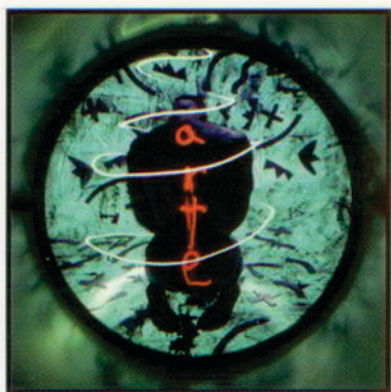




Sous la direction de

Robert Dion,
Frances Fortier et
Élisabeth Haghebaert

Enjeux des genres dans les écritures contemporaines

C o l l e c t i o n
№
Les Cahiers du CRELiQ

Éditions Nota bene

ENJEUX DES GENRES DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

COLLECTION LES CAHIERS DU CENTRE
DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE,
DIRIGÉE PAR ROBERT DION
ET RICHARD SAINT-GELAIS

LES AUTEURS

René Audet
Jean-François Chassay
Anne-Marie Clément
Robert Dion
François Dumont
Frances Fortier
Madeleine Frédéric
Michèle Garneau
Patrick Guay
Élisabeth Haghebaert
Chantal Hébert
Irène Langlet
Marie-Michèle Lapointe-Cloutier
Hans-Jürgen Lüsebrink
Andrée Mercier
Denyse Noreau
Janet M. Paterson
Irène Perelli-Contos
Mélanie Plourde
Claudine Potvin
Lucie Robert
Richard Saint-Gelais
Denis Saint-Jacques
Paul-Émile Saulnier
Pierre V. Zima

sous la direction de

ROBERT DION, FRANCES FORTIER
et ÉLISABETH HAGHEBAERT

ENJEUX DES GENRES DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE
EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
n° 27

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,
la SODEC et le ministère du Patrimoine du Canada
pour leur soutien financier.

© Éditions Nota bene, 2001
ISBN : 2-89518-066-0

INTRODUCTION

LA DYNAMIQUE DES GENRES

Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

Quiconque se penche aujourd'hui sur la question des genres littéraires (ou plus largement « du genre ») se trouve dans une situation assez curieuse. S'il a la témérité de dévoiler à ses pairs son intérêt pour le problème, il se voit bientôt opposer trois objections qui, contradictoires entre elles, n'ont rien pour réduire sa perplexité : 1) la question des genres ne se pose *plus* parce que l'avant-garde les a dissous dans des catégories telles que « texte » ou « écriture » ; 2) la question ne se pose *pas* puisque, malgré les efforts des avant-gardes littéraire et critique, les genres continuent de régir la composition des manuels et des histoires littéraires, l'organisation de l'enseignement, le fonctionnement de l'institution, et ainsi de suite ; 3) la question des genres demeure pertinente, mais elle n'opère que dans certains secteurs de la production, elle n'a plus de prétention à la validité absolue, elle ne subsiste que comme système de classement des textes les plus déclassés (car les lecteurs de la littérature de grande consommation resteraient attachés aux classements – polar, saga historique, roman d'amour, etc.) et, à l'autre bout du spectre, comme objet de réflexion pour les spécialistes de la poétique et de la rhétorique. On le voit, ces trois positions n'aident pas à se faire une idée précise de la légitimité du questionnement générique, d'autant plus que chacune est juste selon le point de vue adopté. Mais il faut avoir à l'esprit ces

objections si l'on désire, comme c'est le cas dans le présent ouvrage, rendre raison sans parti pris du fonctionnement de la catégorie du genre dans la production littéraire, théâtrale et artistique contemporaine, d'une part, et de la réflexion historique et épistémologique sur la théorie des genres et de la généricité, de l'autre.

Le collectif que nous publions aujourd'hui procède d'une réflexion menée en commun sur la dynamique des genres¹, c'est-à-dire sur les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non, dans les littératures et le métadiscours contemporains. Nous avons demandé à nos collaborateurs d'analyser divers textes publiés durant les dernières décennies pour voir comment ces textes travaillent (ou sont travaillés par) les classes génériques, comment ils posent (ou non) le problème du genre ou de leur genre, comment ils s'inscrivent dans cette problématique ou, à l'inverse, tentent d'en sortir. Il s'agissait en somme de voir à quel point la production postérieure au renouvellement de la rhétorique et de la poétique (postérieure aux années 1960 et 1970, donc) a pris acte de la relecture de la tradition ayant mené au classement des genres. Nous souhaitions également, en mettant l'accent sur le caractère dynamique du phénomène, situer l'interrogation non pas tant du côté du genre et de ses cristallisations plus ou moins figées que du côté de la généricité – autrement dit : de la fluctuation, de l'instabilité, de la constante recatégorisation. Enfin, le titre du présent livre rend compte d'une autre intention déterminante : la question générique devait apparaître ainsi qu'un *enjeu* de la production et de la réflexion actuelles – une question laissée ouverte, mais néanmoins lourde de conséquences : un texte désigné comme « récit » ou comme « mythobiographie » ne posera pas son rapport au genre, ne sera pas lu de la même façon qu'un « roman » ou une « autobiographie » