera d'un stock de « vers » en A, B, C, D, etc., à l'intérieur desquels, par exemple, les adjectifs sont épïcènes, les verbes au présent ou à l'infinitif, etc.

Les opérations de construction/déconstruction effectuées ici par l'écrivain sont, hors de tout doute, les mêmes qu'effectue tout scripteur. Quiconque désire écrire un acrostiche devra sélectionner dans sa « mémoire vive » personnelle les éléments conformes au modèle auquel il se contraint. Mais il en aura le plus souvent

établi abstraitement les paramètres. Il sera, le plus souvent, passé directement du projet d'acrostiche au texte « réel », sans avoir, consciemment du moins, produit de texte virtuel. Ces opérations de construction/déconstruction, souvent inconscientes lors de l'écriture « manuelle », sont exhibées, par nécessité, lors de l'écriture de programmes d'écriture. Autrement dit, sont exhibés l'axe syntagmatique (par la construction) et l'axe paradigmatique (par la déconstruction). Ce phénomène permet à l'écrivain, d'évidence, une réflexion sur son « style » et sur sa « langue » ; ce phénomène lui impose même, d'évidence, une conscience nette du processus de la production de texte.

Pratiquement : dans le champ du langage artificiel, la conception et la réalisation d'un générateur d'acrostiche commence par la définition du traitement global que l'ordinateur effectuera. Au terme de cette étape, le programmeur, car c'est lui qui travaille ici, aura défini une action complexe : par exemple, « écrire un texte composé de lignes dont les premiers caractères correspondent dans l'ordre aux caractères d'une chaîne saisie ». Alors doit s'amorcer la déconstruction, la découpe de cette instruction globale en actions élémentaires concrètes : lire le premier caractère de la chaîne saisie, chercher la banque de syntagmes adéquate, sélectionner au hasard un syntagme dans cette banque, enregistrer ce syntagme, l'afficher à l'écran dans l'espace de la première ligne du texte, lire le deuxième caractère, etc., répéter les opérations jusqu'à la fin de la chaîne saisie<sup>9</sup>. Au terme de cette étape, le programmeur, car c'est toujours lui qui travaille ici, disposera de l'algorithme de son programme, c'est-à-dire d'une liste d'instructions en langage naturel qu'il devra traduire dans un langage artificiel déterminé ; « sélectionner au hasard un syntagme dans cette banque » deviendra alors « put any item of field « texte » into texte »<sup>10</sup>.

Les opérations de construction/déconstruction effectuées ici par le programmeur sont, hors de tout doute, les mêmes qu'effectue tout informaticien. Quiconque désire concevoir un programme devra établir un algorithme détaillé et en rédiger les instructions en langage artificiel. Quels que soient les « objets » qu'il traite, un programme est toujours constitué d'une combinaison donnée d'instructions minimales. Mais la nature de l'objet que manipule le programmeur lui impose, d'évidence, un questionnement sur la possible « traduction » en procédures mécaniques explicites d'un processus mental complexe ; la nature

de cet objet lui suggère, d'évidence, un questionnement sur la transposition du procès de signification.

La production littéraire informatisée, lorsqu'elle est pratiquée un tant soit peu sérieusement, c'est-à-dire consciemment, amène l'écrivain vers la modélisation logico-mathématique, et le programmeur vers la formalisation sémiotique<sup>11</sup>. La pratique de la production littéraire informatisée, en tant qu'activité hybride (littéraire et informatique, construite et morcelée, sensuelle et intellectuelle) donne naissance à un agent double (écrivain et programmeur, créateur et traducteur, praticien et théoricien). En quelque sorte, la production littéraire informatisée et les « producteurs » eux-mêmes font office d'interface<sup>12</sup>, d'agents de liaison entre deux langages, entre deux champs de la connaissance humaine.

### Interfaces ?

Dans les faits, dans sa pratique, l'écrivain manipule des mots ; dans les faits, dans sa pratique, le programmeur manipule des chaînes de caractères. L'écrivain doit donc savoir que son « mot » n'a, pour le programmeur, aucune valeur autre que celle que peut connaître la machine, c'est-à-dire une succession d'unités correspondant chacune à un code numérique<sup>13</sup>. Il s'agit bien, pourtant, d'un seul et même objet. Considérer « jouer » comme un mot ou comme une chaîne de caractères n'en modifie en rien la nature profonde. Cela modifie, cependant, la lecture qui en est faite.

En production littéraire informatisée, l'accès au signifié est interdit au programmeur et l'écrivain développe, par la force des choses, une conscience aiguë du signifiant. Est-ce à dire que seul l'écrivain programmeur, en tant qu'agent double, peut conjoindre les deux faces du signe saussurien et l'appréhender dans sa totalité ? Et si, dans les faits, cette conjonction était une illusion ? Si la « PLI » mettait l'écrivain programmeur en présence de deux systèmes de signes s'excluant l'un l'autre malgré leurs similitudes ?

Le langage naturel et les langages artificiels, les langages évolués du moins, utilisent les mêmes graphèmes.

Le langage naturel et les langages artificiels peuvent utiliser les mêmes « mots »<sup>14</sup>.

En langage naturel, un mot est nécessairement un signe : malgré tous les efforts qu'il peut faire, un lecteur trouvera toujours un signifié quelconque derrière le signifiant qu'il lit. Devant le signifiant « jouir », un lecteur francophone ne pourra pas faire totalement abstraction du signifié « retirer du plaisir », même si le mot est lu à l'intérieur d'une instruction en langage artificiel (ex. : « put « jouir » into texte »).

En langage artificiel, un mot n'est pas nécessairement un signe. Il est un signe lorsqu'il est un constituant d'une instruction transmise à la machine et devant être interprétée par elle ; il n'est pas un signe lorsqu'il est un simple objet (donnée ou « data ») destiné à être traité par la machine sans être interprété. Il peut s'agir du même mot : dans l'instruction « put « into » into field 1 », le mot a successivement une valeur d'objet et une valeur de signe... Devant le premier, la machine fera totalement abstraction du signifié « à l'intérieur », qu'elle attribuera pourtant sans hésitation au second.

L'écrivain programmeur, en tant qu'agent double ne réalise donc pas la conjonction des deux faces du signe. Il réalise plutôt la jonction entre deux systèmes de signes, il rend l'un apte à gérer l'autre, il rend le langage naturel conforme aux exigences du langage artificiel afin qu'au bout du processus informatique le langage naturel puisse reprendre forme.

Ce n'est qu'après le traitement des chaînes de caractères par le programme, au moment de la sortie du texte réel, que la chaîne de caractères « jouir » peut (re)devenir le mot « jouir ». C'est lors de la conjonction entre les unités « textuelles » élémentaires, lors de la réalisation successive des instructions élémentaires du programme, que chaque chaîne de caractères recouvre son statut originel de signe. L'ultime construction du sens ne résulte ni du travail de l'écrivain (qui, au mieux, ne contrôle que les significations virtuelles) ni du travail du programmeur (qui, de fait, ne contrôle que les manipulations) mais bien du travail du lecteur (qui commande et reçoit le texte réel). Cela, bien sûr, les littéraires depuis longtemps le savent : c'est par la lecture qu'un texte existe.

Que ce lecteur par qui le texte réel advient puisse être, doive être d'abord l'écrivain programmeur lui-même relève de l'évidence. Et cela pose, du même mouvement, les délicates questions du rapport entre l'auteur et l'œuvre, entre le signe et le sens, entre l'écrit et le texte. « Le véritable enjeu n'est rien de moins que la confrontation de la création et de la connaissance de la création<sup>15</sup>. » La production littéraire informatisée ne fait qu'exacerber, par le travail de construction et de déconstruction qu'elle implique, le désir de tout littéraire de comprendre les mécanismes de la production textuelle, désir en bien des points semblable à celui de tout informaticien de comprendre les mécanismes de la pensée formelle. Voilà de quoi alimenter le travail de quelques générations d'écrivains, de programmeurs, de lecteurs... et d'ordinateurs. « L'automation, écrivait Jacques Godbout en 1964, ne menace personne, sauf ceux qui manquent d'imagination pour occuper le temps qui vient<sup>16</sup>. »

## notes

1. L'expression « système expert » recouvre un ensemble de logiciels très perfectionnés qui mettent en jeu une procédure relevant en fait de l'intelligence artificielle et qui permet, par exemple, d'intégrer à un programme des marqueurs syntaxiques et sémantiques complexes.
2. Par exemple : *Le barde*, didacticiel de poésie mis au point par Alain Bertrand (1989).
3. Jean A. BAUDOT, *La machine à écrire*, Montréal, Éditions du Jour, 1964, 95 p.
4. « Langage évolué : langage de programmation conçu en fonction du type d'application auquel il est destiné [...]. Orienté vers les problèmes, il se caractérise par un mode d'écriture facile à apprendre et par le fait qu'il peut s'appliquer à différents ordinateurs avec des modifications mineures. » (J. DE LUCA, *Dictionnaire de la micro-informatique*, Montréal, Modulo/Belin, 1984, p. 121). Les langages évolués les plus récents, certains d'entre eux du moins, se rapprochent de la langue parlée de l'utilisateur : il existe par exemple des versions française, anglaise, espagnole, etc., d'HyperTalk.
5. En France, l'OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) effectue ses premiers travaux informatisés entre 1975 et 1977 (voir *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981, p. 295-331). En 1981, Jean-Pierre Balpe, Paul Braffort, Simone Balazard, Jacques Roubaud (écrivains, mathématiciens et informaticiens dont certains membres de l'OULIPO) fondent l'ALAMO (Atelier de littérature assistée par mathématique et ordinateur). Les manipulations originales de textes assistées par micro-ordinateur (MOTAMO) se développent aussi grâce entre autres à Bernard Magné, Claudette Oriol-Boyer, Jean-Claude Oriol. Au Québec, Louis-Philippe Hébert et Roger Desroches mettent sur pied, parallèlement à leur travail d'écrivain, une entreprise de conception et d'édition de logiciels, LOGIDISQUE, qui produit entre autres des logiciels de traitement de texte, adaptés, selon leurs concepteurs, au travail et aux besoins de l'écrivain. Par ailleurs, L.-P. Hébert expose, dans un texte lu au Colloque de Cerisy (1980) les tenants et aboutissants de « La mécanisation de l'écriture » (texte publié dans la *NBJ*, n° 104, Montréal, 1981, p. 67-87).

6. M. BORILLO, « Épreuves d'écriture », *Les immatériaux*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1985, p. 242.
7. J.P. BALPE, « L'ange ou le diable en boîte ? », *Action poétique* (Paris), n° 95, 1984, p. 7.
8. J.P. BALPE, « Écrire à l'ordinateur » dans le numéro « Écrire aujourd'hui » d'*Autrement* (Paris), n° 69, 1985, p. 55.
9. Cet algorithme « élémentaire » n'est qu'un exemple du type de découpe que nécessite la conception d'un programme ; en fait, la découpe va généralement beaucoup plus loin : la seule action de lecture peut nécessiter plusieurs instructions : identifier le début de la chaîne saisie, lire le premier caractère, effectuer, s'il y a lieu, la transposition majuscules/minuscules, mémoriser le premier caractère, etc.
10. Instruction rédigée en Hyper Talk. Ce langage de programmation intégré au logiciel HyperCard est par ailleurs très « accessible » parce que très voisin du langage naturel (anglais).
11. Sémiotique étant entendu ici dans son sens le plus large : « théorie générale des modes de signifier, science générale des signes » (Lexis).
12. Interface : « limite commune à deux ensembles » (J. De Luca, *Dictionnaire de la micro-informatique*, p. 112).
13. En fait, chaque caractère est ultimement identifié par l'ordinateur par une valeur en code binaire (n'utilisant que les caractères 0 et 1).
14. Nous le savons, l'instruction « into » en HyperTalk a exactement le même sens que le mot « into » en anglais.
15. M. BORILLO, « Épreuves d'écriture », p. 242.
16. J. GODBOUT, « Partout les machines monotones », dans J.A BAUDOT, *La machine à écrire*, p. 64.



## « La Cour intérieure » : le papier ou la pellicule ?

Christiane LAHAIE  
CRELIQ, Université Laval

Il existe bien des façons d'entrevoir le fantastique littéraire. Certains se sont arrêtés à sa forme, à ses structures, à ses modes de production de sens ; d'autres, à ses thèmes et à ses symboles. De nombreux théoriciens, Irène Bessière, Louis Vax et Rosemary Jackson, pour ne citer que ceux-là, ont tenté de cerner le fantastique selon des angles différents et toujours renouvelés. Si un consensus semble impossible quant à la définition du fantastique, on s'entend généralement pour dire qu'il s'agit d'un genre en constante évolution. Ainsi, le fantastique *canonique* littéraire, à défaut d'un autre terme, accorde la préséance aux personnages surnaturels et aux événements qu'ils engendrent, alors que le fantastique littéraire, que nous désignerons par l'appellation de *moderne*, peut ne dépendre que du discours qui le sous-tend.

Or, bien que le récit fantastique littéraire ait donné lieu à tant de recherches et d'études, il n'en est pas de même pour son homologue filmique. En effet, les recherches sur le cinéma spécifiquement fantastique ne sont pas légion, surtout en ce qui concerne ses structures et ses constantes formelles. Bien que d'impressionnantes études sur la narrativité filmique aient été menées rondement par des théoriciens comme André Gaudreault, François Jost et David Bordwell, il n'en demeure pas moins que l'étude du fantastique filmique a été escamotée au profit d'ouvrages plus généraux sur ses thèmes et ses personnages propres, comme si le fantastique filmique ne dépendait lui aussi que de la manifestation d'êtres surnaturels.

Aussi, il me paraît utile, voire essentiel, d'étudier le fantastique moderne par le biais du passage du littéraire au filmique. Jusqu'à quel point peut-on adapter ce type de fantastique à l'écran ? Est-il possible que cette sorte de fantastique passe mieux à l'écrit qu'à l'écran ? Encore que, par cette étude, je ne prétende pas établir de façon définitive les limites du fantastique filmique moderne (encore moins celles du fantastique littéraire), je tenterai d'en dégager les caractéristiques propres et de voir s'il n'existerait pas, à la limite, un fantastique plus spécifiquement filmique.

Pour ce faire, j'exposerai d'abord les exigences des récits littéraire et filmique, puis j'irai plus spécifiquement du côté du fantastique. Enfin, je tenterai d'illustrer mon propos par des exemples tirés de « La cour intérieure », roman et scénario fantastiques modernes constituant la partie création de ma thèse.

### Récit littéraire/récit filmique

Le récit littéraire est le fruit de l'imaginaire d'un auteur et des moyens narratifs qu'il emploie. L'imprimé lui tient lieu de support. Ce récit, outre les possibilités du fantastique dont nous parlerons plus tard, a pour avantage d'outrepasser les limites de temps, d'espace et de ressources matérielles et financières. Si le récit littéraire paraît économique à prime abord, il a néanmoins ses exigences. En effet, parce que le récit littéraire ne repose que sur lui-même, il exige généralement plus de descriptions, de résumés, de commentaires et d'interventions de la part du narrateur, et ce, qu'il soit intra, extra ou métadiégétique. Pour raconter et de par sa nature même, le récit littéraire dit.

Le récit filmique, quand à lui, dispose de moyens très différents, combinés et simultanés, pour raconter une histoire. Selon Gaudreault et François Baby, ces moyens sont les mentions écrites, la parole, les images mouvantes, les bruits et la musique<sup>1</sup>. Son support physique, c'est la pellicule. Le cinéma, médium onéreux, a d'abord et avant tout pour fonction de montrer.

Il serait tentant ici d'interrompre toute forme de comparaison entre récit littéraire et récit filmique. Pourtant, toujours selon Baby et Gaudreault,

*le cinéma (du moins, un certain cinéma de fiction) et la littérature ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Tous deux*

*mettent en « scène » des personnages ayant fonction d'actant qui se meuvent dans un univers diégétique comportant des coordonnées spatio-temporelles. Dans les deux cas, le développement de l'action s'inscrit dans une construction narrative comparable. En fait, le cinéma apparaît, au même titre que la littérature, comme un des moyens de production de l'imaginaire culturel de la société contemporaine<sup>2</sup>.*

De fait, nombreux sont les films réalisés à partir de romans ou de nouvelles. « Adapté fidèlement » ou « largement inspiré de », le filmique puise régulièrement du côté du littéraire. Qui plus est, et comme le soutient Jacques Goimard dans « Thématologie du cinéma fantastique », « la quasi-totalité des films fantastiques sont des adaptations d'œuvres littéraires<sup>3</sup> ».

Toutefois, l'adaptation d'une œuvre littéraire à l'écran implique beaucoup de changements. Le temps se voit comprimé, parfois de manière outrancière. Le « je » ou le « il » narrateur devient le « monstateur » multiple de Gaudreault et même, le « Grand imagier » de Christian Metz, une sorte d'entité qui contrôle toutes les focalisations. Les données abstraites du récit littéraire, telles que le caractère des personnages et leurs motivations profondes, sont désormais traduites en actes et en événements qui ont pour fonction de « trahir » les protagonistes, d'où l'ajout ou la suppression de scènes. Tout passage qui n'exerce pas une fonction narrative directe, tout événement n'étant pas directement lié à l'intrigue et à son dénouement sont automatiquement gommés. Tout se passe comme si l'action primait sur la narration. On serait donc tenté de ne pas accorder le statut de récit au cinéma et de le réduire à la présentation d'images mouvantes. Pourtant, Bordwell compare le littéraire et le filmique et voit même un lien encore plus fondamental entre ces deux types de récit. En citant Bakhtine, il parle du roman comme d'un « montage de voix<sup>4</sup> », l'apparentant ainsi au film et à son montage d'images et de sons. C'est d'ailleurs ce qui nous amène à formuler l'hypothèse voulant qu'un discours fantastique filmique existe parallèlement au fantastique littéraire.

### **Fantastique littéraire/ fantastique filmique**

Nous avons précisé plus tôt que le récit littéraire tend à dire alors que le récit filmique montre. Qu'en est-il du récit littéraire

fantastique et de sa version en images ? Bien qu'ici plusieurs aspects du fantastique littéraire et filmique puissent être abordés, soit le temps filmique, les procédés de ponctuation et le montage, ainsi que l'apport de la bande sonore et de la musique, nous nous limiterons à la focalisation, au point de vue interchangeable qui semble caractériser le fantastique visuel.

Si l'on en croit Tzvetan Todorov, « le fantastique [littéraire] implique [...] une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événements rapportés<sup>5</sup> ». Or, l'une des principales difficultés du fantastique écrit est, à la fois, de maintenir cette ambiguïté (souvent exclusivement linguistique) tout en assurant la crédibilité du narrateur, malgré le fait qu'il voit et raconte l'inadmissible et l'irrationnel. Aussi, seuls les mots et leur utilisation judicieuse deviennent garants, et de l'intelligibilité du texte, et de l'adhésion du lecteur. Mais parce que le narrateur passe par les mots, il se crée d'ores et déjà une distance entre ce qu'il vit et ce qu'il raconte. De plus, contrairement à ce que soutient Todorov, Bruce Morrissette croit que l'emploi du « je » ou du « il » dans la narration n'a finalement que très peu à voir avec l'identification du lecteur au personnage. Dans *Novel and Film*, il prétend que « tout comme le discours à la première personne ne peut pas garantir l'identification du lecteur au personnage, l'emploi de la troisième personne ne peut davantage l'empêcher ou maintenir une distance entre eux<sup>6</sup> ». S'il est vrai que l'art du fantastique littéraire moderne repose sur une représentation biaisée de la réalité (ou sur ce que je serais tentée d'appeler la focalisation trompeuse), il est très possible que le filmique moderne ressemble à cet acte qui consiste à raconter sa réalité. Mais<sup>9</sup> comment le faire au cinéma, à travers l'œil froidement capteur de la caméra ?

Précisons d'abord que le fantastique filmique moderne a un avantage sur son homologue littéraire, puisqu'il arrivera plus facilement à transmettre la subjectivité d'un narrateur en faisant en sorte que l'on oublie ce dernier pour ne considérer que l'acteur/focalisé. Tout narrateur filmique (qu'il soit intra, extra ou métadiégétique) est intégré aux images qu'il montre, soit parce que la caméra le cadre, soit parce qu'on l'entend en voix-off, soit parce qu'il tient la caméra. Sans toutefois parler du cinéma strictement fantastique, Béla Balazs a mentionné cet aspect pour le moins déroutant du langage filmique :

*le film tend précisément à pointer du doigt l'extrême subjectivité du personnage en montrant le monde, à travers ses yeux et son humeur, de façon tout à fait déformée. Le film ne montre pas seulement l'ivrogne titubant le long d'une rue, mais également les maisons qui titubent avec lui, révélant ainsi ce que voit l'ivrogne de ses propres yeux. Sa vision subjective est reproduite par le biais du film comme étant la réalité objective*<sup>7</sup>.

L'œil de la caméra exerce donc un pouvoir déterminant sur le spectateur, car il a la possibilité de faire passer de l'illusion pour du réel, et ce, sans broncher, sans ambiguïté de langage et sans non-dit. Nettement plus manipulable que le lecteur de récit littéraire (qui a la possibilité de retourner en arrière et de relire certains passages), le spectateur de cinéma se voit imposer un point de vue et une vitesse de lecture. C'est d'ailleurs ce que précise Jeanne-Marie Clerc :

*Entre les mots abstraits du scénario et la présence concrète et dense de l'image, s'interpose la part hasardeuse d'une technique qui joue à la fois sur l'objectivité et sur la subjectivité, dévoilant simultanément la matière du monde et le regard noyé de perceptions sensorielles qui nous immerge en elle, loin de toute prise de distance possible qui nous permettrait de réfléchir et de comprendre*<sup>8</sup>.

Le passage de l'écrit à l'écran implique donc cette conscience du scénariste en ce qui a trait à l'omniscience illusoire qu'il crée chez le spectateur. Il devra donc s'assurer de la pertinence de l'alternance du point de vue « interchangeable » entre le focalisé et le méga-monstrateur. Dans *Fantasy : The Literature of Subversion*, Rosemary Jackson définit elle-même le filmique comme étant, de par sa nature même, le véhicule de la conscience fantastique, si chère au fantastique moderne :

*Il est intéressant de noter que lors du passage du genre fantastique au cinéma, ces problèmes sont recentrés autour de l'œil de la caméra qui peut produire de tels mélanges d'énoncés « objectifs » impliquant la vision « subjective » d'un personnage intradiégétique. Il y a également la possibilité de présenter des combinaisons irréalistes d'objets et d'événements comme étant « vrais » à travers l'œil de la caméra lui-même – en ce sens, la cinématographie même peut être considérée comme « fantastique »*<sup>9</sup>.

Afin d'illustrer brièvement le passage du fantastique littéraire moderne au fantastique filmique, j'ai choisi de présenter deux extraits de « La cour intérieure » ; d'abord, un extrait du roman, puis son homologue scénaristique, à défaut de projeter le film. À la fin de cet article, on trouvera également un tableau explicitant les notions exposées.

\*

\*   \*

*« La cour intérieure »*

(extrait)

*Sous-louer, sous-louer ! Plus facile à dire qu'à faire, surtout quand il s'agit d'un appartement propre mais vétuste, usé, peinturé et repeinturé, plastré et replastré, rénové, défait, refait ; bref, ici, rien n'est bien neuf, sauf ce bout de papier tout chaud que je tiens encore dans ma main. Sur la commode, je le dépose avec précaution, sans le relire.*

*Un miroir ; vieux, on s'en serait douté. Encore une fois, j'ai les cheveux en broussaille. À plat ventre sur le futon, le combiné du téléphone à la main, je tiens quelqu'un en joue au bout du fil. Par terre, un microsillon dans sa pochette, Jason Malory, *The End*, et plus loin, une valise ouverte, à moitié remplie.*

*– Oui... Je sais, un conte pour grands enfants !  
Je n'en revenais pas. Je connais Malory, mais pas plus que toi ! En tout cas, St-Germain a de gros sous en vue... Tu imagines ? Pour moi, c'est du jamais vu. Alors, à lundi ? D'accord !  
Bye !*

*J'ai raccroché. Il ne me reste plus qu'à prendre la pochette à deux mains et à soupirer. Il serait de bon ton que je murmure quelque chose. « À nous deux, Malory » ou « Malory, me voilà ! » Il y a des soirs où j'aimerais qu'une main jaillisse du mur, éteigne la lampe et me donne un coup sur le crâne pour que je puisse enfin me taire et dormir.*

Scène 2

Intérieur. Soir

*FOND SONORE : Premier mouvement de la 6<sup>e</sup> symphonie de Beethoven en musique d'ambiance.*

*Chambre à coucher de Michelle : une petite pièce dans un appartement moyen de Montréal, propre, mais visiblement usé. Il n'y a comme ameublement qu'un futon de format double dans une housse sombre, sur une base en pin, une commode également en pin, une chaise ancienne, une patère de métal blanc de style moderne et un téléphone à cadran.*

MICHELLE

*Michelle a les cheveux en broussaille, porte un T-Shirt blanc et un vieux jeans décoloré. Elle est pieds nus et ne porte pas de maquillage.*

*TRAV—>H—B, PLONGÉE, PM, de Michelle, étendue à plat ventre sur le futon, le combiné de son téléphone à la main droite. Il y a quelqu'un au bout du fil. De la gauche, elle tient une pochette de disque qu'elle consulte avec une attention soutenue. À sa droite, une valise ouverte et à moitié remplie. ZOOM AV LENT jusqu'à GP, ANGLE DROIT, du visage de Michelle.*

MICHELLE

*Oui... Je le sais, c'est une histoire à dormir debout ! Je suis bien d'accord ! Quand je suis sortie de son bureau, je n'en revenais pas... Je connais Malory de réputation, mais si j'avais su... En tout cas, St-Germain a de gros sous en vue... Tu imagines ? Et 10 % sur les profits ! Pour moi, c'est du jamais vu ! Enfin... Alors, tu fais comme chez toi, d'accord ? Une seule chose, c'est pas très insonorisé, ici, alors... Ouais, c'est ça... Je pars lundi soir, de Mirabel. Alors, à demain... Salut !*

*ZOOM ARR LENT jusqu'à PDE. Michelle dépose le combiné avec nonchalance, prend la pochette à deux mains et fait comme si elle s'adressait à elle.*

MICHELLE

– Eh bine, à nous deux, Malory...

*Elle laisse tomber la pochette sur la plancher devant elle, roule pour s'étendre sur le dos, regarde vers le plafond, les bras croisés sous sa tête et ferme les yeux. GP de la pochette : un œil égyptien en noir sur fond blanc. Le FOND SONORE s'amplifie jusqu'à prendre toute la place.*

\*

\* \* \*

Je me dois de préciser le fait que le fantastique filmique moderne, du moins tel qu'on le conçoit généralement, est d'abord et avant tout un fantastique d'atmosphère. Aussi, un simple extrait ne peut illustrer mon propos de la façon la plus convaincante qui soit. Je m'en remets alors à l'indulgence du lecteur qui trouvera en annexe, un synopsis de « La cour intérieure ».

Ainsi, nous en sommes au point où Michelle vient de signer le contrat qui l'entraînera dans une aventure insolite. Comme on le voit, je privilégie un fantastique très proche du réel, lié au quotidien et à tout ce qu'il peut contenir d'insaisissable ou d'importun. Ce fantastique se démarque du canonique en ce qu'il exclut toute forme d'événements ou d'êtres fantastiques reconnus d'emblée comme tels. Dans « La cour intérieure », le fatalisme et la vision fantastique de la narratrice constituent le moteur, à la fois, du roman et du scénario. À l'écrit, cette fatalité est transmise par l'humour noir de la protagoniste/narratrice ainsi que par sa conscience de l'intrusion d'éléments étrangers dans son univers. Pour elle, le contrat qu'elle vient de signer tient lieu d'objet fantastique, de cassure dans la continuité des événements. À preuve, il est le seul objet neuf qu'elle possède. Le discours auto-ironique qu'elle tient engendre un discours fantastique ; discours qui trahit peu à peu sa conscience de la menace constante de l'inconnu et du déraisonnable. Le seul fait qu'elle exprime le vœu qu'une main jaillisse du mur semble indiquer qu'elle croit en ce

genre de manifestation, ou du moins, qu'elle a une propension à ce type de fantasma.

Mais ce fantastique typiquement littéraire, qui découle du discours plutôt que des événements eux-mêmes, ne peut passer à l'écran que par une refocalisation d'ensemble. La vision « subjective » de la protagoniste du littéraire va être inévitablement « objectivée » par l'œil de la caméra, une fausse objectivité, en fait, qui oriente à dessein le regard vers tel ou tel élément. Cela tient déjà du fantastique, mais parce que le récit filmique doit montrer ce que le récit littéraire dit, il faut créer une tout autre « grammaire » fantastique.

Comme on peut l'observer dans le scénario de « La cour intérieure », tout ce qui concerne le décor et les indications de mise en scène est immédiatement intégré au récit, sous forme d'images, et n'entre pas dans une continuité d'énonciation comme c'est le cas pour le récit littéraire. Aussi, la notion de fatalité n'apparaît plus à travers un discours, mais bien par la façon dont les images sont présentées. À titre d'exemple, et parce qu'il nous était impossible de le démontrer par un simple extrait, l'insertion de plans apparemment dynarratifs constitue souvent, dans le fantastique filmique moderne, un moyen de créer l'impression de fatalité liée au fantastique. Comparable au pouvoir du signe dont parle Christian Oddos, l'omniprésence dans « Angel Heart » d'Alan Parker, d'un ventilateur qui grince, constitue une ponctuation, une analepse aussi récurrente que signifiante qui, bien qu'elle ne trouve sa signification qu'en fin de récit, a tout de même contribué à créer un effet de hantise que le spectateur ne peut ignorer.

Dans « La cour intérieure », le discours unique du récit littéraire devient le discours multiple et simultané du filmique. La fatalité exprimée par le ton de la protagoniste est désormais rendue par la prise de vue en plongée, par l'œil qui voit tout et domine. De façon presque subliminale, le caractère inéluctable des événements qui attendent la protagoniste nous est révélé. De même, le lent zoom avant (qui a généralement pour but de révéler les sentiments profonds d'un personnage) vient créer l'illusion d'omniscience du spectateur qui ne se doute pas encore que le récit filmique sera parsemé de fausses pistes et d'apparences trompeuses. De par sa nature propre et parce que le film donne à voir plutôt que de dire, les événements montrés ici ne passeront pour fantastiques

que s'ils sont servis par une « grammaire » iconique qui lui tient lieu de discours.

Ce qui m'amène à postuler, en guise de conclusion, que le fantastique littéraire canonique serait plus facilement adaptable à l'écran, puisqu'il s'agit d'un fantastique où discours et événements s'équilibrent mutuellement, alors que, dans le cas du fantastique littéraire moderne, le passage de l'écrit à l'écran exigerait une restructuration de la focalisation qui passera de simple à double (et même multiple). Est-il permis de croire que l'hésitation fantastique soit partie intégrante du processus cinématographique même ?

**Annexe**

**« La cour intérieure »**

**SYNOPSIS**

Michelle Lyonnais, écrivaine connue pour ses romans policiers à la fois baroques et bizarres, reçoit un mandat assez particulier : celui de rédiger la biographie de Jason Malory, un producteur de disques qui vit à Londres. Ce dernier a d'ailleurs insisté pour que Michelle aille s'installer chez lui le temps qu'elle rédige ce livre. Contrat pour le moins inhabituel mais fortement rémunérateur en main, Michelle quitte Montréal pour l'Angleterre. Là, elle découvrira bien plus que les faits et gestes de Malory, mais les êtres étranges, tourmentés et secrets qui l'entourent. Elle reviendra avec un manuscrit. Biographie ou pure fiction ? N'est-ce pas souvent la même chose ?

## FANTASTIQUE CANONIQUE

## LITTÉRAIRE

Narrer

Discours = événements

Focalisation interne

Le discours renforce les  
événements déjà fantastiques

## FILMIQUE

Narrer en images et sons

Technique = événements

Focalisations multiples

La technique renforce les  
images déjà fantastiques

## FANTASTIQUE MODERNE

## LITTÉRAIRE

Dire

Discours —&gt; événements

Focalisation interne

détermine la fantasti-  
cité des événements réalistes racontésPrédominance du discours  
fantastique

## FILMIQUE

Montrer

Technique —&gt; événements

Focalisations multiples

montre les événements tels  
qu'ils se sont produits  
« réellement »Prédominance des événements  
rendus fantastiques par le regard

## notes

1. François BABY et André GAUDREULT, « Présentation », *Études littéraires*, « Cinéma et récit », vol. XIII, n° 1 (avril 1980), p. 7-10.
2. *Idem.*, p. 8.
3. Jacques GOIMARD, « Thématologie du cinéma fantastique », *Europe*, n° 611 (mars 1980), p. 138.
4. David BORDWELL, *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985, p. 17.
5. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 36.
6. Bruce MORRISSETTE, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1985, p. 98. « Just as first-person discourse cannot guarantee identification, so third person style cannot prevent it or maintain psychic distance. »
7. Béla BALAZS, *Theory of the Film : Character and Growth of a New Art*, New York, Dover Publications, 1970, p. 119 : « the film aims at demonstrating precisely the excessive subjectivity of a character by showing the world, from his viewpoint and out of his mood, as completely deformed. The film can show not only a drunk reeling along the street, but those distorted reeling houses as well, which the drunk sees with his drunken eye. His subjective vision is reproduced by the film as objective reality ».
8. Jeanne-Marie CLERC, *Écrivains et cinéma : Des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans*, Paris, Les Presses universitaires de Metz, 1985, p. 131.
9. Rosemary JACKSON, *Fantasy : The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981, p. 31 : « Interestingly, in the translation of a « fantastic » genre into cinema, these problems are re-focused around the vision of the camera « eye » which can produce similar conflation of « objective » or documentary recording and an implication of « subjective » vision through a character in the narrative. Or there can be a presentation of « unreal » combinations of objects and events as « real » through the camera eye itself – in this sense, the cinematic process itself could be called « fantastic. »



## Humour et fantastique : fonctionnement parallèle

*Georges DESMEULES*  
*CRELIQ, Université Laval*

Il n'est pas rare de retrouver, intimement liée à celle de l'effroi, la présence du rire au sein d'un récit fantastique. Toutes deux paraissent appartenir de façon similaire à ces textes mettant en scène des moments forts de nos interrogations devant tout ce qui habite nos zones d'ombre. Ainsi Freud, dans sa quête des racines de l'inconscient, a-t-il accompli des travaux tout autant sur l'« inquiétante étrangeté » que sur l'humour et les mots d'esprit.

Sans chercher à s'avancer du côté de la psychocritique, ni prétendre concurrencer les travaux de cette discipline, ma communication propose une analyse comparée de certaines composantes du fantastique, combinée à l'étude des éléments du comique, en particulier l'humour, présents dans un texte donné, et vise à établir l'existence de relations entre ces deux formes. L'originalité de cette démarche consiste à montrer la parenté de leurs structures lorsque leur construction se superpose dans un texte. De plus, en regard des quelques textes critiques abordant le sujet, il est permis de supposer que la présence de l'humour se concrétise, au moins virtuellement, dans la plupart des œuvres fantastiques. Cette seconde hypothèse résulte, comme on va le voir, de la similitude des modèles d'analyse respectifs de chacune des formes.

Pour définir le mode de comparaison des deux termes de notre équation à deux inconnues, une définition du fantastique devient nécessaire et servira de postulat de travail pouvant être rappelé au besoin. Celle-ci se fonde sur l'ouvrage d'Irène Bessière et met en

cause deux éléments principaux. D'une part, l'apparition d'un événement à caractère étrange ou inexplicable est essentielle. Elle sert à mettre en relation les personnages avec une nouvelle composante narrative :

*Le récit fantastique utilise des cadres socio-culturels et des formes de l'entendement qui définissent les domaines du naturel et du surnaturel, du banal et de l'étrange, non pour conclure à quelque certitude métaphysique mais pour organiser la confrontation des éléments d'une civilisation relatifs aux phénomènes qui échappent à l'économie du réel et du surréal, dont la conception varie selon les époques<sup>1</sup>.*

D'autre part, le rôle des personnages n'est pas à négliger. Ceux-ci entrent en relation avec l'événement et lui donnent toute sa portée. Ils sont fantastiques par leur participation au développement de celui-ci : « Le fantastique peut ainsi être traité comme la description de certaines attitudes mentales<sup>2</sup>. » Ce rapport définit directement la progression du fantastique dans le texte, comme le décrit Bessière :

*Le récit fantastique et son héros ne cessent de dialoguer avec ce qu'ils refusent : la négation n'est jamais totale. L'ambiguïté narrative renvoie à une ambiguïté de la démonstration idéologique : pour s'établir, la rupture réclame le rapport au normal et à l'anormal codifié (surnaturel, démonologie, psychopathologie, etc.)<sup>3</sup>.*

Il faut préciser que cette définition ne vise surtout pas à circonscrire le champ du fantastique. Bien que fondée sur les recherches d'une des plus brillantes théoriciennes du genre, elle est plutôt brève et se limite à définir le fantastique comme un affrontement entre un personnage et un événement ou une entité surnaturels. Cette définition n'englobe donc pas les récits participant à un fantastique plus intérieur et catalogué comme « moderne ». Pourtant, on se doit de remarquer que cette communication cherche spécifiquement à mettre en rapport humour et fantastique. Pour ce faire, il faut délimiter de façon pratique le territoire de ce dernier. Puisque c'est l'observation des réactions, hésitations, refus ou acceptations des personnages devant ces manifestations insolites qui permet de vérifier la coïncidence avec l'humour, la présente définition semble adéquate en ce qu'elle place le fantastique du côté de l'affrontement qu'il génère à l'intérieur du récit.

La définition de l'humour est, de prime abord, plus difficile à formuler, puisque le terme s'emploie souvent dans plusieurs sens différents. À ce sujet, Denise Jardon reconnaît la difficulté en soulignant l'interpénétration de plusieurs composantes :

*Le terme prête en effet à confusion, étant employé dans un sens tellement général qu'il recouvre tout le comique qu'il s'agisse de farce, de calembour, de jeu de mots, d'ironie, de parodie, de satire et ... d'humour [...]. Et cependant, le phénomène humoristique est à ce point complexe que le jeu de mots y est présent, que l'ironie vient parfois s'y glisser et que, tout compte fait, l'humour le plus anodin a souvent des airs de satire<sup>4</sup>.*

Ses divers aspects s'analysent ainsi tout autant par l'application des théories psychanalytiques, par l'étude des rapports entre humour et société ou par l'observation de ses composantes structurelles. Dans l'optique de la mise en rapport avec le fantastique, deux éléments ressortent : en premier lieu, l'humour se compose de deux phases, le paradoxe ironique et le rebondissement humoristique, qui correspondent à l'apparition du fantastique ; en second lieu, le personnage réagit devant cet événement par un phénomène double, l'économie d'affect et l'économie de représentation du réel, qui s'identifient toutes deux aux réactions du personnage devant une nouvelle réalité. Ces deux termes se définissent par une épargne faite d'abord sur les réactions émotives devant un événement qui sort de l'ordinaire. Cette première démarche s'accompagne ensuite d'un refus de la prise de conscience totale de la réalité, comique ou autre.

L'humour procède d'abord d'un phénomène économique double : une économie d'angoisse et une économie de représentation du réel. Les deux sont intimement liées, puisque, à partir d'un refus de la terreur qu'apportent les événements, les personnages en viennent à affronter, sans les nier, les faits auxquels ils sont confrontés. Ils font ainsi l'épargne du jugement qui leur ferait refuser ce qu'ils voient et qui les empêcherait de réagir. Comme le dit Jardon, « l'humour procure à son auteur une économie d'affect qui entraîne une économie de la représentation de la réalité<sup>5</sup> ».

On peut considérer l'économie double, d'affect et de représentation du réel, comme un processus qui permet tout aussi bien au fantastique de se développer. Pour affronter le surnaturel,

le personnage doit refuser de s'enfuir pour continuer à avancer en ignorant le sentiment d'horreur qui devrait accompagner la révélation du surnaturel. Au contraire, cette économie d'affect doit lui permettre de ne pas considérer la réalité telle qu'elle se présente à lui dans le récit ; il doit éviter une complète représentation du réel. C'est dans ce sens que ces deux termes doivent être compris ici.

En second lieu, l'humour possède deux phases essentielles, le paradoxe ironique, appelé aussi phase critique, et le rebondissement humoristique. Dans le cas du paradoxe ironique :

*Il faut être capable de déceler [...] l'ironie des situations [...] Cette première phase est obligatoirement intellectuelle : savoir observer, savoir raisonner et porter un jugement, attitudes qui mènent tout droit à la réduction du monde à l'absurde*<sup>6</sup>.

Des indications parfois comiques, parfois humoristiques composent le rebondissement humoristique, qui demeure essentiellement langagier. Les personnages, confrontés à l'absurde, se permettent des mots d'esprit, des points humoristiques, pour soulager l'angoisse éprouvée lors de la première phase. Comme le souligne encore Jardon :

*l'humoriste invite son lecteur à ce rebondissement hors de l'absurde par des indications plus ou moins subtiles, parfois implicites, mais qui, créant une complicité [...], ne sont intelligibles que dans un groupe social donné*<sup>7</sup>.

En dernier lieu, certains de ces mots d'esprit, les points humoristiques, s'interprètent selon la grille de Dominique Noguez qui démontre que « le langage humoristique [...] se caractérise par l'inadéquation de son signifiant et de son signifié<sup>8</sup> ». Ainsi, pour un signifiant humoristique donné, on peut toujours retrouver deux signifiés : le manifeste et l'intentionnel. Dans l'humour, ces signifiés sont complémentaires et décodés grâce à certains signifiants dont « l'énormité » révèle la présence d'une seconde interprétation : « la présence de certains signifiants dans la trame même du discours humoristique indique sans ambages que ce discours est surcodé et qu'il faut le traduire deux fois<sup>9</sup> ».

Ce modèle est ici appliqué à la nouvelle « L'horreurochose<sup>10</sup> » de Michel Bénil. Représentative de l'œuvre de cet auteur, elle combine au fantastique le plus classique des

éléments d'humour assez manifestes. L'intrigue est fort simple : un militaire est attaqué dans sa douche par une entité venue venger un affront passé. Le héros revêt les traits d'un officier de l'armée qui conserve son calme en toute situation et prétend que le surnaturel n'a pas prise sur lui. On ne montre d'ailleurs jamais clairement le déroulement du fantastique. La « chose » se manifeste d'abord par un bruit, par la lumière qui saute et par une sorte de froid qui avance vers le héros. Ces apparitions imprécises s'opposent à la personnalité de la victime et confirment la primauté de la vue sur les autres sens. Le non-réel devient ainsi le non-visible<sup>11</sup>.

Cette « chose » dont la présence s'enveloppe de mystère, s'en prend au personnage en laissant intacte sa raison. La lucidité constante du héros confère sa portée au fantastique. Le protagoniste a affaire à une entité mauvaise qui agit dans le but d'assouvir une soif de vengeance à son endroit, mais il reste lucide jusqu'au bout. Cette clarté d'esprit sera d'ailleurs une source supplémentaire contribuant à l'introduction de l'humour. À cet égard, on pourra noter la correspondance entre les apparitions fantastiques et la présence des éléments du rebondissement humoristique, soulignés plus loin.

C'est ainsi que le militaire reste d'abord indifférent devant les indices révélateurs de la présence de la « chose ». C'est un personnage habitué aux atrocités de toutes sortes qui peut supporter le fantastique. Il se contente finalement de hausser les épaules et se hâte d'achever sa toilette pour être propre quand le monstre, une chose sans signifiant que décrit un signifiant sans objet<sup>12</sup>, qu'il accepte enfin comme tel, viendra le prendre.

« L'horreurochose » met en scène un personnage qui ne craint pas la mort, refusant de paniquer à l'approche du monstre, alors même qu'il sait sa vie en jeu. Mais tout d'abord, le militaire réalise l'économie d'affect en continuant à prendre sa douche : « Malgré le bruit de la douche, il crut entendre quelque chose [...] Il haussa les épaules et se frotta la peau avec du savon » (p. 106). En second lieu, il fait l'épargne de la représentation de la réalité en ignorant la menace du monstre vengeur au moment où il le reconnaît : « Depuis longtemps, il attendait le monstre, depuis ce jour où il avait tué le premier homme, quelque part en Afrique » (p. 107-108).

Cette économie double définit un premier volet du paradoxe ironique. Un personnage traite avec légèreté un sujet aussi grave que la mort. Une chose indéfinie s'introduit inexplicablement chez lui. Par ailleurs, cet exercice arbitraire d'une loi non définie (en vertu de quel principe le monstre vient-il faire mourir le héros ? On ne sait rien du prétendu sort et sa conséquence ne fait référence à aucune cause directe) en constitue le pendant. Gilles Deleuze parle longuement du caractère arbitraire de la loi, qu'on peut associer à l'apparition apparemment aléatoire du surnaturel et de son apport à la composante humoristique d'un texte :

*Elle définit un domaine d'errance où l'on est déjà coupable, c'est-à-dire où l'on a déjà transgressé les limites avant de savoir ce qu'elle est [...] Et la culpabilité et le châtement ne nous font même pas connaître ce qu'est la loi, mais la laissent dans cette indétermination même, qui correspond à l'extrême précision du châtement*<sup>13</sup>.

De nombreuses intrusions du narrateur s'insèrent aux moments forts de l'apparition du fantastique et, tout en révélant le caractère badin du récit, constituent le premier temps du rebondissement humoristique. On découvre des mentions de « hara-kiri électrique » (p. 107), pour parler de la panne de courant qui annonce l'arrivée du monstre et l'insistance sur les pulsions sexuelles du héros souligne ses efforts pour ne pas regarder son destin en face : « Il pensa au corps de Sheila et son sexe fit le saut. Il était rendu au sexe-lavage » (p. 107).

De la même façon, le narrateur banalise le dénouement de son récit. Il mêle les niveaux de langage et décrit des situations au moyen de qualificatifs incongrus : « Le dénouement se boucla en l'espace d'un coup de savon » (p. 107) et « Les rivages désolés se refermeraient comme un vagin repu de sang et d'amours interdites » (p. 109). Comme le remarque justement Luigi Pirandello, l'humoriste poursuit « cette recherche de détails infimes et intimes qui peuvent paraître également vulgaires et triviaux<sup>14</sup> ».

Par ailleurs, les noms des personnages représentent d'excellents exemples du double décodage possible de la nouvelle. Le héros, Stanley Lemon, est accompagné de Tom Atte, le « grand consommateur de sexe » (p. 104), des Blackberry, Laframboise, Grapefruit, Apple et Pumpkin, « trois cents livres déjà et le rouge toujours au front » (p. 105). On démasque donc,

derrière ceux-ci, l'indication évidente de la possibilité d'un double décodage.

Après cette brève analyse, on peut cerner l'existence de structures communes au fantastique et à l'humour. Là où un événement d'ordre surnaturel se manifeste, on a découvert, dans la nouvelle étudiée comme dans l'ensemble des textes fantastiques considérés jusqu'à maintenant, la présence constante d'une ironie situationnelle, la « phase critique » de la fabrication de l'humour. La présence aléatoire de « rebondissements humoristiques » correspond à une intention de l'auteur d'écrire un texte où se retrouvent plus ou moins d'éléments du comique verbal.

Les réactions, souvent caractéristiques, des personnages confrontés à un tel événement fantastique peuvent directement être comparées au modèle de la double économie propre à l'humour. L'économie d'affect correspond à une première dénégation devant une circonstance inexplicable. Cette étape permet à la victime de continuer à avancer, de laisser le récit se développer, en oblitérant la complète représentation du réel ; elle nie, que ce soit définitivement ou non, le fantastique pour se conforter en considérant d'autres aspects du quotidien. Cette non-concordance de la réalité et de la perception autorise l'introduction de la première phase de l'humour, l'ironie situationnelle. Cette ironie s'identifie au fantastique lui-même, en ceci qu'elle porte une facette paradoxale, voire inquiétante, qui modifie immanquablement le caractère du récit.

Ainsi, il devient possible d'identifier deux composantes, soit l'économie et le paradoxe fantastique. Ces deux termes répondent à la terminologie employée pour l'humour et proposent de considérer, comme hypothèse à être vérifiée ultérieurement, que dans toute œuvre fantastique se trouve, au moins virtuellement, un potentiel humoristique.

Par ailleurs, le rebondissement humoristique est le critère qui garantit l'introduction de l'humour. Celui-ci amène, comme on l'a vu, des considérations extérieures à l'intrigue. Les rebondissements humoristiques auront donc des résultats variables qui dépendent de la nature des facteurs choisis pour faire « rebondir » le récit. Par contre, il est probable qu'il existe un fantastique particulier, dont le dénouement correspond à un ultime rebondissement humoristique. Ce serait alors, véritablement, ce qu'il conviendrait d'appeler « l'humour fantastique ».

En terminant, on peut s'interroger sur les raisons qui poussent un auteur à déformer le tissu d'un genre, ici le fantastique, pour en faire une parodie humoristique. Sans apporter de réponse, deux hypothèses de solution s'imposent. D'une part, une étude récente sur les effets comiques affirme que la perception subite d'une incongruité, tout en pouvant générer la peur, est la source la plus commune des réponses humoristiques<sup>15</sup>. Le langage fantastique serait donc propice, de par sa nature, à générer l'humour. D'autre part, la théorie du comique reconnaît l'existence d'un axe de distanciation entre le locuteur et son affirmation et entre le récepteur et le message. On peut supposer qu'avec le temps une distance sépare les racines profondes qui suscitent l'apparition d'une forme littéraire et permet aux utilisateurs de cette forme de prendre un certain recul par rapport à celle-ci. Dans le cas du fantastique classique, il est possible de supposer que la seule façon d'innover est de trafiquer ses formes, qui ne présentent plus le même potentiel créatif.

## notes

1. Irène BESSIÈRE, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, 1974, p. 11.
2. *Ibid.*, p. 10.
3. *Ibid.*, p. 217.
4. Denise JARDON, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles et Paris, De Boeck-Duculot, 1988, p. 120.
5. *Ibid.*, p. 121.
6. *Ibid.*, p. 132.
7. *Ibid.*, p. 138.
8. Dominique NOGUEZ, « Structure du langage humoristique », *Revue d'esthétique* (Paris), PUF, tome 2, fasc 1 (janvier-mars 1969), p. 42.
9. *Ibid.*, p. 44.
10. Michel BÉLIL, « L'horreurochose », *Le mangeur de livres*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1978, p. 103-109.
11. Rosemary JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London and New York, Methuen, 1981, p. 45.
12. *Ibid.*, p. 144.
13. Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher Masoch*, Paris, Union générale d'éditions, 10/18, 1973, p. 84.
14. Luigi PIRANDELLO, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, Paris, Gonthier, 1971, p. 162.
15. Paul LEWIS, *Comic Effects. Interdisciplinary Approaches to Humor in Literature*, Albany, State University of New York Press, 1989, p. 113.



## Du fantastique et de ses avatars

Lise MORIN

CRELIQ, Université Laval

S'ils remplissent les plus noirs offices dans les contes québécois du XIX<sup>e</sup> siècle, les revenants, feux follets, bêtes-à-grand-queue et autres diabolotins n'en exercent pas moins, à l'intérieur du pacte qui lie l'auteur aux lecteurs, le plus saint ministère qui se puisse concevoir dans la religion catholique : convertir. Leur exemple n'est-il pas destiné en effet à dissuader les âmes faibles de s'engager dans la voie de la damnation et à les inciter au contraire à observer avec exactitude les préceptes du culte ? Dans ces histoires, l'humain qui pactise avec le mal se voit immanquablement démasqué : envahi par un sentiment de terreur sacrée, il mesure l'étendue de sa faute et vient à résipiscence. Comme le note Aurélien Boivin,

*toute transgression, tout manquement à un ordre, à une loi, à un précepte religieux est, dans le conte [du XIX<sup>e</sup> siècle], immédiatement suivi d'une punition ou d'une dégradation. Toute bonne action est aussitôt récompensée. Et les êtres surnaturels apparaissent dès qu'une faute est commise, une loi ou un ordre, transgressé, un précepte religieux, insatisfait<sup>1</sup>.*

De 1860 à 1960 environ, les créatures surnaturelles se sont raréfiées dans les récits, au point qu'on pouvait craindre qu'elles ne constituassent une espèce en voie de disparition. La production littéraire des trente-cinq dernières années devait toutefois démentir ce sombre pronostic : plusieurs centaines de textes écrits pendant cette période s'inscrivent sous le signe du fantastique. De nos jours, le diable beau danseur et le loup-garou ont cédé le pas à des puissances cosmiques ou mystérieuses, dont les narrateurs peuvent

tout à loisir (sans encourir l'opprobre) exalter la puissance ou réfuter l'ascendant. Certains récits contemporains donnent cependant bien du souci aux théoriciens, qui les soupçonnent d'avoir des accointances avec le fantastique sans pouvoir en faire la preuve. Ces textes qui posent problème, au contraire de ceux qui respectent scrupuleusement les modèles établis, présentent un aspect nouveau et déroutant. Peut-être réduirait-on l'embarras des chercheurs en distinguant deux courants à l'intérieur de la littérature fantastique, dont l'un serait porteur d'un caractère sacré et l'autre, d'un caractère profane.

Si l'on admet l'existence de la catégorie fantastique, il faut reconnaître que des traits communs, des invariants, doivent apparaître dans tous les récits fantastiques, quelles que soient par ailleurs les divergences observées de l'un à l'autre : cela tombe sous le sens. Or,

*Si on cherche à isoler les véritables facteurs constitutifs du fantastique, on est très rapidement mis en présence de deux d'entre eux qui se détachent avec une indiscutable netteté. D'une part, le facteur qui amène, sinon provoque la rupture du réel. D'autre part, celui qui suggère une ambiguïté<sup>2</sup>.*

Toute œuvre fantastique prend pour cadre le réel, un réel banal, routinier, parfaitement insignifiant, dans lequel se produit un événement surnaturel qui heurte la logique habituelle. « De P.-G. Castex à Louis Vax en passant par Marcel Schneider et Roger Caillois, le fantastique a été défini par l'intrusion de l'inadmissible dans le monde communément admis<sup>3</sup>. » Le personnage-témoin est ébranlé dans ses convictions profondes concernant le possible et l'impossible car, pour une fois, les faits prennent la théorie en défaut. De plus – et ceci est capital – le protagoniste est impuissant à empêcher la réalisation du drame fantastique : commandé par une puissance supérieure, l'événement échappe à son contrôle. Par ailleurs, l'humain ne peut récuser ses sens et ne veut pas abdiquer sa raison. Le modèle dont il dispose pour expliquer le monde ne parvient pas à rendre compte du fait insolite. C'est dire que le drame fantastique provoque une rupture du code logique et appelle un changement d'attitude, une « conversion » chez le personnage. Aussi celui-ci modifie-t-il son schème d'intelligibilité du monde ou en adopte-t-il un autre qui lui permette d'admettre la réalité de l'événement qui le dépasse.

Selon Baronian, qui s'inspire ici de Todorov, « l'ambiguïté » constituerait le second invariant. Pour Todorov, le lecteur doit hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle. Cette théorie semble par trop limitative, puisque souvent l'explication naturelle est évacuée sans que cela porte atteinte d'aucune façon à la « fantasticit   » d'un texte. Au contraire, moins l'événement insolite est explicable, plus forte en est la dimension fantastique. Aussi l'hypothèse de Todorov appelle-t-elle quelques réserves : l'ambiguïté ne doit pas résulter de l'hésitation du lecteur, elle doit plutôt provenir du regard que le protagoniste pose sur l'événement insolite. En somme, l'expérience déconcertante doit être problématique pour le personnage et non pour le lecteur. Ainsi révisé, ce second critère permet d'exclure du champ fantastique les récits où un incident étrange admet une cause naturelle, résulte d'une erreur de perception, est imputable au rêve ou à la folie du protagoniste, toutes circonstances qui n'invalident pas le code logique habituel. Le merveilleux et la science-fiction se distinguent nettement du fantastique, car les événements bizarres qu'ils mettent en lumière étonnent le lecteur, mais sont admis sans réticence par les personnages.

Cette problématisation doit être par ailleurs, sinon exposée en toutes lettres, du moins suggérée à l'intérieur de la fiction. Il ne peut y avoir de fantastique que dans le cadre d'une œuvre artistique – littéraire, cinématographique, picturale – car elle seule propose à l'esprit un monde clos, clairement délimité par des signes d'ouverture et de clôture. Pour évaluer un événement surnaturel, il faut savoir à quel étalon le mesurer. Dans un récit, les personnages fournissent la norme ; dans la réalité, à quel juge pourrait-on s'en remettre ? C'est dire que le fantastique n'existe pas hors du domaine de l'art.

En quoi le drame fantastique consiste-t-il ?

*C'est toujours le même acte mystérieux : la manifestation de quelque chose de « tout autre », d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde « naturel », « profane »<sup>4</sup>.*

Cette phrase ne décrit-elle pas à merveille la situation qui prévaut dans un texte fantastique ? Pourtant, celui qui l'a écrite n'est pas un théoricien de la littérature, mais bien un historien des religions : il s'agit de Mircea Eliade, auteur de l'ouvrage intitulé

*Le sacré et le profane.* Il fait allusion dans le passage cité, non au texte fantastique, mais au mythe. « Le mythe, poursuit Eliade, raconte une histoire sacrée, c'est-à-dire un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps, *ab initio*<sup>5</sup>. » Comme le mythe, le récit fantastique met en valeur un événement primordial, puisque le protagoniste du drame subit une expérience qui n'a aucune commune mesure avec ce qu'il a pu vivre précédemment et qui bouleverse non seulement ses habitudes, mais encore ses plus intimes convictions et le plonge dans la plus totale déroute ontologique. Si l'essence du réel est remise en question, pourquoi n'en irait-il pas de même de la quiddité humaine ? Toutefois, à la différence du mythe, l'œuvre fantastique ne rappelle pas un fait qui appartiendrait à un passé légendaire ; elle ruine sciemment toute référence et crée l'événement de toutes pièces, sous nos yeux, *hic et nunc*.

Dans le fantastique, l'événement insolite fait véritablement figure d'hierophanie<sup>6</sup>, c'est-à-dire de révélation cosmique ou sacrée. En effet, l'expérience inouïe atteste l'existence d'une puissance supérieure à laquelle l'humain ne peut se mesurer. Dans la majorité des récits fantastiques, celui-ci apparaît comme une victime passive : il fait les frais d'un sinistre complot ourdi par une force sur laquelle il est sans pouvoir. Dans le mythe, la dimension sacrée est convenue d'avance, tandis que l'œuvre fantastique au contraire lui donne littéralement naissance. Dans le premier cas, l'événement est admis sans réticence en raison de présupposés religieux ; dans l'autre, ces derniers font cruellement défaut. En dépit de ces divergences, mythe et fiction fantastique ont un point en commun : les deux présentent une irruption du surnaturel dans la durée temporelle ordinaire (le temps profane), irruption qui fait basculer les personnages du côté du sacré. Sans doute les textes surnaturels du siècle dernier logeraient-ils mieux à l'enseigne du mythe plutôt qu'à celle du fantastique, car ils s'inscrivent dans une perspective chrétienne manifeste. Si l'on ajoutait que ces histoires réactualisent la vieille rancune entre Dieu et Diable et rappellent ainsi un passé légendaire, l'on rendrait le rapprochement encore plus probant.

*Dans son livre, Rudolf Otto [théologien et historien des religions] s'efforce à reconnaître les caractères de cette expérience terrifiante et irrationnelle [l'expérience religieuse]. Il découvre le sentiment d'effroi devant le sacré<sup>7</sup>.*

Cette observation incite également à percevoir un caractère sacré dans certains textes fantastiques. Dans la veine fantastique classique (comme par exemple dans les textes apparentés aux récits fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle français), la manifestation surnaturelle inspire la plus vive terreur au héros. Notons, à la décharge de celui-ci, qu'il n'a pas tort de s'inquiéter, car le drame consomme d'ordinaire sa ruine – physique ou mentale, si ce n'est les deux :

*les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent la plupart du temps par un événement sinistre, damnation, mort ou disparition du héros*<sup>8</sup>.

Dans les textes fantastiques de type sacré, la victime est forcée malgré elle d'admettre l'existence d'un principe supérieur. Si sa foi se montre parfois vacillante au début, les événements ne tardent pas à la faire croître. Sans doute certains esprits irrégieux – peu nombreux au demeurant dans ce type de récits – s'obstinent-ils dans leur impiété ; tant pis pour les mécréants : ceux-là mourront sans le secours de la foi... L'incrédulité du héros ne fait toutefois pas basculer la fiction du côté du profane, car la puissance surnaturelle dévoile sa nature sacrée en procédant à un sacrifice humain. Même s'ils sont porteurs d'un caractère sacré, ces récits ne présentent nul système religieux qui servirait de référence et qui définirait de façon précise les modalités régissant les relations à la « divinité ». La victime devine obscurément le caractère sacré des événements, comme si elle pressentait le drame à venir et que cette seule intuition lui rappelait la chute primordiale et éveillait ainsi sa religiosité. Mais tant que la fin du protagoniste n'est pas consommée, aucune doctrine sacrée ne peut se constituer, puisque aussi bien aucune religion ne peut être instaurée avant la chute de l'humain.

Lorsque se produit une rupture dans leur quotidien, les personnages qui acceptent de se convertir répudient, le temps du drame, leur schème habituel d'intelligibilité du monde pour en adopter un autre, mieux ajusté aux événements. Ils ne perdent toutefois jamais la faculté de distinguer le surnaturel du quotidien, ou pour parler mieux, le sacré du profane.

Dans nombre de récits fantastiques à caractère sacré, la fatalité joue un rôle déterminant. On voit mal en effet comment l'humain pourrait déjouer les plans de son surnaturel adversaire. Non seulement la victime est inapte à combattre le monstre (pour parler vite), elle ne réussit pas même à se soustraire à l'étrange

séduction qu'il exerce sur elle ; aussi bien dire qu'elle facilite ses noirs desseins. En somme, la victime travaille à sa propre perte – comme s'il en était besoin... Il faut par ailleurs attribuer à la fatalité une valeur non seulement thématique, mais encore – et surtout – organisationnelle, car elle commande véritablement le déroulement du récit : elle induit en effet un rythme soutenu, souvent générateur de suspense et d'angoisse, et asservit à une puissance maléfique un personnage qu'elle conduit à sa perte.

S'il est un fantastique à caractère sacré, il en est forcément un autre à caractère profane. Un événement insolite, inexplicable, s'y produit également, qui suscite une amorce de questionnement (lequel peut prendre la forme d'un simple étonnement) chez le personnage ; toutefois, dans ce type de récit, la problématisation est évidemment moindre que dans les fictions à caractère sacré. Les œuvres de type profane se subdivisent en deux sous-catégories.

Dans certains cas, un principe supérieur est responsable, comme dans les nouvelles de type sacré, de l'expérience déconcertante vécue par l'humain. La différence réside dans l'attitude du protagoniste : celui-ci s'interroge, pour la forme pourrait-on croire, sur le fait étrange, et finit par s'en accommoder le plus naturellement du monde, si bien que la puissance supérieure ne réussit pas à toucher l'humain dans ses fibres intimes et périt faute de fidèles. Comme le héros ne se sent pas interpellé par une force surnaturelle, il ne s'éveille pas à la dimension sacrée de l'existence. Précisons que le drame est ici de moindre amplitude que dans les fictions à caractère sacré. Comme l'événement ne menace pas l'être du héros, il ne soulève en lui aucun doute d'ordre existentiel. Car l'humain, c'est bien connu, ne se tourne vers la divinité qu'en période de crise. Le monde des fictions fantastiques à saveur profane est un monde d'avant la chute ; l'humain n'y a pas encore appris à craindre.

Parfois aussi, l'événement insolite procède d'une faculté humaine inconnue. L'agent fantastique n'est plus ici une puissance surnaturelle, mais bien plutôt le protagoniste lui-même. L'homme se trouve en quelque sorte élevé au statut de dieu. Aussi ces récits présentent-ils un caractère profane marqué (ou si l'on préfère un caractère sacré singulièrement perverti).

Dans les deux cas, l'expérience inhabituelle est traitée de façon humoristique, ironique, absurde ou détachée : prendre à la

légère un événement impénétrable, n'est-ce pas une manière d'en nier l'existence, voire d'occulter la puissance de son auteur ?

Il va de soi que les protagonistes de ces récits ne sont nullement saisis d'une terreur sacrée, ni même, le plus souvent, d'aucune crainte que ce soit. La surprise, l'ennui, l'agacement, le plaisir de l'inattendu, l'indifférence, l'humour remplacent ici l'effroi. Il n'est pas rare que le protagoniste se réjouisse de vivre une expérience singulière et se promette d'en tirer parti.

De même, le personnage témoin d'une expérience déroutante n'a pas recours à un code de lecture qui serait plus spécifiquement religieux ; il se contente d'enregistrer l'occurrence du fait bizarre. Chez lui – un peu comme chez les jeunes enfants – la théorie ne l'emporte pas sur la pratique ; c'est le schème d'intelligibilité qui s'ajuste automatiquement aux événements, fussent-ils des plus déconcertants. Il s'agit en quelque sorte d'un héros nouveau style ; aussi n'est-il pas étonnant que le texte où il apparaît soit d'une facture plus moderne. Autant le narrateur de ces histoires s'applique à asseoir le fantastique, autant il s'acharne par la suite, non à le combattre, mais à le désamorcer.

Dans l'œuvre fantastique à caractère profane, on ne retrouve pas non plus de fatalité, mais bien plutôt l'humour ou l'indifférence. L'humain dédramatise l'expérience insolite, quand il ne s'en désintéresse pas tout à fait. Cette conduite a pour effet d'oblitérer le fantastique. Par ailleurs, l'issue de ces récits n'est pas nécessairement néfaste au héros ; elle l'est même plutôt rarement. L'insouciance du protagoniste se trouve ainsi justifiée, *a posteriori*.

En somme, on peut distinguer, à l'intérieur du champ fantastique, des récits à caractère sacré et d'autres à caractère profane. Les uns font vivre à leur héros une expérience mystique, alors que les autres lui ouvrent simplement de nouveaux horizons. Les aventures étranges inspirent l'effroi à certains personnages tandis qu'elles en amusent d'autres. Les textes de facture classique prennent souvent la fatalité pour ressort narratif et thématique, tandis que les autres sont conduits sur un mode plus léger.

Pendant près d'un siècle (1860-1960), les écrivains québécois ont quelque peu délaissé le fantastique : il semblerait que l'influence envahissante du clergé alliée à un discours officiel valorisant la terre, la nation et la religion aient écarté le fantastique

au profit du féerique et du merveilleux. Avec la Révolution tranquille opérée dans les années soixante, le Québec est devenu une société plus libérale. Aussi les écrivains d'aujourd'hui jouissent-ils d'une liberté de pensée et d'expression quasi absolue. Est-ce un hasard si cette même période, qui correspond à une crise religieuse, voit apparaître une nouvelle vague de récits fantastiques à caractère profane ? Il serait tentant d'établir un lien entre les deux phénomènes :

*cette épiphanie du fantastique est survenue ici au milieu des années soixante, c'est-à-dire à la fin d'une époque marquée jusque-là par l'omnipotence de l'institution religieuse. Nous serions peut-être en présence ici d'une problématisation du passage d'une conscience religieuse à une conscience laïque, entre autres<sup>9</sup>.*

## notes

1. Aurélien BOIVIN, « De quelques êtres surnaturels dans le conte littéraire québécois au XIX<sup>e</sup> siècle », *Nord*, automne 1977, p. 11.
2. Jean-Baptiste BARONIAN, *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977, p. 13.
3. Jean BELLEMIN-NOËL, « Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques », *Littérature*, n° 2 (mai 1971), p. 103.
4. Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, p. 15.
5. *Ibid.*, p. 82.
6. Notion évidemment capitale dans l'étude des mythes.
7. M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, p. 13-14.
8. Jean MOLINO, « Trois modèles d'analyse du fantastique », *Europe*, vol. LVIII, n° 611 (mars 1980), p. 17.
9. Michel LORD, « Jalons pour une analyse du récit fantastique québécois (1960-1985) », *Actes du premier colloque des étudiant-e-s gradué-e-s du CRELIQ*, Québec, CRELIQ, 1986, p. 57.



## Le *pharmakos* dans *Bois-Brûlés* de Jean-Louis Roux

Stéphanie NUTTING  
Université Queen's

Cette étude s'insère dans une recherche sur la représentation de l'Indien dans le théâtre québécois moderne où la question du *pharmakos* s'avère particulièrement pertinente, en particulier dans la pièce *Bois-Brûlés* de Jean-Louis Roux, où le personnage de Riel se présente comme un bouc émissaire à la fois sacré et sacrificiel. Cette question de la figure rituelle de l'individu sacrifié parce que radicalement autre, tantôt désignée sous le nom de bouc émissaire, tantôt sous celui de *pharmakos*, a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'études, dont notamment celles de Northrop Frye (1957), de Jacques Derrida (1972) et de René Girard (1982), cette dernière étant la plus développée.

Rappelons l'étymologie présumée du terme *pharmakos*, que Derrida associe à ses corrélats sémantiques, *pharmakon* et *pharmakeus*. Dans le *Dictionnaire étymologique de la langue grecque* de Boisacq, le *pharmakon* se définit comme « charme, philtre, drogue, remède, poison » (Derrida, 1972 : 151), c'est-à-dire une substance potentiellement dangereuse mais qui peut être salutaire dans certaines circonstances et qui s'associe à la magie, en vertu de son action mystérieuse. *Pharmakeus*, par ailleurs, désigne l'agent administrant cette substance, qu'il soit magicien, sorcier, ou empoisonneur. Quant au *pharmakos*, il réunit ces deux termes, étant à la fois substance ou mode d'intervention magique exerçant une action purificatrice, et agent, maître initié aux secrets du *pharmakon*, qui les met en œuvre. En fait, c'est un *pharmakeus* sujet qui a l'originalité d'avoir été investi par la culture grecque

d'une autre fonction en tant qu'objet : il rejoint ainsi la fonction expiatoire du bouc émissaire familial à la culture hébraïque. Harpocraton décrit ainsi la pratique rituelle des Grecs archaïques :

*À Athènes, deux hommes étaient expulsés afin de purifier la cité. Cela se passait aux Thargélies, un homme était expulsé pour les hommes, un autre pour les femmes (cité par Derrida, 1972 : 149.)*

En général, les *pharmakoi* étaient mis à mort au cours d'une énergique fustigation qui, plutôt que le sacrifice proprement dit, semblait constituer l'essentiel du rituel. Victime sacrificielle donc, le *pharmakos* est un supplicié que l'on expulse et que l'on détruit par la violence afin de purifier le « corps » de la société. Les deux significations majeures de son rôle, le *mal* et le *dehors*, sont combinées dans l'expulsion du mal – son exclusion hors de la cité.

On conçoit alors sans peine pourquoi on peut comparer le personnage du *pharmakos* à un *bouc émissaire*. Northrop Frye, pour sa part, considère les deux termes comme équivalents, à la différence de l'ethnologue René Girard qui voit le *pharmakos* comme étant un personnage du sacré « bas », un déchet de la société, c'est-à-dire une forme très spécifique du bouc émissaire liée essentiellement au *mal*. Personnellement, vu la richesse étymologique du mot, je préfère employer le terme dans le sens où l'entend Frye, c'est-à-dire comme synonyme de bouc émissaire, ou même, à l'instar de Derrida, comme agent potentiel de toute sacralisation (ce qui, à la limite, inclurait le rôle de l'agneau rédempteur).

Dans son livre *Le bouc émissaire*, René Girard situe le problème dans le cadre d'une étude des stéréotypes de persécution. Le premier stéréotype constitue plutôt une toile de fond sur laquelle se déroulent les contes de persécution collective. Il s'agit de la description d'un fléau plus ou moins manifeste (épidémie, guerre, etc.) qui suscite à la fois une *crise de valeurs* de la société, déclenchant un chaos redoutable, et qui semble exprimer cette crise, si bien qu'on ne sait plus quelle est la cause et quel est l'effet. Les actes gratuitement absurdes foisonnent alors sous l'étrange lumière de la suprême « indifférentiatrice » – la mort. Ce qui importe ici n'est pas vraiment le fléau lui-même, mais plutôt l'anarchie qui accompagne celui-ci. Le mal est donc symbolique et lié à l'abandon.

Dans la pièce *Bois-Brûlés*, le « fléau » est bel et bien de nature politique. En tant que « reportage épique », elle met en scène les deux phases de la révolte des Métis face à la dépossession dont ils sont l'objet de la part des agents du cadastre, des constructeurs de chemin de fer et des impérialistes de toute persuasion. La première partie se passe en 1870 à la Rivière-Rouge, centre d'habitation des Métis menacés ; la seconde partie en 1885, à Batoche et à Regina, lieux de refuge et de persécution de nomades déplacés. Bien entendu, le rôle focalisateur est joué par le protagoniste Louis Riel.

Essentiellement, la crise – toile de fond à la persécution – va se focaliser peu à peu dans un mouvement centripète. Dans la première partie, la crise opère plutôt à une échelle globale, grâce à la conjonction historique de plusieurs facteurs, notamment la formation toute récente d'une confédération canadienne, compromis entre des communautés aux relations assez tendues (ce qui représente en soi une source d'instabilité), et les rapports de force entre deux pouvoirs impérialistes, les États-Unis et l'Angleterre (par l'entremise des hommes d'affaires canadiens), alors en concurrence pour l'implantation d'un réseau de chemin de fer vers l'ouest. Les Métis se retrouvent mal placés, à la jonction de deux routes convoitées. Leur spécificité ethnique et culturelle les rend difficiles à assimiler et incite les racistes à les mépriser. Ils apparaissent ainsi comme un corps étranger, un obstacle aux expansionnismes américain et pancanadien, qu'il faut éliminer coûte que coûte. C'est donc le peuple métis dans son entier qui se présente au départ comme un élément irréductible dont Riel n'est que le simple représentant.

Dans la deuxième partie, on constate que le champ de la crise se réduit en se focalisant de plus en plus, mais l'atmosphère de crise elle-même s'accroît de manière décisive. Et à l'intérieur de cela, c'est Riel, en tant qu'individu, qui apparaît alors comme l'élément fondamentalement perturbateur : le représentant élu et reconnu de jadis se métamorphose en chef rebelle. Ce qui a été, dans la première partie, revendication de droits légitimes, constitue maintenant la sédition pure ; aux yeux du jeune gouvernement canadien, ses actions représentent désormais un potentiel de contagion anarchique. C'est ensuite le parcours solitaire d'un exilé, rappelé par des désespérés pour leur servir de chef, et qui ne sait plus faire face au réel. Riel, chef malgré lui d'une poignée de Métis qui, par leur constitution en république communautaire,

arrivent à mettre en question tout l'appareil politique canadien, royaliste et hiérarchisé, devient une espèce de prophète qui sera éliminé par ses adversaires mais qui croira transposer sa destruction en sacrifice expiatoire pour sauver son peuple.

Toujours est-il que, au début, loin de vouloir aggraver l'instabilité, il entreprend une série de tentatives pour constituer un appareil *légitime* – un nouvel ordre – mais il est battu en brèche autant par les siens que par ses adversaires déclarés. Il est pris dans un étau par deux pressions opposées. D'un côté, il doit contrôler l'enthousiasme et l'indiscipline des Métis qui compromettent ses efforts pour instaurer la démocratie (c'est lui qui doit insister pour tenir une élection du Comité national, et plus tard pour organiser un procès régulier avant l'exécution de Scott) ; de l'autre côté, il doit faire face aux provocations fanatiques des orangistes qui invoquent un droit divin sur la terre (au nom de la reine Victoria), qui ponctuent leurs discours d'insultes arrogantes (« Jamais un sang-mêlé oserait toucher à un cheveu d'un Anglais » (Roux, 1968 : 66)) et qui tuent un sang-mêlé simple d'esprit qui se trouve sur leur chemin par hasard. Or, Riel a beau envoyer des émissaires à Ottawa comme Ritchot, prêtre, et Black, juge anglophone, représentants respectables d'un appareil civilisé, tout comme il a beau revendiquer l'esprit démocratique de la confédération, ses tentatives sont vouées à l'échec, non seulement par suite d'un enchaînement de circonstances locales qui rendent sa position de plus en plus intenable, mais aussi par le fait que ses actions mettent en cause des systèmes d'« ordre » déjà établis, tels que l'Église et l'État confédéral, qui sont plus puissants que la société métisse. Riel est ainsi lanterné (car on le renvoie à des instances inaccessibles, comme Dieu ou la Reine (Roux : 89)), ou trahi (car on donne à ses émissaires une parole « vaine », ou soumis à une réalité brutale où la force prime le droit (on envoie les troupes impériales avant l'arrivée du lieutenant-gouverneur). Même l'Église se livre au chantage et Riel finit par se plier aux demandes « raisonnables » des conciliateurs – telles qu'articulées par Mgr Taché – et par s'exiler volontairement aux États-Unis. C'est alors (à la fin de la première partie) que Riel devient pour la première fois un véritable *pharmakos*, un bouc émissaire volontaire, non seulement exclu de la société dominante, mais aussi éloigné du groupe qu'il a défendu.

Dans la deuxième partie qui se situe en Saskatchewan en 1884-1885, ce qui a été légitime défense d'un groupe établi

constitue désormais une rébellion et le père André le signale d'une manière non équivoque :

*Il y a quatorze ans, vous avez organisé, là-bas [à Rivière-Rouge], la résistance contre une invasion étrangère. Mais, ici, nous sommes bel et bien en territoire canadien (Roux, 1968 : 133.)*

Ainsi l'« extériorité » de Riel est-elle soulignée. Son statut d'étranger s'est déjà cristallisé, et cela d'autant plus qu'il est devenu citoyen américain... Cependant, Riel tente encore d'être conciliant ; c'est Nolin, parmi d'autres, qui le pousse à la violence, autant par ses menaces démagogiques (« on prend les armes, on s'allie avec les Indiens, et on tue tous les Blancs » (Roux : 140)) que par son double jeu. MacDonald pour sa part le frustre et l'irrite en fuyant devant ses responsabilités, et le père André qui devrait être son principal allié, non seulement le rejette, mais l'accuse de folie (« Prenez garde, mes enfants ; prenez garde de vous laisser entraîner, sur la mauvaise voie, par un homme dont la raison est vacillante » (Roux : 153)). Saisies conjointement, ces actions provoquent deux phénomènes chez Riel : d'abord, une sorte de durcissement dans l'affirmation de son hétérogénéité, et ensuite une rupture presque totale avec le réel. Ainsi, lorsque Dumont, chef militaire avisé, veut prendre des mesures pratiques pour lutter contre l'avance des troupes venues d'Ontario, Riel l'en empêche :

*Que vaut un chef militaire, qui n'entend pas la Sainte Parole ? Je sais, moi, comment tout se passera ; je le sais d'avance. Pas une seule goutte de sang ne sera répandue. Regarde-moi et raffermis ton courage ! (Roux, 1968 : 163.)*

Jusqu'alors, il prenait soin de distinguer entre l'Église et l'État, entre le spirituel et le temporel ; désormais, il va les confondre. Il est devenu dangereux même pour son propre peuple, les Métis. Il va également commettre de graves transgressions qui se rattachent au deuxième stéréotype dont parle Girard, c'est-à-dire aux crimes « indifférentiateurs », réels ou supposés, que l'on attribue à la victime persécutée. Il s'agit essentiellement d'atteintes aux symboles d'autorité, de mises en cause des fondements même de l'ordre culturel ou des différences hiérarchiques, c'est-à-dire d'actions qui peuvent être interprétées comme anarchiques.

Dans *Bois-Brûlés*, Riel met en cause le symbole d'autorité suprême – la Reine. Mais les transgressions ne s'arrêtent pas là. À la haute trahison, il faut ajouter la profanation religieuse et le délire mégalomane qui lui fait abandonner son rêve de république égalitaire. Non seulement Riel dénonce-t-il l'Église, mais il en vient même à se croire investi d'une triple mission spirituelle : « je suis prophète, crie-t-il, je suis Louis David Riel ! Prophète ! Pontife infailible ! Prêtre-roi ! Je me moque de vos menaces ! » (Roux, 1968 : 112-113). Son comportement suivrait en fait une courbe apparemment maniaco-dépressive caractérisée. Bien que ce ne soit que pour un instant, quand Louis Riel se croit Louis David Riel, réincarnation du Roi-Saint français et du prophète juif, appelé à se faire le défenseur de son peuple, le recours au sacré confère de façon décisive une nouvelle dimension à la folie politique et à l'hubris héroïque.

Le Riel de la deuxième partie était-il fou ou visionnaire ? On n'a pas su le déterminer alors, on ne le saura peut-être jamais. Et ce n'est pas là l'essentiel car, dans la sélection des victimes archétypales, le bouc émissaire ne se définit guère en termes d'innocence et de culpabilité. « Il n'y a rien à expier », explique Girard. D'après lui, le sacrifice rituel relèverait plutôt d'un phénomène immanent à la société même, où cette dernière

*cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime « sacrificable », une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger* (Girard, 1982 : 1172.)

Les mentalités permettant de réfléchir à l'histoire ont évolué. Riel ne pouvait qu'apparaître comme un visionnaire dangereux pour les bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle et pour les sectaires dans la perspective de Vatican I. Sa vision de l'unification de toutes les religions chrétiennes semblait aussi saugrenue que dangereuse aux jurés de Regina en 1885. Pour le public de 1968, elle est tout à fait conforme aux principes de Vatican II.

Dans la deuxième partie de la pièce, la marginalité de Riel s'exacerbe, phénomène qui s'avère particulièrement pertinent à la lumière du troisième stéréotype de Girard, qui rattache les victimes sacrificielles (c'est-à-dire persécutées) à la marginalité. Ironiquement, le roi, de même que le héros ou le saint, se rangent également dans le camp des « sacrificables ». Stigmatisés plutôt par une absence de défauts, ils échappent au monde par

l'hétérogène « haut ». En un sens, la mégalomanie de Riel lui fait assumer sa persécution.

Le personnage de Riel incarne ainsi la victime de multiples façons. D'abord, il est fondamentalement *étranger*, ni Indien de pure race, ni blanc, ni même métis (après ses 10 ans au Québec puis ensuite aux États-Unis). Il éprouve un vif sentiment d'aliénation qui s'étend jusqu'à son rapport avec Dieu, qui semble aussi l'avoir rejeté : « Je suis seul... si seul, au milieu de ceux-là qui sont les miens. Guidez-moi ! [...] J'écoute, mon Sauveur ; je vous écoute [...]. Un mot !... Un signe !... Un souffle !... » (Roux, 1968 : 83). Et plus tard, quand il apprend que son prisonnier s'est évadé, le chef Métis constate qu'il se sent « Seul... seul, contre m[s]es ennemis. »

Enfin et surtout, il y a sa folie prophétique qui le place au rang du sacré. Lui seul avait l'éducation, le don rhétorique d'un oracle (métis), pour rassembler son peuple. Ses discours envoûtants finissent par pénétrer l'âme des siens comme un contre-poison, un exorcisme, un antidote à la peur. Selon Derrida, c'est la sagesse qui est le meilleur *pharmakon*, le meilleur remède contre la crainte de la mort. Mais le *pharmakon* participe à la fois du bien et du mal ; il tourne autour d'un pivot étrange et invisible, présentant, selon la perspective, tantôt son aspect de remède, tantôt celui de poison. Alors c'est comme un Socrate américain, un *pharmakos* francophone, opérant par séduction, que Riel représente une sagesse qui va être transmuée en sainteté et donc en guérison spirituelle, mais il représente également une force qui exacerbe les maux de la société. Angoissant et apaisant, sacré et maudit. Seule l'expulsion du mal et de la folie est susceptible de restaurer l'ordre.

C'est le Canada, d'abord, qui a éliminé Riel comme bouc émissaire symbolique, afin de protéger le « corps » de la jeune confédération canadienne et d'éliminer à toutes fins utiles, en lui enlevant toute velléité de révolte, la société métisse de l'Ouest. Ce geste sert aussi, sans doute, d'avertissement aux francophones du Canada qui pouvaient espérer une domination quelconque dans ce nouveau pays. Il devient aussi, en un sens, le *pharmakos* des Métis, en détournant par son sacrifice une violence qui aurait pu s'abattre sur eux. Et il sera interprété comme tel par les Canadiens français, qui, en s'identifiant à lui, voient dans son exécution le

signe d'une violence qui, en d'autres circonstances, aurait pu se diriger vers eux.

C'est alors en pleine tradition sacrificielle que la catharsis, la purification opèrent à tous les niveaux. Juste avant sa mort, Riel, figure christique nord-américaine, pardonne à tous ses adversaires, y compris le bourreau, et meurt ainsi dans un état de pureté et de grâce. Cela sera suivi d'une scène qui signale ironiquement que tout est maintenant rentré dans l'ordre du point de vue du monde et de la société « positive ». En effet, Henderson, son bourreau, n'a pas pardonné, et les suppôts de l'ordre dominant n'ont pas compris la catharsis mais « l'incident est clos » :

*HENDERSON : (débouchant de derrière le tulle) Mort, maudit enfant de chienne ! (il traverse la scène, sur le pas d'un homme satisfait du travail bien accompli) (Roux, 1968 : 204.)*

Si, comme l'affirme Girard, tout théâtre n'est que la mimésis de ce rituel du bouc émissaire (et en fait le mot *tragédie* vient du mot grec qui veut dire chanson du bouc), alors, que penser des propos d'Artaud qui le qualifie de peste ?

*Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou la guérison. [...] Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela (Artaud, 1964 : 39.)*

Il semblerait que le théâtre lui-même agisse comme une sorte de *pharmakon*, substance ambivalente, à la fois malfaisante et bienfaisante, qui excite mais non sans danger et qui, chose curieuse, met en scène celui à qui il doit la vie, le *pharmakos*, pour enfin le tuer une fois de plus de plus.

## BIBLIOGRAPHIE ST 2

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, 246 p.

DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, 406 p.

FRYE, Northop, *Anatomy of criticism : four essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957, 383 p.

GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, 313 p.

ROUX, Jean-Louis, *Bois-brûlés*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 219 p.



## La rêverie du froid

Jean DÉSY

CRELIQ, Université Laval

C'est en lisant Bachelard, c'est en rêvant de manière « éveillée » avec Gaston Bachelard, que j'ai été frappé par un paragraphe tiré de *La terre et les rêveries du repos*, où il est dit que « le froid est un des plus grands interdits de l'imagination humaine. Le froid cadavérique forme barrage pour l'imaginaire<sup>1</sup> ». Instinctivement, je me suis rebellé contre cette idée, me rendant compte que Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, avait déjà remis en question lui aussi le choix fondamental de Bachelard, en affirmant que « la perception humaine est riche en tonalités élémentaires bien plus nombreuses que celles envisagées par la physique aristotélicienne<sup>2</sup> ».

À mon avis, le froid représente une thématique fortement stimulante pour l'imaginaire de la plupart des créateurs, en particulier de plusieurs écrivains et écrivaines québécois. Gilles Vigneault comme Rina Lasnier, Anne Hébert, Yves Thériault et une foule d'autres auteurs possèdent des imaginations qui sont exacerbées par le froid.

Il existe des lieux de convergence privilégiés entre la rêverie du froid et l'angoisse existentielle. Le froid s'oppose à l'action vivifiante du feu, cet élément représentant la vie elle-même. Cependant, le froid pousse certains auteurs vers une « calme violence », vers une certaine paix de l'âme. De plus, il se dégage une imposante sensation de silence, de solitude, d'immobilité et d'immensité à la lecture de plusieurs textes rêvés avec le froid.

## Rêverie du froid, rêverie de mort

Rêver du froid, c'est rêver de la mort.

*Qui pourra jamais parler du froid ! Ce couteau entre vos omoplates, ces aiguilles sous vos ongles, cette misère au centre de vos os. Qui osera jamais parler de l'hiver ? On ne peut pas plus parler de l'hiver que de la mort<sup>3</sup>,*

dit Anne Hébert dans *Le torrent*. Rêver du froid, c'est rêver de l'effroi qui accompagne la mort. Quand on rêve en s'abandonnant aux forces de l'inconscient, on atteint les pulsions de mort elles-mêmes.

Dans *L'arbre blanc*, de Rina Lasnier, les allusions à la mort sont tellement nombreuses qu'elles finissent par envahir totalement certains poèmes. C'est ainsi que le froid se matérialise, que la voix de la glace se répercute contre les arbres. Le froid devient presque une divinité se réincarnant sous toutes les formes du gel, de la neige et de la glace : « Le sapin courbaturé glorifie les incarnations du froid comme un mage devenu menhir des cultes morts<sup>4</sup>. »

C'est lorsque la neige est le plus étroitement identifiée au froid qu'elle représente la mort. « Lente neige, pluie peuplée de papillons morts<sup>5</sup> », ajoute Rina Lasnier. Le froid fait violemment obstacle à l'action humaine. En ce sens, il stimule les plus grandes forces, les plus insondables énergies aussi ; peut-être même l'énergie du désespoir quand il s'agit de rêver l'angoisse existentielle.

Voilà peut-être pourquoi Gaston Bachelard parlait de « barrage » pour exprimer le froid. Il existe bel et bien une formidable barrière à dépasser pour tout créateur qui fouille dans son inconscient. Le froid, avec ses gélivures, ses glaciers et ses momifications, devient un outil essentiel dans la recherche des pulsions de mort qui nous animent. Voilà peut-être la raison pour laquelle la rêverie du froid suscite tellement de résistances et révèle tant de textes apparemment si « morbides ».

La rêverie du froid apparaît comme un catalyseur de la conscience humaine face à la peur de la mort. « J'avance l'œil si froid résolu à mourir ailleurs<sup>6</sup> », dit Christiane Frenette dans *Indigo nuit*. C'est comme si tout son corps se résumait à un œil,

gelé de part en part, entrevoyant l'espace ou le trou géant dans lequel elle sera précipitée pour mourir.

Par contre, un Pierre Morency exalté tente de sonder ses pulsions de vie en criant « Hourra ! » dans son texte *Au nord constamment de l'amour*. Mais il ne parvient qu'à déterrer, sous la glace et le froid, la plus affreuse anxiété face à la mort.

*À tous les sans feu ni lieu/ À tous les sans fouet ni loil/ À  
tous les sans faim ni lien/ À tous les sans bien ni bois/ Je  
dis HOURRA/ Nous sommes ensemble/ NOUS SOMMES  
ENSEMBLE/ Dans l'embarras glacial DE VIVRE<sup>7</sup>.*

## Le froid et le feu

En rêvant le feu, on s'interroge sur l'essence profonde de la fascination qu'il a de tout temps suscitée chez l'être humain. Bachelard a fait toute une étude sur la « psychanalyse du feu ». Mais dès les premières lignes de son texte, il raconte une partie de son enfance où il a eu froid et, inconsciemment, peur de mourir :

*C'était un matin d'hiver, dans notre pauvre maison. Le feu  
brillait dans l'âtre. On me donnait du sirop de tolu. Je léchais  
la cuiller. Où sont-ils ces temps de chaleur balsamique et des  
remèdes aux chauds arômes<sup>8</sup> ?*

C'est parce que Bachelard a eu froid qu'il a su rêver le feu avec force. La rêverie du froid lui donna l'impulsion première de la rêverie du feu. L'humain déifie le feu parce que la flamme le protège de son ennemi le plus fondamental, de son angoisse la plus terrible : le froid de la mort.

Dans le poème « Maison fermée », Saint-Denys Garneau cherche désespérément à empêcher la mort du feu :

*Dans la maison pressée par le froid  
Dans la désolation de l'hiver qui dure  
Seul à conserver un petit feu dans le grand âtre  
L'alimentant de branches sèches  
Petit à petit  
Que cela dure  
Pour empêcher la mort totale du feu<sup>9</sup>.*

L'imaginaire du feu côtoie très souvent l'imaginaire du froid. L'un attire l'autre, ou plutôt l'un paraît stimuler l'autre et vouloir

s'y amalgamer. La rêverie du feu ne semble pas pouvoir se passer de la rêverie du froid. Pourtant, Bachelard se laisse prendre à opposer le feu et l'eau, ce qui n'est peut-être qu'une évidence trop rationnelle. « Dans le règne des matières, on ne retrouvera rien de plus contraire que l'eau et le feu<sup>10</sup> », propose-t-il dans *L'eau et les rêves*. Cependant, verse-t-on la même eau sur le feu de l'imaginaire que sur un feu de bois ?

Le froid semble s'opposer de façon plus intime encore au feu. « On peut également soutenir qu'il n'y a pas de feu sans froid<sup>11</sup> », affirme Gilbert Durand dans son article « Psychanalyse de la neige ».

C'est Gilles Vigneault qui chante : « Je suis l'Été en hiver/  
Je suis la glace à l'envers/ En ce pays blanc et vert/ Je suis le Feu  
et la Vie<sup>12</sup>. »

Le combat de l'humain est celui du feu et du froid. Semblable au concept de Freud, ce dualisme premier de l'esprit humain, cette pulsion de vie et cette pulsion de mort, le feu et le froid se mordent et s'entredéchirent au cœur de l'âme humaine, y faisant naître les images matérielles les plus dynamiques et les plus puissantes.

## Le froid : calme violence

La rêverie du froid semble souvent aboutir à des scènes exprimant des émotions exacerbées. Yves Thériault est peut-être l'écrivain québécois qui a rêvé le froid avec la plus grande rage. Dans *Agaguk*, le froid règne en maître, vorace et omniprésent :

*Le froid était une masse appuyée au ras de terre, pressurant toute vie hors des êtres [...]. Aucun vent, seulement le froid, présence puissante, un froid aux couleurs bleuâtres, paralysant toute énergie, invitant au fatal sommeil<sup>13</sup>.*

André Major, dans « La grande nuit blanche », se souvient probablement de l'assaut du froid pendant une nuit d'hiver : « On en reparlera dans un mois ou deux, jeune homme, quand l'hiver t'aura sauté à la gorge<sup>14</sup>. »

La violence semble donc intimement liée à la rêverie du froid. Qui rêve du froid rêve d'un hiver dur comme la pierre, de l'aiguillon de la glace sur la peau nue, de l'emprise géante de la neige sur une saison qui n'en finit plus. Pourtant le froid n'est pas

que violence : « Mais il y a tes seins rosages qui ont émergé du verre de l'hiver et qui se sont mis à voyager dans mon fleuve du ventre<sup>15</sup> », lance Pierre Morency dans *Le monologue de la froide merveille de vivre*. Que sont donc ces seins rosages de la nordicité ? Des formes sensuelles qui naissent de la glace et du frasil, qui voyagent jusque dans le fleuve chaud de nos ventres ?

Il se trouve des poètes, comme Gilles Vigneault, pour laisser sourdre de leurs imaginations des îlots d'hiver à la sereine tranquillité, comme dans « Belles saisons » :

*Belles saisons des mauvais temps  
Pâles matins des neiges tristes  
Brûlants clairs de lune d'hiver  
Par les cent trous de mon manteau  
Et par les trous de mes semelles  
Entrez chez moi je vous en prie  
Depuis tous les étés du monde  
J'attends de voir le mauvais temps  
Vos verglas et vos poudreries  
Et vos éternités de neige  
Vos soirs balafrés de rafales  
Et le feu blanc des soleils rares  
Pavant des routes de lumière  
Beaux jours des mauvaises saisons  
J'ai quelque part au fond de moi  
Le doux regret d'une maison  
Dont encor je n'ai jamais vu<sup>16</sup>.*

Il y a donc une manière de dépasser l'apparente violence du nordet, l'apparente brutalité contre les os. La marche humaine vers la mort, vers cette vie absolue, semble correspondre à la marche vers le froid absolu. Dans le poème « Le Nord du Nord », Gilles Vigneault fuit le soleil et la mer, son pays sur les épaules, et il s'en va rejoindre un ailleurs plus éloigné que le nord lui-même. Il dépasse le nord du nord, pour aboutir dans une contrée que nul ne connaît.

*Serait-ce le bout de la mort, là où seuls les rêves ont accès ?  
Il était seul et marchait vers le nord [...]  
Mais au milieu de la gigue  
Je me retrouve dehors  
Nuit et froidure et fatigue  
Et je m'en vais vers le nord*

*Il s'en va seul et repart vers le nord du nord [...]
 Il marche encore. Il est rendu au nord du nord [...]
 Il marche encore. A dépassé le nord du nord*<sup>17</sup>.

### **Froid : silence, solitude, immobilité, immensité**

Terres de contradictions, les régions boréales sont écartelées entre deux réalités foncièrement contradictoires : le silence blanc et effrayant de la plaine sans arbres, et le blizzard, bruyante folie causée par une nature aveugle et indomptée. Ces paradoxes bien réels possèdent une emprise extraordinaire sur l'imaginaire humain. Pour certains poètes, la mélancolie prend alors le pas sur la violence : « Ah ! Que la neige était blanche/ Et plus mélancolique aussi/ Sa calme et paisible avalanche/ D'un ciel au jour obscurci<sup>18</sup>. »

De plus, dans l'imaginaire, silence et solitude semblent souvent indissociables. « Le silence de la neige est tellement primordial qu'il lance immédiatement l'imagination vers l'effrayant silence des solitudes infinies<sup>19</sup> », dit Gilbert Durand. Il faut noter ici que la neige se confond avec le froid quand elle devient silence pétrifiant, gelée engourdissante, cristal de glace. Autrement, la neige peut tout aussi bien être un « chaud manteau protecteur ».

La rêverie de l'immobilité prend tout son sens au cœur de la rêverie du froid ; elle est quiétude et repos. Elle est comme l'apaisement du malade qui a fini par trouver le sommeil après de longues heures de souffrance. Le poème « Vague est le pont » de Gilles Vigneault en est un magnifique exemple :

*Vague est le pont qui passe à demain de naguère  
 Et du milieu de l'âge on est des deux côtés  
 Le mur ne fait pas l'ombre et n'est pas la lumière  
 Qu'on appelait l'hiver qu'on nommera l'été  
 Il n'est pierre de moi qui dorme quand tu dances  
 Chacune est une oreille et chacune te voit  
 Ton immobilité me tient lieu de silence  
 Et chacun de tes mots tombe à l'envers de moi  
 [...] ]*

*Il va neiger tantôt d'une neige si calme  
 Sur des rives de moi où j'hésite à courir*

*Que je m'attache à tout ce qui me semble halte  
Sur la courbe attelée aux chevaux d'en mourir*<sup>20</sup>.

Enfin, qui rêve le froid rêve inmanquablement la totale immensité d'un pays à perte de temps et d'espace. Jean-Paul Lemieux exprime peut-être mieux que quiconque cette immensité quasi infinie du territoire, lui qui peint des soleils pâles de fin du monde au milieu de cieux gris et mornes. Grâce à la peinture, et avec les mots qui viennent s'y greffer, il devient possible d'identifier l'immensité comme l'un des caractères les plus fondamentaux de la rêverie du froid. Dans l'« Hiver nucléaire », Lemieux nous montre admirablement que l'angoisse existentielle fait son nid au creux de l'immensité.

En guise de conclusion, je dirais que la rêverie du froid constitue une rêverie substantielle, puissante et mouvante, essentiellement dynamique, profondément enracinée dans l'imaginaire. Cette rêverie primordiale s'enracine autour de l'angoisse existentielle, se trouvant diamétralement opposée à l'action du feu. Le combat de l'être humain est celui du feu contre le froid, l'Eros contre Thanatos.

Étrangement, il existe une violence inhérente à la rêverie du froid qui se manifeste chez la plupart des créateurs ; une violence aux paroxysmes imprévisibles. Pourtant, après les tempêtes, les bourrasques et les blizzards, apparaissent à l'occasion des apaisements tout particuliers. Le froid domine une contrée imaginaire de silence, de solitude, d'immobilité et d'immensité.

Le froid existe dans nos imaginations autant que dans la réalité quotidienne. Il flotte, silencieux, immense et immobile, attendant le premier moment favorable pour venir contrer l'action du feu. Le froid nous fait violence, presque constamment, déclenchant les plus horribles angoisses, et pourtant il suscite chez quelques créateurs de la douceur, de l'espoir même.

C'est que la rêverie prime sur la conscience ; les vagabondages de l'esprit dirigent la plupart du temps nos destinées.

La rêverie autour de la thématique du froid apparaît comme une géniale façon de faire vivre des personnages (Elisabeth dans *Kamouraska*), d'exprimer des émotions (la violence d'Agaguk), de crier son désespoir (*Indigo Nuit*), de voyager au cœur des pays réels et imaginaires du froid. Par cette étude sur la rêverie du froid, j'ai eu le sentiment d'avoir participé aux paisibles avalanches de

Gilles Vigneault, au *froid de la chemise* de Pierre Morency, à *la neige lente peuplée de papillons morts* de Rina Lasnier.

J'ai ainsi découvert que la puissance de l'écriture dépend d'abord et avant tout de la rêverie dans laquelle puisent toutes les formes de création artistique.

## notes

1. Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 265-266.
2. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1984, p. 32.
3. Anne HÉBERT, *Le torrent*, Montréal, Hurtubise HMH, 1976, p. 166.
4. Rina LASNIER, *L'arbre blanc*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1966, p. 26.
5. *Ibid.*, p. 9.
6. Christiane FRENETTE, *Indigo nuit*, Montréal, Leméac, 1986, p. 38.
7. Pierre MORENCY, *Au nord constamment de l'amour*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1970, p. 89.
8. G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1986, p. 21.
9. Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Poésies. Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Fides, 1972, p. 68.
10. G. BACHELARD, *L'eau et les rêves - Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1985, p. 214.
11. G. DURAND, « Psychanalyse de la neige », *Mercur de France*, août 1953, p. 631.
12. Gilles VIGNEAULT, *Exergues*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1971, p. 116.
13. Yves THÉRIAULT, *Agaguk*, Montréal, Quinze, 1981, p. 216.
14. André MAJOR, *Aimer*, Montréal, Quinze, 1986, p. 216.
15. P. MORENCY, *Au nord constamment de l'amour*, p. 93.
16. G. VIGNEAULT, *Entraves*, Québec, Éditions de l'Arc, 1959, p. 42.
17. G. VIGNEAULT, *Tenir paroles I*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1983, p. 274.
18. G. VIGNEAULT, *Silences*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, 1978, p. 49.
19. G. DURAND, « Psychanalyse de la neige », p. 618.
20. G. VIGNEAULT, *Silences*, p. 328.



## ***La Coupe vide*, une illustration de la présence de Lilith dans l'imaginaire collectif québécois**

Jeanne TURCOTTE  
CRELIQ, Université Laval

Le but de la présente étude est de faire partager mon intérêt pour la représentation de la mère néfaste dans l'imaginaire québécois. À cet effet, j'ai choisi de présenter l'une des figures les plus significatives de l'envers de la mère, soit celle de Lilith, et de montrer, par le biais de l'analyse sommaire d'un roman, que cette figure associée plus volontiers à la tradition juive se manifeste aussi dans l'imaginaire québécois.

Tout d'abord, je tâcherai de tracer brièvement un portrait de Lilith, ce qui présente déjà en soi une difficulté, dans la mesure où cette figure mythique est des plus complexes. J'aurai recours essentiellement au très bel ouvrage de Jacques Bril intitulé *Lilith ou la Mère obscure*<sup>1</sup> qui m'apparaît une étude on ne peut plus complète sur la démonsse nocturne terrifiante qu'est Lilith et sur les diverses représentations qu'elle connaît à travers le temps et l'espace. Pour ma part, je ne m'arrêterai qu'à sa représentation dans la tradition hébraïque, négligeant à regret les multiples autres figures mythiques et légendaires qui lui sont apparentées. Puis, je ferai l'analyse proprement dite de *La coupe vide*, le premier roman d'Adrienne Choquette, en cherchant bien entendu à mettre en évidence la présence de Lilith.

## Lilith, la toute première femme

Pour tenter d'expliquer la présence des deux versions de la création de l'homme dans la Genèse, l'une montrant que la naissance de l'homme et de la femme a eu lieu simultanément (Gn 1, 26), l'autre voulant que la création de la femme soit ultérieure, puisqu'elle se fait à partir de la côte du premier homme (Gn 2, 18-23), la tradition kabbalistique donne à Adam non pas une compagne mais deux<sup>2</sup>.

Selon cette tradition, Lilith, qui serait la première femme d'Adam, est tirée tout comme lui de l'argile. Se percevant comme l'égale de son compagnon, puisqu'elle a été créée en même temps que lui, elle ne le reconnaît pas comme chef de famille et refuse de se soumettre à son autorité. Il s'ensuit un conflit quant à la manière de faire l'amour : Lilith ne voulant pas d'une position qui la placerait en état d'infériorité. En désespoir de cause, elle invoque Dieu et reçoit des ailes qui lui permettent aussitôt de s'envoler hors du paradis terrestre.

Adam, attristé de la chose, demande à son tour l'aide de Dieu qui envoie alors trois anges pour la rechercher et la convaincre de retourner auprès de son compagnon. Mais Lilith refuse de revenir malgré le cruel châtement qui pèse sur elle et qui menace sa postérité, soit de devoir perdre chaque jour cent de ses enfants. Profondément malheureuse des conséquences de sa désobéissance, elle en arrivera à vouloir disparaître. Alors, pour compenser quelque peu la terrible punition dont ils avaient été les agents, les anges lui donnèrent un pouvoir quasi total sur les nouveau-nés, pouvoir d'une durée de huit jours pour les garçons, de vingt jours pour les filles, et d'une durée illimitée pour les enfants nés en dehors du mariage. Il fut entendu toutefois que la présence d'une amulette frappée à l'effigie des anges annulait ces pouvoirs.

Lilith séduit par la suite Samaël, le chef des anges déchus, et forme avec lui un couple maudit, pendant néfaste d'Adam et Ève. Leur union ne la consolera pas cependant du malheur qui la frappe quotidiennement. Pleurant dans la nuit la perte cruelle de sa progéniture, « elle demeurera à jamais la dame des douleurs<sup>3</sup> ». Sa souffrance l'ayant rendue aigrie et jalouse, elle ne verra pas d'un bon œil la venue d'Ève qui la remplacera au côté d'Adam. Elle lui vouera pour cette raison une forte haine et cherchera à lui porter atteinte, notamment en tuant ses enfants.

Parce qu'elle a déserté le foyer conjugal et s'est rebellée contre l'ordre divin, Lilith devient une réprouvée. Sa révolte lui permettra cependant d'hériter d'un pouvoir néfaste inquiétant et lui assurera à jamais une place des plus enviables, comme le souligne si bien Jacques Bril :

*Sa puissance et sa présence effraient et séduisent. Lilith la maudite remplira dans le monde des ténèbres une fonction homologue mais négative de celle que remplira la Shekhina<sup>4</sup>, la Divine Présence, dans le monde de la Sainteté<sup>5</sup>.*

Si l'on ne retrouve guère la trace de Lilith dans la Bible<sup>6</sup>, elle se révèle néanmoins bien vivante dans la tradition juive. De façon générale, la croyance hébraïque fait de Lilith

*un monstre nocturne, souvent représenté par le chat-huant dont on redoute les cris plaintifs et lugubres qu'il pousse pendant la nuit, symbolisant la désolation des contrées maudites<sup>7</sup>.*

Le Talmud et le Zohar, ouvrages importants de la tradition juive, font souvent référence à Lilith qui prend alors « la signification générale d'un agent démoniaque de calamités<sup>8</sup> ». Cette néfaste créature, qui vit essentiellement la nuit, y est décrite comme un « démon femelle, à face de femme, doté d'ailes et portant de longs cheveux<sup>9</sup> ».

En outre, Lilith, qui est souvent représentée comme une dévoreuse d'enfants, est susceptible de faire périr les femmes en couches. Elle est également reconnue pour son pouvoir de séduction qui l'amène à prendre possession des hommes. Aussi le Talmud défend-il à l'homme de dormir seul dans une maison, car il se place ainsi à la merci de la démonsse nocturne. Se retrouvant à son chevet, elle n'aura pas de peine à s'emparer de lui et à lui inspirer des pensées coupables. Le sperme répandu dans ces conditions fécondera la néfaste séductrice, lui permettant d'engendrer de nombreux démons<sup>10</sup>. Enfin, « non satisfaite de provoquer l'homme à des pratiques sexuelles illicites, Lilith s'efforce de prendre la place de l'épouse légitime<sup>11</sup> ». Ses menaces, touchant aussi bien les hommes, les femmes que les enfants, mettent donc en péril l'ensemble de la famille.

Il importe de souligner également que Lilith est dotée de nombreux noms qui visent à marquer sa nature multiple, plurielle : « il n'y a pas une mais des Lilith<sup>12</sup> ». C'est là

d'ailleurs, comme le rappelle Jacques Bril, une caractéristique propre à tout démon<sup>13</sup>. Enfin à l'instar de tous les êtres mythiques, le personnage de Lilith est marqué par l'ambivalence<sup>14</sup>. Plus souvent néfaste qu'autre chose, elle peut néanmoins présenter à l'occasion une facette bénéfique. Aussi faut-il se garder de voir la mère obscure par excellence que représente Lilith comme tout à fait noire.

Entité négative par son refus d'être une compagne modèle, une femme soumise à l'autorité de l'homme et respectueuse des normes, Lilith règnera sur le domaine des interdits : « Lilith deviendra l'ennemie d'Ève, l'instigatrice des amours illégitimes, la perturbatrice du lit conjugal<sup>15</sup>. » Changée en démonsse pour avoir osé défier et l'époux et Dieu, elle trahira dès lors une nature monstrueuse. Elle apparaîtra comme une redoutable séductrice, un succube, une dangereuse vampiressse, une ravisseuse et une dévoreuse d'enfants, et elle deviendra dès lors pour tous et toutes un objet de crainte dont il faudra continuellement se protéger.

### Une illustration de la figure de Lilith dans l'imaginaire québécois

Paru en 1948, *La coupe vide*<sup>16</sup> connut une réception très controversée. Audacieux tant par le sujet traité que par la lucidité déconcertante de son auteure, le premier roman d'Adrienne Choquette choqua tout autant qu'il plut. Si certains virent cet ouvrage comme étant parent de ceux de François Mauriac ou de Julien Green en raison de la qualité de son analyse psychologique, d'autres, au contraire, condamnèrent d'emblée cette œuvre, la jugeant dangereuse, immorale, « très perverse » même<sup>17</sup>.

Cette dernière réaction me semble attribuable à la nature particulière du modèle féminin que nous propose la romancière. Créature ténébreuse d'une grande beauté, alliant la séduction des femmes fatales et le pouvoir dévastateur des êtres funestes, Patricia Foress n'est ni plus ni moins qu'une nouvelle Lilith. Les sentiments ambivalents qu'elle engendre confirment déjà cette singulière parenté. Effectivement, à l'instar de Lilith, elle sera à la fois source de fascination et d'effroi. L'image de « fée » (p. 147) comme celle de « Satane » (p. 90) qu'elle engendre chez ses admirateurs sont significatives à cet égard.

Belle et envoûtante, Patricia Foress détient un extraordinaire pouvoir de séduction. Elle n'a en effet qu'à paraître pour conquérir aussitôt. Tout-puissant, son charme agit sans réserve. Même les femmes qui la jalouent et la détestent doivent reconnaître leur impuissance à la combattre ainsi qu'en témoignent les interrogations de la sœur de François Rollin :

*Pourquoi une Patricia, sans en être d'ailleurs consciente, peut-elle attirer tout à soi rien qu'à paraître ? Quel est son secret ? D'où lui vient un charme si subtil qu'il se refuse à toute analyse, si irrésistible toutefois que même Géraldine et sa mère, et Madame Bouthilier, et toutes celles qui en haïraient l'aveu, le subissent au moins une fois ? (p. 64)*

Agissant instantanément, le charme de Patricia est d'une rare intensité, puisqu'il marque également à jamais les personnes séduites. Impossible de l'oublier, de s'en défaire. Bien des années plus tard, après qu'ils sont devenus des hommes, les quatre protagonistes demeurent toujours sous la coupe de son envoûtement. Un envoûtement qui, présenté comme une véritable possession, prend une coloration surnaturelle, maléfique même. Une séduction fatale qui ne peut être contrée et qu'un rien suffit à faire renaître, comme en témoignent les pensées de François Rollin :

*Dès le premier soir tout était déjà engagé, et la partie gagnée par cette femme, à jamais, avant qu'elle eût seulement dit un mot, esquissé un sourire, bougé la main. Les trois semaines d'ensuite n'avaient servi qu'à distiller l'émotion dans les veines et les nerfs, savamment, à doses calculées pour créer le besoin. Mais la possession datait du premier soir, à la minute précise où Patricia, paraissant sur le seuil, les avait regardés. François n'a tout à coup qu'à le vouloir pour ressentir de nouveau l'indicible volupté d'une première blessure amoureuse qu'il devine pareillement vivante chez les camarades dispersés. (p. 178-179)*

Littéralement perçue comme « une vraie ennemie des foyers et de la famille » (p. 85) en raison « du scandale qu'elle cause dans [la] ville » (p. 85), Patricia Foress se rapproche encore en cela de Lilith. Une parenté qu'accroissent les réflexions de Géraldine sur la liberté de mœurs de l'Américaine :

*Il existe une race de femmes ennemies héréditaires du propre sang de Géraldine. Elles portent des armes bizarres qu'il est impossible d'imiter. Mais sont-ce des armes ? Leur puissance ne vient-elle pas plutôt d'être libres de toute armure, que cela s'appelle morale, traditions, lois ? (p. 63-64)*

Mais c'est surtout par le biais du personnage d'André Bernier que le lecteur peut sentir toute la portée négative du pouvoir de séduction de Patricia Foress. Le malheureux André, poursuivi depuis l'adolescence par le parfum, la voix et l'image de la séductrice, tente l'impossible pour se libérer de cette ombre menaçante. Espérant un moment pouvoir l'exorciser à travers la compagnie d'une autre, il en viendra finalement à songer à la mort comme ultime moyen de lui échapper. Possédé en entier par elle, aucun repos ne lui sera accordé, aucune fuite ne pourra lui être possible, comme il le confie lui-même à Laurier vers la fin du roman :

*J'ai passé ma vie à fuir. Seulement je ne fuyais jamais seul : elle m'accompagnait partout. Je la voyais. Je l'entendais. Elle me frôlait nuit et jour. Une obsession maudite. Parfois je la croyais partie, lassée d'un jeu désormais sans surprises. Je cherchais autour de moi pour être bien sûr qu'elle ne se cachait pas. Non. Personne. Alors je respirais à fond, et vite je me mettais à faire des projets, j'arrangeais ma vie délivrée. [...] Et puis tout à coup un parfum, un rire, la flamme d'une chevelure. Moins que cela parfois : l'odeur de juillet, une nuit d'orage, du sable sur une grève : elle était revenue. Elle était là. Je n'avais pas besoin de me retourner pour sentir ses yeux fixés sur moi, pour entendre les mots qu'elle m'adressait, pour être brûlé par un sourire reconnaissable entre tous. (p. 200)*

C'est également par les yeux de ce personnage que nous pouvons mieux percevoir la nature multiple, plurielle, de Patricia ; un autre trait qui l'apparente encore à la figure mythique de Lilith. André Bernier, convaincu en effet qu'elle est « à la fois unique et multiple » (p. 200), la reconnaîtra sous les traits de diverses femmes. Il la retrouvera d'abord sous l'apparence d'une spectaculaire effeuilleuse dansant dans un bar sordide curieusement appelé « Le Petit Paradis ». La danseuse, qui porte le nom évocateur de « La Flamme », provoquera d'ailleurs chez le jeune homme un cauchemar délirant. Il se verra devenir la proie

impuissante de cette femme lascive dont la bouche est alors pourvue de « deux crocs atroces ». Dans son délire, La Flamme devient, tout comme Lilith, une véritable vampire. Une autre femme évoquera Patricia, soit une innocente jeune fille qu'André fait souffrir, dit-il, « à cause du prénom qu'elle porte » (p. 113), le « prénom maudit » (p. 113) de l'Américaine. Mais c'est surtout par le biais d'une troisième femme qu'André Bernier réussit à capter le fantôme de Patricia Foress. Il s'agit de la « misérable folle » (p. 200) qu'il prendra comme maîtresse parce qu'elle ressemble vaguement à la femme désirée et qu'il modèlera longuement ensuite à son image. S'étant donné une nouvelle Patricia, en tous points semblable à l'autre, André tentera de l'empoisonner pour pouvoir se libérer enfin de son obsession maudite. Un geste qui ne lui apportera pas la délivrance escomptée, la présence de l'Américaine se faisant toujours sentir après le crime, comme il le constate lui-même : « Mais lorsque je fus devant un cadavre, quelqu'un se mit à rire derrière moi » (p. 203). Il est intéressant de noter que le doublet de Patricia est une « érotomane quinquagénaire » (p. 197) qui donne par moments à André Bernier « le sentiment de [se] trouver en présence d'une bête immonde que le rut jetait sur [lui] » (p. 197). Ce sont là des images qui rappellent fort bien la sexualité débordante et l'animalité redoutable de Lilith.

La nature multiple de Patricia Foress, sa qualité d'ennemie de la famille comme son pouvoir de séduction puissant et néfaste sont autant de rappels de la figure de Lilith. On ne se surprend plus alors de retrouver au tout début du roman un passage, véritable mise en abyme, venant confirmer cette présence mythique toute particulière. Sans détour, la romancière en fait même la clef du roman :

*Dans les grandes villes, l'adolescent est protégé en quelque sorte par l'indifférence de la multitude. Lui-même, forcément distrait par des jeux d'adulte, fait moins attention à son tumulte intérieur. Une petite ville, au contraire, oblige sa communauté à une hypocrisie sous laquelle couvent les passions comme de mauvaises flammes. L'adolescent, se sentant surveillé, montre une face qui n'est pas souvent la sienne. Ses traits véritables, il apprend à les haïr. Ainsi l'obsession de soi, née de la solitude, peut-elle exaspérer à tel point la faim et la soif que l'enfant devienne la victime éblouie de son propre mirage. La créature prétexte venue*

*l'affranchir demeure alors, quelquefois à jamais, la souveraine – sorte de Lilith qui, ouvrant l'homme à la connaissance de soi, lui a, du même coup, remis les clefs de l'univers. (p. 24-25)*

Appelée par la romancière à livrer à chacun les clefs de l'univers, Lilith fait sentir son influence néfaste tout au long du roman. Seule d'ailleurs la présence de cette figure mythique donnera une certaine unité au premier roman d'Adrienne Choquette qui présente, comme l'a fait remarquer la critique de l'époque, certaines faiblesses de ce côté<sup>18</sup>. Le fil conducteur qui rattache les deux parties du roman, en apparence fort éloignées, n'est pas à chercher du côté narratologique mais plutôt du côté de la symbolique : il tient essentiellement à l'omniprésence de la figure mythique qui dynamise le récit dans son entier.

Sous la dominance de Lilith, *La coupe vide* se clôt sur la désolation et le drame. La coupe, alliance de vie et de richesse que promettait la venue de la femme, n'assouvit pas la soif de liberté des quatre adolescents, se révélant hélas ! vide. Symbolisant la protection du monde utérin<sup>19</sup>, elle devient, sous l'influence de cette figure néfaste, déserte et infertile, trompant les attentes qui laissent chacun des protagonistes sur sa faim, livré au néant d'une destinée avortée.

## notes

1. Jacques BRIL, *Lilith ou la Mère obscure*, Paris, Payot, 1981, 217 p.
2. La présentation qui est faite ici de la tradition kabbalistique voulant que Lilith soit la première femme d'Adam renvoie directement à l'exposé de Jacques Bril. (Cf. *Ibid.*, pp. 69-75.)
3. *Ibid.*, p. 73.
4. Le terme de « Shekhina » (ou Schekina), qui dans les textes juifs recoupe plusieurs significations, emprunte dans le contexte présent le sens kabbalistique. Il renvoie alors au principe de « l'élément féminin en Dieu ». Cf. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1983, p. 854.
5. J. BRIL, *Lilith ou la Mère obscure*, p. 73.
6. En fait, toujours selon Bril, même si on ne retrouve qu'une seule mention de son nom dans la *Bible de Jérusalem*, (Is 34,14), son image demeurerait latente dans d'autres passages. (Cf. *ibid.*, p. 58-60.)
7. *Ibid.*, p. 60.
8. *Ibid.*, p. 63.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 63-67.
11. *Ibid.*, p. 66.
12. *Ibid.*, p. 54.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.*, p. 45.
15. J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles [...]*, p. 573.
16. Adrienne CHOQUETTE, *La coupe vide*, Montréal, Éditions Fernand Pilon, 1948.
17. René DIONNE, « *La coupe vide*, roman d'Adrienne Choquette », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome III, Montréal, Éditions Fides, 1982, p. 248-249.
18. Ainsi Harry Bernard voit le premier roman d'Adrienne Choquette comme une œuvre non « finie », comme un livre « mal

construit » dont « les épisodes sont mal reliés entre eux » (L'Illettré, « Billet du jeudi. L'Inquiétant Roman », *La Parole*, 23 septembre 1948, p. 2 [reproduit dans *Le Droit*, 1<sup>er</sup> octobre 1948, p. 3, et dans *L'Autorité*, 2 octobre 1948, p. 4]).

19. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1979, p. 292.

## Des « amasonnes »<sup>1</sup> en Nouvelle-France ou l'héroïsation des hospitalières de Québec et de Montréal.

Marie-Christine PIOFFET  
Université Laval

Les historiens ont longtemps boudé Marie Morin et les annalistes de l'Hôtel-Dieu de Québec. Une certaine naïveté, de même que les erreurs factuelles contenues dans leur récit, figure au nombre des reproches le plus souvent formulés à leur endroit. En effet, la tentation de l'hagiographie guette les religieuses hospitalières qui défient les lois de l'histoire canonique et glissent souvent dans le merveilleux.

Cette mise au rancart s'explique aussi par le caractère intimiste des *Annales*. Le présentateur du récit des mères Juchereau et Duplessis leur reproche d'escamoter les faits d'armes<sup>2</sup>, de rapporter sans discernement les rumeurs et les on-dit qui agitent la colonie. Chronique de la vie privée, les textes des religieuses privilégient les menus événements qui touchent leurs consœurs aux dépens des faits et gestes des hauts dignitaires du pays. Si la « grande histoire » s'en trouve quelque peu négligée, les mentalités populaires et les habitudes conventuelles en Nouvelle-France sont mises au jour.

Défiant la loi du silence imposée à leur sexe, les mères Morin, Juchereau et Duplessis décrivent leurs compagnes comme les protagonistes de l'histoire coloniale, histoire romancée où mystiques et religieux tiennent en échec des armées entières et dament le pion aux grands de ce monde. Notre étude montrera

comment les annalistes tentent de susciter l'admiration du lecteur et de faire leur marque dans la mémoire collective.

Déjà au XVII<sup>e</sup> siècle, Marie de l'Incarnation dénonçait avec amertume le mutisme des jésuites sur l'œuvre des ursulines et revendiquait à juste titre une place égale aux ecclésiastiques de sexe masculin dans le développement de la Nouvelle-France. À ceux qui remettaient en cause le travail des religieuses, la mère ursuline répondait :

*Que si l'on dit que nous sommes icy inutiles, parce que la relation ne parle point de nous, il faut dire que Monseigneur notre Prélat est inutile, que son Séminaire est inutile, que le Séminaire des Révérends Pères est inutile, que Messieurs les Ecclésiastiques de Mont-Réal sont inutiles, et enfin que les Mères Hospitalières sont inutiles, parce que les relations ne disent rien de tout cela. Et cependant c'est ce qui fait le soutien, la force, et l'honneur même de tout le païs [...] ce que nous faisons en cette nouvelle Église est veu de Dieu et non pas des hommes ; notre clôture couvre tout, et il est difficile de parler de ce qu'on ne voit pas. Il en est tout autrement des Mères Hospitalières : l'Hospital étant ouvert et les biens qui s'y font étant veus de tout le monde, on pourroit louer avec raison leurs charitez exemplaires. Mais enfin elles et nous attendons la récompense de nos services de celui qui pénètre dans les lieux les plus cachez, et qui voit aussi clair dans les ténèbres que dans les lumières, cela nous suffit <sup>3</sup>.*

Mais l'humilité, comme toutes les vertus, ne dure qu'un temps ; les promesses du paradis ne suffisaient pas aux mères hospitalières, ainsi que l'écrivait Marie de l'Incarnation. Deux d'entre elles, les mères Juchereau et Duplessis, suivies par Marie Morin de l'Hôtel-Dieu de Montréal, entreprennent la rédaction des annales de leur communauté. Plus que des ouvrages domestiques destinés à l'édification des seules religieuses, leurs écrits véhiculent une conception avant-gardiste, voire féministe de l'histoire où les femmes rivalisent avec les héros légendaires de notre passé.

Les annalistes rétablissent la lumière sur le courage et le travail des premières religieuses qui ont « essuyé tous les dangers et perils de la mer<sup>4</sup> » pour venir au secours des autochtones. Œuvrant aux côtés des jésuites, elles se définissent de plein droit comme des missionnaires et valorisent leur contribution à l'essor

du christianisme en Nouvelle-France. Plusieurs conversions leur sont d'ailleurs directement attribuées. À l'encontre des principes pauliniens sur la modestie des femmes, Marie Morin loue les talents d'oratrice et de prédicateur de Jeanne Mance, qui, en matière spirituelle, parlait « comme un seraphin et bien mieux que plusieurs docteurs ne serois faire<sup>5</sup> ».

Plus que par leur éloquence, les hospitalières se distinguent dans leur œuvre apostolique auprès des malades et des pauvres. Pendant l'épidémie de la maladie de Siam, les annalistes des hôpitaux-Dieu de Québec et de Montréal mettent en valeur les risques et les difficultés de ce qu'elles appellent avec respect leur « carriere<sup>6</sup> ».

*Nos fatigues furent excessives, et outre les travaux du jour, il fallut que chaque religieuse veillat deux fois la semaine pendant tout l'hyver, parce que la quantité de malades que nous avions dans nos sales et dans nos infirmeries demandoit plus de deux filles pour les soigner, et que nos Sœurs tombant malades tous les jours, les saines pouvoient à peine y suffirent. Il sera facile de juger de létat ou nous étions, quand on sçaura qu'en treise mois, vingt quatre religieuses furent à l'extremité et reçurent le saint Viatique et l'extrême-onction : six de ce nombre mourûrent<sup>7</sup>.*

En plus des conditions de travail pénibles et des épidémies dévastatrices, les Hospitalières sont régulièrement exposées aux injures des Iroquois. Marie Morin, à l'image des mères Juchereau et Duplessis, se fait une haute idée de la vocation d'infirmière et insiste à maintes reprises sur les dangers de la profession :

*Nous sortions la nuit assés souvent pour le service de nos malades et il leur étoit for aisé de nous prandre sy Dieu leur avêt permis, mais tres asurement sa providance nous gardèt et sa puissance nous defandèt contre nos ennemis<sup>8</sup>.*

Il ne s'agit pas de craintes puérides. Si l'on en croit les annalistes elles-mêmes, les menaces venant des Iroquois sont bien réelles, et les religieuses ne se sentent à l'abri nulle part, même à l'intérieur de leur hôpital, comme en témoigne Marie Morin à propos de sa voisine de chambre :

*un jour un d'eux voulut et tacha d'etouffer ma sœur de Bresoles entre une porte et une armoire ou elle étoit sy pressee qu'elle en perdit la respiration, et cela en plain jour<sup>9</sup>.*

Au dire des annalistes, l'héroïsme quotidien des hospitalières vaut bien celui des militaires de carrière. Aux lectrices à venir, Marie Morin souligne l'endurance et la ténacité des mères fondatrices de sa communauté, ainsi que leurs conditions précaires de survie : « Vous cuillié des roses [leur rappelle-t-elle] et elles ont eu les espines<sup>10</sup>. » Elle évoque aussi les menaces mortelles qui planaient à tous moments sur les membres de son groupe : « Ne croyés pas, mes sœurs, que la crainte que nous avions d'estre prises ou tuées des Yrocois fut sans fondement, car humeinement parlant cela devèt ariver<sup>11</sup>. »

Même son de cloche dans *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec* au moment de l'alarme iroquoise de 1644 :

*Le danger ou nous étions donnoit de la crainte a tous nos amis [...] Nous n'ozions pas même aller dans la cour ou dans le jardin, et nous n'y étions point sans être exposées au péril, parce que le terrain ou nôtre maison étoit placée étoit fait d'une maniere que deux cents hommes auroient pût facilement se cacher fort proche de nous, sans être appercus<sup>12</sup>.*

Dans leur version, les annalistes se décrivent même comme la cible directe des armées ennemies. Leur capture devient à plusieurs reprises un enjeu militaire. Iroquois et Anglais forment tour à tour le dessein de venir à Sillery « prendre les filles blanches<sup>13</sup> », ainsi qu'on les appelle, et de les emmener de force chez eux. Ces multiples tentatives d'enlèvements un peu rocambolesques prouvent bien la valeur et les vertus mystérieuses que les adversaires du catholicisme prêtent aux religieuses. Telles sont du moins les prémisses sous-jacentes de l'argumentation des annalistes.

Femmes de carrière, les hospitalières valorisent aussi leurs compétences professionnelles variées. En plus des tâches d'infirmières, elles revendiquent le statut d'« apothiqueresse », de « chimique » et de « medecine ». Leur savoir-faire dans ces domaines surclasse celui de tous les praticiens du pays, comme l'observe Marie Morin à propos de sa sœur de Bresoles :

*Sa reputation de bonne infirmiere et medecine s'establit si bien qu'on la preferèt a tout ce qu'il y avèt en Canada de cet art. Enfin, les malades creyès ne pouvoir mourir quand il s'etois mis entre ces mains ou gouvernés par ces conseils<sup>14</sup>.*

Dotées d'une foi inébranlable en leurs capacités, les hospitalières ne se laissent pas démonter non plus par les persécutions dont elles sont les victimes. Leur établissement au Canada s'est fait au prix de plusieurs années de « combats<sup>15</sup> », nous dit Marie Morin. Avant d'immigrer, toutes ont dû affronter les réticences de leur famille, souvent celles de leurs confesseurs et du haut clergé français sceptique face à l'apostolat des femmes. En ce sens, l'appel missionnaire de chacune de ces « amasonnes crestiennes<sup>16</sup> » se manifeste de façon identique. À la différence des héros masculins vénérés par la collectivité, les religieuses œuvrent dans l'isolement et doivent constamment faire face aux embûches tendues par leurs supérieurs et « les administrateurs [de la ville] qui les chicannerent sur plusieurs choses<sup>17</sup> ». Certaines d'entre elles devront payer le tribut de leur dévouement par des moqueries, comme la sœur Le Jumeau traitée de « sauvagesse<sup>18</sup> » par les gens du monde. Par sympathie pour leurs mères fondatrices, les annalistes n'hésitent pas à répéter, voire à amplifier les difficultés des débuts. Loin de les abattre, les persécutions extérieures attisent la solidarité et la résistance des hospitalières. « Rien [au dire de Marie Morin] ne fut capable de les flechir<sup>19</sup> », pas même le froid sibérien ni la précarité de leur gîte mal construit les exposant à toutes les intempéries, comme il appert dans cette description fort pittoresque :

*quand il avoit neigé et vanté la nuit, une des premieres choses qu'on fesèt le matin estoit de prendre des pelles de bois et le balet pour jeter dehors la neige qui estoit proche des portes et fenestres et aillieurs en bonne cantité l'eau qu'on mettèt sur la table pour boire s'y glassèt en l'espasse d'un card'heure, le vin mesme qu'on avoit pour les pauvres estoit gellé en glasse, leurs viendes, leur boullons de mesme<sup>20</sup>.*

À cause du mauvais état de leur cheminée, les mères Juchereau et Duplessis se disent « tous les jours en danger de bruler<sup>21</sup> ». Brisant l'ordre chronologique habituel, elles évoquent, après un incident dans l'apothicairerie, tous les incendies avortés de l'hôpital :

*Plusieurs autres fois nous avons pensé bruler, tantôt par le caveau des mortes ou l'on m'étoit alors de la cendre du poile du chœur, tantôt par la buanderie [...] Par le chauffoir de l'hopital [...] par la cheminée de la sale des hommes [...] Tant d'accidents dont nous avons été préservées par une protection*

*singulière du Ciel, nous obligerent a redoubler nos prieres et nos actions de graces*<sup>22</sup>.

Ces catastrophes évitées de justesse fonctionnent dans le récit comme ressort dramatique et procédé d'héroïsation. Elles constituent pour ainsi dire une sanction divine sur l'entreprise des femmes en Nouvelle-France. Marie Morin imagine avec un plaisir évident les conséquences tragiques du deuxième incendie de Montréal

*qui auroit bruslé infailliblement [les bâtiments de la ménagerie de l'hôpital] et avec elle la mottier des maisons de la ville [n'eût été l'intervention de Dieu] qui repoussèt les flames et estincelles de feu*<sup>23</sup>.

À côté de ces fléaux accidentels, la menace de maléfices fait encore trembler les Hospitalières. Les Augustines de l'Hôtel-Dieu de Québec ont été la cible d'attaques répétées du démon.

*[Une fois entre autres, un ouvrier] prit le dessein d'ensorceller les religieuses. Il se mit plusieurs fois en devoir de l'accomplir, et ce fût par ma Sœur Marguerite du Précieux Sang qu'il voulut commencer ; mais toutes les fois qu'il approchoit d'elle, il se sentoit repoussé par une force invisible, de maniere qu'il luy fut impossible de venir à bout de son projet*<sup>24</sup>.

Malgré leurs dévotions pour se protéger du mauvais sort, les hospitalières de Montréal sont victimes à leur tour

*[d']un demon ou autre mechant esprit qui courèt la nuit d'une plasse a l'autre, tantots comme un homme sans teste qui marchèt dans le dernier estage de fenestre en fenestre [...] D'autres fois, il marchèt comme un homme chaussé avec des sabos le long du dortoir [...] ce qui [conclut la sœur Morin], nous mettèt toutes aux abois de la mort par la freyeur qu'il nous donnèt*<sup>25</sup>.

De nature variée, les craintes des annalistes viennent constamment étoffer leur récit et briser la quiétude de la vie communautaire. Produit d'imaginaires exacerbés, elles masquent un goût prononcé pour l'extraordinaire. Ces obstacles éventuels, ces attaques anticipées qui foisonnent dans les *Annales* permettent aux religieuses d'étaler des vertus cachées et de rehausser leur prestige personnel<sup>26</sup>. Inspirées par les récits des saints martyrs de l'Église – fréquemment cités –, elles ne craignent pas de projeter

leurs aspirations mystiques dans leurs écrits. Les mères Juchereau et Duplessis insistent souvent sur l'« esprit de sacrifice » et d'« immolation » qui régnait dans leur communauté à ses débuts :

*[Les] Religieuses [...] ne s'occupoient alors que du désir de se sacrifier pour Dieu [...] se persuadant qu'elles ne pouvoient satisfaire leur zele et remplir leur vocation pour le Canada, qu'en suivant les barbares dans les bois, comme font les Missionnaires*<sup>27</sup>.

Sur les traces des Sauvages, les mères fondatrices s'attendent à une vie trépidante, pleine d'imprévus et d'action, loin de la tranquillité d'une vie sédentaire. Aussi voient-elles d'un mauvais œil l'attitude surprotectrice des gouvernants à leur endroit et répugnent à quitter leur hôpital pendant l'alarme iroquoise de 1644, malgré les ordres reçus : « nous représentâmes [...] la peine que nous aurions d'abandonner nos pauvres Sauvages pour lesquels nous étions venus de si loin<sup>28</sup> ». Derrière les fenêtres de son monastère, Marie Morin décrit avec une admiration non dissimulée l'offensive de ces « amasonnes » contre les Iroquois :

*c'étoit un plaisir d'estre la montees voir tout le monde courir au secours de leurs freres et exposer leur vie pour conserver la leur. Les femmes mesme, comme des amasonnes, y courois armées comme les hommes. Je l'é veu plusieurs fois*<sup>29</sup>.

Souvent plus discrète, la lutte des religieuses contre le paganisme n'en est pas moins consistante. Les annalistes valorisent entre autres l'importance de leurs prières et de leurs privations pour le bien-être du pays. Derrière les combats armés se profile une bataille spirituelle dont elles se font les principaux stratèges. Critiquant implicitement l'état des fortifications à Québec et l'imprudence des dirigeants avant l'attaque de Phipps, les mères Duplessis et Juchereau mettent en évidence la prévoyance de leurs consœurs devant les avertissements répétés de l'avance anglaise :

*nous commençâmes a faire des prieres et des penitences pour obtenir de Dieu l'éloignement de ce fleau. Nous nous adressâmes a la tres sainte Vierge, au grand saint Joseph et aux saints Anges [...] avec une ferme confiance qu'ils combatroient pour nous s'il étoit necessaire*<sup>30</sup>.

De la même façon, les hospitalières s'imputent indirectement la déroute anglaise à l'île aux Œufs. Leurs « communions, penitences et pratiques de dévotion<sup>31</sup> », destinées à fléchir la colère divine, constituent l'essentiel de leur arsenal. Sans mettre en doute la bravoure des soldats français, elles ne lui accordent que peu d'influence sur l'issue des combats. Selon elles, la reine du Ciel « seule avoit repoussé nos ennemis<sup>32</sup> ». Fortes de cette alliée invincible, les augustines évaluent en ces termes la supériorité française sur leur adversaire :

*Nos ennemis mettent toute leur confiance dans leurs armes, mais pour nous, nous la mettons au Nom de la Reine des Anges que nous invoquons. Elle seule paroît terrible comme une armée toute entière rangée en bataille ; sous sa protection nous espérons vaincre nos ennemis<sup>33</sup>.*

Ce vibrant hommage à la Vierge, incarnation parfaite de la femme, porte ombrage au culte du héros guerrier et défenseur de la patrie. Par l'intermédiaire de la mère de Dieu, les religieuses valorisent aussi leur féminité et leur virginité<sup>34</sup>. En ce sens, cette piété mariale se situe en marge de la tradition patriarcale et militariste. Là où des soldats aguerris sont pris de terreur panique et prennent « pour des hommes armez des troncs d'arbres<sup>35</sup> », les hospitalières, qui ne reculent pas devant les prières et les mortifications, occupent la première place sur le champ de bataille imaginaire. Dans cet univers merveilleux, ces dernières prétendent détenir les rênes du véritable pouvoir.

Même dans l'enceinte de leur monastère, les religieuses mènent une chaude lutte contre les forces du mal. Inondées par la grâce divine, elles se révèlent des soldates redoutables et téméraires. C'est du moins ce que les annalistes des hôtels-Dieu de Québec et de Montréal s'emploient à démontrer. Toutes les digressions et les anecdotes de leur récit visent à lever le voile sur leurs combats secrets. Au pouvoir limité des hommes d'armes, elles opposent leur puissance occulte qui finit toujours par triompher. Leur vision fantasmagorique des événements, où se mêlent souvent les superstitions et les rumeurs de l'époque, rompt avec la tradition historique élitiste : dans leurs récits, de « chetives » religieuses émergent de l'ombre et sont promues au rang des pères de la colonie. En modifiant ainsi le balancier de l'histoire en faveur de leur sexe, les hospitalières s'affirment

comme des féministes avant la lettre, conscientes de leur force et de leur valeur.

## notes

1. Le terme « amazone », utilisé couramment dans la littérature de voyage, n'est pas propre à Marie Morin, ni aux annalistes de l'Hôtel-Dieu de Québec ; mais, employé constamment par les religieuses, il illustre bien la perception que celles-ci avaient d'elles-mêmes. Examinant les écrits des historiens et des voyageurs, Pierre Samuel constate que cette appellation est réservée le plus souvent aux femmes « grandes et vigoureuses » qui « vivent seules et s'adonnent en général à la guerre » (*Amazones, guerrières et gaillardes*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1975, p. 16).
2. Dans *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec* (p. 78), Dom Jamet déplore le caractère sommaire de la description des attaques iroquoises aux environs de Montréal.
3. MARIE DE L'INCARNATION, ursuline (1599-1672), *Correspondance*, p. 802-803.
4. Marie MORIN, *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal, 1659-1725. Histoire simple et véritable*, p. 3.
5. *Ibid.*, p. 46.
6. *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, p. 196.
7. *Ibid.*, p. 353.
8. M. MORIN, *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal [...]*, p. 136.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*, p. 7.
11. *Ibid.*, p. 135.
12. *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, p. 48.
13. *Ibid.*
14. M. MORIN, *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal [...]*, p. 100.
15. *Ibid.*, p. 6.
16. *Ibid.*, p. 46.
17. *Ibid.*, p. 59.
18. *Ibid.*, p. 214.
19. *Ibid.*, p. 6.

20. *Ibid.*, p. 104-105.
21. *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, p. 62.
22. *Ibid.*, p. 414-415.
23. M. MORIN, *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal [...]*, p. 242-243. On retrouve un épisode similaire dans l'histoire de l'Hôtel-Dieu de Québec où l'annaliste raconte comment un début d'incendie est étouffé grâce à l'intervention miraculeuse de saint Joseph (*Les annales*, p. 228).
24. *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, p. 267.
25. M. MORIN, *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal [...]*, p. 156-157.
26. Réal OUELLET, dans Leo S. Olschki editore, *Voyage en Nouvelle-France et rhétorique : Comment se fabriquent les héros*, Firenze, 1983, p. 105 : « Pourquoi raconter ce qui n'est pas arrivé, si ce n'est pour dramatiser la situation, pour valoriser le sujet de ce micro-récit hypothétique ? »
27. *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, p. 12.
28. *Ibid.*, p. 48.
29. M. MORIN, *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Montréal [...]*, p. 134-135.
30. *Les annales de l'Hôtel-Dieu de Québec*, p. 246.
31. *Ibid.*, p. 361.
32. *Ibid.*, p. 258.
33. *Ibid.*, p. 362-363.
34. Comme le rapportent les mères Juchereau et Duplessis, le célibat des hospitalières intrigue autant qu'il émerveille les sauvages : « Ce qui attiroit davantage leur admiration, c'est qu'on leur disoit que nous n'avions point d'hommes et que nous étions vierges : ils ne pouvoient le comprendre, et ne se lassoient point d'en temoigner leur surprise (*Les annales*, p. 20). »
35. *Ibid.*, p. 256.



## Le journal intime féminin québécois au XIX<sup>e</sup> siècle

*Daphni BAUDOIN*  
*Université d'Ottawa*

La littérature féminine du XIX<sup>e</sup> siècle reste à découvrir. En effet, à part Laure Conan, bien peu d'auteurs de cette époque sont lus, et ce, parce qu'elles n'ont pas été publiées. Pourtant, certaines femmes écrivaient : correspondances et journaux intimes en témoignent.

C'est pourquoi il nous a paru intéressant d'étudier les seuls quatre journaux intimes féminins de cette époque officiellement répertoriés. Un seul de ces journaux a été publié (et même somptueusement réédité dans la Bibliothèque du Nouveau Monde), celui d'Henriette Dessaulles. Ceux d'Anna de Gonzague, de Joséphine Marchand-Dandurand et de Marie-Louise Globenski (Lady Lacoste) recèlent pourtant des éléments importants qui permettent de comprendre l'écriture féminine de cette époque.

Nous nous proposons de définir la spécificité de chacun de ces discours ainsi que leurs points communs, afin de montrer comment et pourquoi le journal intime, par sa structure et par sa nature, constitue un genre privilégié pour l'écriture féminine du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous nous attacherons plus précisément à étudier le narrateur et le(s) narrataire(s) afin de mettre en relief la relation entre énoncé et énonciation. Nous pourrions ainsi tenter de percevoir quel sens accordaient ces diaristes à leur discours et quels types de rapport elles entretenaient avec l'écriture.

Participer à l'émergence de la littérature féminine québécoise de cette période, en remettant au jour des textes oubliés, constitue une démarche particulièrement passionnante.

*Dans le discours textuel, l'écriture est vue comme une parole, comme une praxis semblable à celle de l'oralité, comme une activité qui laisse dans le texte des traces qui réfèrent à l'énonciation, à une situation de communication donnée qu'on cherche à reconstruire afin de mieux dégager l'intention du texte*<sup>1</sup>.

L'analyse de l'énonciation tient compte non seulement du texte mais aussi des traces de l'instance productrice dans ce texte ; c'est pourquoi une telle perspective convient particulièrement à l'étude d'un genre tel que le journal intime où énoncé et énonciation sont indissociables, où c'est la subjectivité du sujet parlant qui détermine la nature du discours.

Contrairement aux genres de fiction qui mettent en place un double réseau communicationnel – intra et extratextuel –, le journal intime, de par sa qualité d'énoncé de réalité vrai (par opposition à l'énoncé de réalité feint, tel que défini par Käte Hamburger dans *Logique des genres littéraires*), n'instaure qu'une seule situation énonciative, celle créée par le « je » locuteur, à référent historiquement réel, producteur d'un énoncé : le texte.

Même si chaque inscription d'un journal correspond en fait à une situation énonciative autonome – le « je-ici-maintenant » variant à chaque entrée –, nous nous référerons dans le cadre de cette étude à une situation énonciative représentative de l'ensemble de chaque journal.

Une approche du texte par l'étude de l'énonciation permet de mettre en relief le sujet locuteur par les marques que celui-ci laisse de lui-même dans son discours au moment de l'écriture et par l'étude de son allocutaire :

*L'examen de ces référents à l'allocutaire est aussi utile que le repérage du sujet : il nous renseigne sur l'identité que le locuteur attribue au partenaire, sur le rapport qu'il désire entretenir avec lui et, à travers cela, sur le sens qu'il faut accorder à son discours*<sup>2</sup>.

Nous aborderons donc les journaux d'Henriette Dessaulles, de Joséphine Marchand-Dandurand, d'Anna de Gonzague et de Lady

Lacoste en analysant le statut du narrateur, les marques de la situation énonciative que le locuteur laisse dans le texte et la présence de l'allocutaire. Nous obtiendrons ainsi des outils susceptibles de nous éclairer sur les rapports de chacune de ces diaristes avec sa propre écriture ainsi que sur ceux que chaque texte entretient avec les autres journaux.

Un premier aspect révélateur quant au statut du narrateur est l'importance du je-narrant par rapport au je-narré. En effet, les rapports du locuteur envers son énoncé se manifestent par le choix de la diariste de faire prédominer soit le je-narrateur qui coïncide avec le présent de narration, soit le je-personnage inscrit dans le passé. Dans le cas du Journal de Lady Lacoste par exemple, le je-révolu, beaucoup plus fréquent, n'est pas lié au présent de l'écriture et n'est jamais analysé par le je-narrant :

*Congé de Paul. Tournée d'Alexandre à la montagne. Départ de Blanche pour un voyage de graduée. Justine va bien mieux. Je suis sortie pour la première fois depuis sa maladie étant remplacée par M. Lajoie. Mariage d'Émilie avec M. Forest*<sup>3</sup>.

Cette citation, bien représentative de l'ensemble des inscriptions de ce journal, permet de constater que non seulement le je-narrant est gommé, mais ainsi que le je-personnage est lui-même noyé par les activités des membres de la famille. Le « moi » de la diariste a ceci de particulier et de paradoxal : il s'efface du texte. Cette absence est accentuée par les nombreuses phrases nominales où le « je » est éliminé : « visite au couvent », « très occupée toute la journée avec les enfants ».

Le je-narrant n'est toutefois pas complètement absent du journal : en de rares occasions il surgit, lors de fortes émotions et tout particulièrement après la mort du petit René. Le « moi » se libère alors timidement, le temps d'une phrase, mais il s'inscrit malgré tout dans les activités quotidiennes :

*À neuf heures et demie nous avons eu la messe chez Mme Hamilton par le père Hudon. Je me sens bien triste aujourd'hui, il y a un mois que mon cher petit René m'a quittée, que son absence m'est cruelle. Cher ange, pense à ta mère, demande à Dieu de calmer sa douleur. À neuf heures et demie nos voyageurs arrivent du Nord*<sup>4</sup>.

Le Journal de Lady Lacoste représente dans notre corpus le cas le plus extrême d'effacement du « je ». Même si le contexte

de l'énonciation influe parfois sur l'énoncé (chagrin qui libère momentanément le je-narrant), l'absence de manifestations du locuteur dans son discours apparente plus ce texte à un agenda rétrospectif qu'à un journal intime.

Le *Journal* de Joséphine Marchand-Dandurand représente l'autre extrême : un discours fortement pris en charge par le narrateur à la première personne, l'événementiel constituant plutôt un prétexte à un discours commentatif, analytique, au présent de la narration. Le je-narratorial domine par sa fréquence le je-personnage :

*Nous avons reçu, ce matin, la nouvelle de la naissance d'une autre nièce. Comme cela me touche peu ! Si je réfléchissais, je me dirais que c'est le tour de notre génération*<sup>5</sup>.

*J'arrive de Montréal. J'ai vu tous mes amis. Crescendo, diminuendo, cres...en... Alternative de chaleur et de froideur dans mes sentiments. Les deux termes sont exagérés ! Au lieu de **chaleur** : inclination **momentanée** ; à la place de **froidueur**, je dois dire : **indifférence**. Je suis désolée de la mauvaise conformation de mon cœur*<sup>6</sup>.

La diariste, en choisissant inconsciemment de donner la préséance au je-narré ou au je-narrant, révèle donc en partie son rapport avec l'écriture. Un nombre restreint de je-narrateurs implique une distanciation face au discours. L'effacement du sujet parlant donne lieu à une écriture objectiviste :

*C'est le phénomène que l'analyse discursive nomme l'absentification du sujet : grâce à des stratégies spécifiques, l'instance d'énonciation s'absentifie par un désinvestissement de sa fonction, manœuvre qui mène à « la représentation du non-sujet », au renforcement de l'objectivité*<sup>7</sup>.

Le nombre de je-narrateurs par rapport à celui des je-personnages constitue donc un point de repère important pour percevoir l'investissement du narrateur dans son énoncé. Le *Journal* de Lady Lacoste se caractérise par l'absence presque totale du sujet narrant dans l'énoncé ; celui d'Anna de Gonzague est plus nuancé mais tend également vers l'écriture objectiviste par la nette préséance du je-narré. Par contre, le *Journal* d'Henriette Dessaulles s'apparente à celui de Joséphine Marchand-Dandurand par les nombreux commentaires au présent de la narration et s'identifie

plus à l'écriture subjectiviste « où la fonction d'information est subordonnée à la fonction phatique, est une lutte contre le silence<sup>8</sup>.

Pour tenter de comprendre comment le sujet s'investit dans son texte, il convient non seulement d'étudier son statut de narrateur ou de personnage, mais aussi de relever ses traces implicites dans l'énoncé. Par exemple, bien que proche de l'écriture objectiviste, le *Journal* d'Anna de Gonzague recèle quelques richesses : les marques du sujet parlant sont peu nombreuses, mais une lecture attentive permet de relever certains indices implicites manifestant la présence du locuteur dans son texte. Certaines éliions peuvent être significatives : la fréquente allusion à un jeune homme que la diariste ne nomme pas, contrairement aux autres personnages du journal, en est un exemple. « Mes yeux noirs », « un autre que je ne nomme pas » ou l'initiale L suivie de points de suspension constituent des marques de la subjectivité du sujet parlant. Le discours de ce journal étant presque essentiellement de nature événementielle, ce n'est pas le « dit » qui permet de relever l'expérience intérieure du sujet, mais l'implicite tel que les silences ou le choix des événements rapportés.

Dans le *Journal* d'Henriette Dessaulles, les marques du sujet sont très présentes, de manière explicite d'abord, par les commentaires accompagnant les événements narrés. Cependant, il existe toute une série de marques implicites révélatrices justement par leur caractère « caché ». Les moments d'émotions intenses, par exemple, sont représentés par des phrases très expressives contenant une ponctuation très variée et le « non-dit » manifeste une pudeur face aux mots :

*Est-ce que je l'aime beaucoup [Maurice] ? Vrai, vrai je ne le sais pas bien [...] je l'admire, j'ai confiance en lui, je ... oui, je l'aime, je l'aime bien mais ... chaos ! chaos<sup>9</sup> !*

L'écriture ici, comme dans le cas d'Anna, sert de moyen pour exprimer le plus intime ; ce qui est paradoxal c'est que cette transcription ne se fait pas par le biais des mots mais grâce à leur éliion, les points de suspension jouant un rôle primordial à ce niveau. Le besoin d'écrire ne se justifierait pas par la nécessité de dire mais par celle d'exprimer. L'écriture étant conçue comme acte d'énonciation, « le locuteur, écrit Van Den Heuvel, peut signifier l'insuffisance du langage, tout en conservant sa valeur phatique, par le recours au cri<sup>10</sup> » ; nous ajouterions, dans le cadre d'un

énoncé écrit : ou par le recours au signe graphique (points de suspension, d'exclamation, soulignement, etc.), témoignage d'un « cri » intérieur.

Il est intéressant également de noter que, pour Henriette ainsi que pour Joséphine, le journal permet d'exprimer l'indicible : l'amour par exemple. Henriette écrit en s'adressant à Maurice : « Moi aussi je t'aime bien, va, mais je ne le dis pas... presque même pas à moi-même<sup>11</sup> ! », et Joséphine transcrit, en parlant de Raoul : « Sans me l'avouer, sans même le ressentir vivement, je crois qu'il m'est cher [...] s'il voyait ce que j'écris, il ne se sentirait plus de bonheur<sup>12</sup>. »

Ces deux citations sont tout à fait significatives quant au poids que les diaristes accordent aux mots : ce qui n'est pas dit à l'autre, à peine avoué à soi-même, est transcrit, non sans appréhension, comme le montre la ponctuation et le choix du vocabulaire. L'écriture intime remplace la parole refoulée. Dans les deux cas, il s'agit d'un acte de communication de soi à soi. Tout en s'adressant ou en pensant à l'être aimé, les diaristes se parlent en fait à elles-mêmes et, par l'acte d'écriture, s'avouent intérieurement leur sentiment en le matérialisant par des mots.

Les rapports du sujet avec son énoncé sont donc décelables par les marques de la situation énonciative repérables dans le texte : le fait de taire ou de relater un événement ou une émotion, la manière dont ils sont rapportés, constituent des stratégies discursives inconscientes, révélatrices du lien qu'entretient la diariste avec son écriture.

L'énoncé reflète le contexte extratextuel tant au niveau de la structure discursive qu'à celui de son contenu : la mort d'un être cher fait surgir le je-narrant dans le discours de Lady Lacoste ; le choix des événements retranscrits par Anna laisse apparaître ses priorités ; les émois sentimentaux d'Henriette influent sur les constructions de phrases ; les réflexions de Joséphine liées à la découverte de l'amour provoquent un discours sinueux, entrecoupé de nombreux tirets et parenthèses, à l'image du parcours introspectif.

Si ces éléments permettent de dévoiler quelque peu le sujet parlant, il importe, avant d'établir des conclusions, de repérer l'allocataire de ces énoncés, celui-ci étant susceptible d'apporter un nouvel éclairage du locuteur et de son rapport avec le texte.

*Tout énoncé, issu d'un je, est déterminé par l'activité de celui qui écoute. Contenant cette voix de l'autre, il est nécessairement bi-vocal ou plurivoque. Le texte, forme de discours, est donc de nature dialogique*<sup>13</sup>.

Un journal intime est, par définition, secret ; nos quatre journaux ne peuvent mieux répondre à cette caractéristique : ils n'ont pas été écrits pour être publiés, mais cela signifie-t-il qu'il y a absence totale de destinataire ou de narrataire (destinataire inscrit dans le texte) ?

Seuls les journaux d'Henriette Dessaulles et de Joséphine Marchand-Dandurand indiquent explicitement que ces écrits quotidiens ne doivent être lus par personne ; pourtant chacune de ces diaristes permettra à l'être aimé de les lire. Mais plus que les indices de lecteurs extratextuels, ce qui nous importe ici sont les marques de narrataire : quelles sont-elles et que manifestent-elles ?

Dans le *Journal* de Lady Lacoste, elles sont peu nombreuses mais révélatrices ; les narrataires sont Dieu, la Sainte Vierge et son petit bébé mort :

*non, je ne pouvais y croire mon Dieu, quel déchirement pour le cœur d'une mère. Il a fallu rendre cet ange que j'aimais tant à caresser, il n'était pas à moi et pourtant je me berçais de cette illusion !... Vous en êtes le maître, ô mon Dieu, vous me l'avez prêté, vous voulez le reprendre, que votre volonté s'accomplisse*<sup>14</sup>.

Cet appel direct à Dieu démontre un aspect communicationnel de l'écriture, et même si les marques d'allocutaire sont exceptionnelles, elles indiquent néanmoins que l'écriture s'inscrit par rapport à un interlocuteur omniscient qui agit ici dans la structure discursive du locuteur. De plus, la narratrice se mettant en position d'infériorité, de subordination complète par rapport à ce narrataire, son « moi » n'en est que davantage vidé de son essence.

La présence de l'allocutaire n'est jamais explicite dans le *Journal* d'Anna de Gonzague. À part quelques « surexplications », comme les surnomme Gérard Prince, telles que « Philippe, mon frère, part pour aller chercher le médecin », il est difficile de repérer des marques de destinataire. Pourtant une phrase révèle l'aspect communicationnel de cette écriture journalière :

*Mr. Léandre est venu après la messe et aussi il a passé l'après-midi avec moi nous avons parlé de bien des choses... je me rappellerai bien je n'ai pas besoin de les écrire*<sup>15</sup>.

Anna écrit donc pour elle-même, pour se relire et se remémorer sa vie. Cette citation révèle l'aspect dialogique d'un discours où locuteur et allocutaire coïncident. Il est également significatif qu'Anna n'emploie que très rarement la ponctuation courante (points, virgules), mais que les points de suspension sont fréquents : ils évitent de dire, tout en signifiant, un peu comme un code. La non-transcription de ces « choses » dont ils ont parlé correspond également à l'extrême retenue qui caractérise les propos de la diariste tout au long de son journal. Aucune manifestation affective n'y est jamais inscrite, comme s'il y avait un pacte de lecture implicite entre la narratrice et son alter ego allocutaire.

Le *Journal* d'Henriette Dessaulles est celui dans lequel la présence du narrataire est la plus prononcée, Dieu, Maurice, le journal et la narratrice elle-même étant des allocutaires fréquents. Il importe également de souligner à quel point la structure discursive du texte est construite fréquemment sous la forme de dialogues, qu'il s'agisse de dialogues avec soi : « Vais-je pouvoir étudier avec cette tentation de lire ? oui, il le faut et je saurai bien me contraindre à faire mon devoir<sup>16</sup> », ou de dialogues avec autrui rapportés intégralement dans les inscriptions. De plus, la présence de mots appartenant à un registre familier, à caractère plus oral, comme « ben », « ouais » ou « pentoute » ainsi que la ponctuation expressive, tendent à rapprocher ce discours intime d'un acte de parole. L'énoncé du *Journal* d'Henriette Dessaulles est, parmi les journaux que nous étudions, celui qui possède les fonctions phatique et conative les plus prononcées. De ce point de vue, le *Journal* de Joséphine Marchand Dandurand est similaire : les deux allocutaires les plus présents sont le journal et la narratrice elle-même. Cependant, leur présence est moins constante et le discours de Joséphine s'apparente plus à celui d'un monologue intérieur qu'à un dialogue, même destiné à soi :

*J'éprouve non pas un plaisir, – cette expression est trop forte – mais une petite sensation au cœur en pensant que je vais revoir celui qui s'occupe de moi, – assez pour m'aimer ! – et qui, par conséquent, s'intéresse à moi. Il est à peu près certain que cette vacance morale que j'ai prise, celle de ne pas penser*

à lui, – ou plutôt qui s'est imposée à mon esprit, – a eu un bon effet<sup>17</sup>.

L'écriture constitue ici un véritable discours mental, les nombreux changements de registre, repérables par les virgules et les tirets, annoncent chaque fois des apartés du locuteur avec lui-même et indiquent que la narratrice est « à l'écoute » de ce qu'elle écrit, puisqu'elle ne cesse d'amender ses propos.

L'aspect dialogique du discours se manifeste de diverses manières d'un journal à l'autre mais, comme l'écrit Mireille Calle-Gruber<sup>18</sup>, le destinataire textualisé agit en tant que fonction dans le schéma de l'échange discursif. Ce destinataire coïncide, dans les journaux d'Anna, d'Henriette et de Joséphine, avec le scripteur. La présence du « moi », à la fois locuteur et allocutaire, s'en trouve renforcée.

Présence du je-narrant, investissement du sujet dans son énoncé et rapport du locuteur avec un allocutaire représentent donc des points de repère susceptibles de mettre au jour les liens qu'entretiennent les diaristes avec leur écriture quotidienne. Les marques de subjectivité du sujet parlant dans son discours permettent de cerner les référents à l'acte d'écrire, le géno-texte.

Pourquoi Lady Lacoste, Anna de Gonzague, Henriette Dessaulles et Joséphine Marchand-Dandurand écrivaient-elles leur journal ?

D'après les éléments relevés, Lady Lacoste n'écrivait que pour répertorier ses activités quotidiennes ; son « moi » est occulté du texte et l'écriture permet de témoigner du don de soi total et journalier à sa famille. Dieu est le narrataire privilégié ; les inscriptions les plus longues sont vouées à la description des sermons religieux ; les quelques marques de subjectivité sont rapidement intégrées dans un déterminisme catholique. « L'écriture acquiert la vertu purificatrice de l'absolution. La quotidienneté du journal apparaît souvent au diariste comme une régularité salvatrice<sup>19</sup>. »

Le *Journal* de Lady Lacoste reflète l'image typique de la Québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle, dont l'identité a été complètement happée par l'idéologie religieuse de l'époque, et, en ce sens, il explique le peu d'écrits féminins de cette période.

Le *Journal* d'Anna de Gonzague représente un texte plus singulier, car même si je-narré et discours événementiel dominant, l'importance du non-dit, du choix des événements rapportés et des signes graphiques prouve que le texte parle beaucoup plus de la narratrice qu'il n'en a l'air. Les marques du sujet parlant sont repérables justement grâce aux traces de la situation énonciative, du contexte émotionnel. Ces investissements du « moi » camouflé permettent de conclure que l'écriture aide, de manière détournée, la diariste à s'exprimer, à manifester ses émotions.

Dans le cas du *Journal* d'Henriette Dessaulles, c'est la structure dialogique du discours, sa richesse expressive et sa pudeur envers les mots, tant au niveau des paroles non-dites aux autres qu'à soi, qui montrent l'importance de l'écriture en tant qu'acte de communication, de parole envers soi-même, ce qui permet une affirmation de soi à travers les mots.

Joséphine se différencie un peu, par son journal, des autres diaristes par un rapport à l'écriture beaucoup plus confiant : les longues introspections prises en charge par un je-narrant tout-puissant et le caractère de monologue intérieur du discours qui n'en finit pas d'analyser chaque détail en fonction d'un « moi » hypertrophié donnent à ce texte un aspect très narcissique. L'écriture apparaît ici davantage comme un moyen de découverte de soi que comme une tentative plus ou moins avouée de s'exprimer. Le fait que Joséphine écrivait des œuvres littéraires doit certainement jouer un rôle important dans cette attitude face à l'écriture.

Il s'établit un véritable crescendo dans les rapports locuteur-discours des quatre journaux étudiés. Les marques de la situation énonciative, et donc du sujet parlant par rapport au contexte dans lequel l'écriture s'effectue, sont de plus en plus manifestes à mesure que l'on passe du *Journal* de Lady Lacoste à celui de Joséphine Marchand-Dandurand.

Il semble que les deux composantes essentielles qui définissent la femme au XIX<sup>e</sup> siècle et qui correspondent aux deux thèmes majeurs contenus dans ces quatre journaux, soit l'amour et la religion, expliquent ce processus. Lady Lacoste, mère de famille de quarante ans, ne se définit que par rapport au rôle que la religion impose à la femme : n'exister que pour sa famille et Dieu. L'écriture journalière serait ici un moyen de matérialiser sur papier cette définition d'un soi complètement occulté en tant que

subjectivité. L'impact très fort de l'éducation religieuse n'épargne ni Anna, ni Henriette, ni Joséphine. L'écriture d'Anna est très marquée par l'absence d'un je subjectif, mais l'amour parvient néanmoins à faire ressurgir, malgré les contraintes morales, des traces de la subjectivité de la diariste dans l'écriture.

Les lectures variées et littéraires d'Henriette et de Joséphine leur ont certainement permis de vivre leur formation pieuse avec un peu plus de distance, même si leurs journaux témoignent de l'influence énorme de l'éducation catholique. Mais leur « moi » a préservé une certaine autonomie, repérable dans leurs écrits intimes. L'écriture est chez Henriette une forme de révolte contre les contraintes morales ; elle lui permet, malgré les déchirements que cela lui procure, d'exprimer son individualité, si réprimée au couvent et chez elle, et dont l'amour pour Maurice en est l'affirmation. Pour Joséphine, l'écriture représente plutôt une richesse, un moyen par lequel elle tente de parvenir à une meilleure compréhension d'elle-même, de son amour pour Raoul et d'une conciliation entre cet amour et les exigences religieuses.

La formule « De l'écriture au service de la religion à la religion au service de l'écriture » serait susceptible de rendre compte des rapports des diaristes avec leur écriture ainsi que des liens qu'entretiennent ces journaux entre eux. C'est grâce à la distanciation prise par Anna, Henriette et Joséphine face au rôle qui leur était imposé par la religion que ces trois jeunes filles ont tenté de se définir par l'écriture. On comprend pourquoi ces écrits ne pouvaient être qu'intimes à cette époque : ils constituaient une subversion par rapport à l'ordre établi, leur jeunesse à toutes trois leur permettant justement de ne pas encore adhérer à un moule social inhibiteur.

L'amour représente le déclencheur du processus d'individualisation de chaque diariste. L'écriture, perçue comme un acte d'énonciation, un acte de parole auquel la femme n'avait pas droit, est un moyen d'affirmer son identité, son individualité.

## notes

1. Pierre VAN DEN HEUVEL, *Parole mot silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 33.
2. *Ibid.*, p. 20.
3. « Journal de Lady Lacoste », 1864-1866 et 1888-1919, copie dactylographiée, p. 18. (3 juin 1889.)
4. *Ibid.*, p. 158. (22 juillet 1892.)
5. « Journal intime de Joséphine Marchand-Dandurand (1862-1925) », copie dactylographiée, p. 27. (18 janvier 1883.)
6. *Ibid.*, p. 21. (3 décembre 1882.) C'est l'auteure qui souligne.
7. P. VAN DEN HEUVEL, *Parole mot silence* [...], p. 71.
8. *Ibid.*, p. 69.
9. FADETTE, *Journal d'Henriette Dessaulles (1874-1880)*, Montréal, HMH, 1971, p. 101. (9 avril 1876.)
10. P. VAN DEN HEUVEL, *Parole mot silence* [...], p. 59.
11. FADETTE, *Journal d'Henriette Dessaulles (1874-1880)*, [...], p. 129. (27 août 1876.)
12. « Journal intime de Joséphine Marchand-Dandurand », p. 27. (18 janvier 1883.)
13. P. VAN DEN HEUVEL, *Parole mot silence* [...], p. 31.
14. « Journal de Lady Lacoste » [...], p. 201. (27 mai 1893.)
15. « Journal de mademoiselle Anna de Gonzague », institutrice du rang St-Benoît, St-Michel des Saints, (1892-1896), manuscrit photocopié, 19 mai 1898.
16. FADETTE, *Journal d'Henriette Dessaulles (1874-1880)*, [...], p. 26. (4 novembre 1874.)
17. « Journal intime de Joséphine Marchand-Dandurand », p. 18. (13 septembre 1882.)
18. Mireille CALLE-GRUBER, « Journal intime et destinataire textuel », *Poétique*, n° 59 (septembre 1984), p. 389-391.
19. Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 56.





## Table des matières

Présentation	
<i>François DUMONT et Frances FORTIER</i>	7
Hubert Aquin ou l'identité québécoise des lettres : rapport-témoignage d'une recherche en cours	11
<i>Andreas MEYER</i>	
<b>Histoire ou diégèse littéraire</b> : la construction du discours sur la littérature québécoise	
<i>Nicole FORTIN</i>	21
Narrataire et roman québécois	
<i>Carole CONNOLLY</i>	31
La ville empruntée	
<i>Michel BIRON</i>	43
Michel Tremblay, dramaturge québécois et canadien : bilan de la réception d'une pièce et de sa traduction	
<i>Jacques SAINT-PIERRE</i>	57
La représentation de la lecture dans <i>Volkswagen blues</i> de Jacques Poulin	
<i>Blanca Navarro PARDIÑAS</i>	71
Le carnivalesque selon Bakhtine et <i>La guerre, yes sir !</i>	
<i>Jean-Marc BARRETTE</i>	81
Pythagore et la formule du livre	
<i>Claude LAMY</i>	91
Les Éditions Leméac : évolution du catalogue d'une maison d'édition québécoise contemporaine (1957- 1988)	
<i>Sylvie FAURE</i>	99
L'édition québécoise pour la jeunesse : étude des maisons Ovale et La Courte Échelle (1974-1988)	
<i>Manon POULIN</i>	111
L'auto-édition au Québec (1900-1969)	
<i>Mario PARENT</i>	129

Production littéraire informatisée : pratiques, langages et interfaces	
<i>Marie BÉLISLE</i>	141
« La Cour intérieure » : le papier ou la pellicule ?	
<i>Christiane LAHAIE</i>	153
Humour et fantastique : fonctionnement parallèle	
<i>Georges DESMEULES</i>	167
Du fantastique et de ses avatars	
<i>Lise MORIN</i>	177
Le pharmakos dans <i>Bois-Brûlés</i> de Jean-Louis Roux	
<i>Stéphanie NUTTING</i>	187
La rêverie du froid	
<i>Jean DÉSY</i>	197
<i>La Coupe vide</i> , une illustration de la présence de Lilith dans l'imaginaire collectif québécois	
<i>Jeanne TURCOTTE</i>	207
Des « amasonnes » en Nouvelle-France ou l'héroïsation des hospitalières de Québec et de Montréal	
<i>Marie-Christine PIOFFET</i>	217
Le journal intime féminin québécois au XIX <sup>e</sup> siècle	
<i>Daphni BAUDOUIN</i>	229



ACHEVÉ D'IMPRIMER  
SUR LES PRESSES DES ATELIERS GRAPHIQUES  
MARC VELLEUX INC.  
EN AOÛT 1991



Depuis 1985, le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), de l'Université Laval, organise chaque année un colloque de jeunes chercheur-e-s, devenu interuniversitaire en 1989. Cette tradition est l'occasion pour plusieurs nouvelles voix de se faire entendre, et pour l'amateur-e de littérature québécoise d'avoir une vue d'ensemble des recherches actuelles dans ce domaine. Le colloque de 1990, qui réunissait une vingtaine d'étudiant-e-s de neuf universités différentes, fut particulièrement diversifié et stimulant. Quiconque veut savoir ce qui se fait et ce qui se fera du côté de la recherche en littérature québécoise trouvera dans les textes réunis ici un large échantillon des corpus et des méthodes qui intéressent les jeunes chercheur-e-s.



CENTRE DE  
RECHERCHE EN  
LITTÉRATURE  
QUÉBÉCOISE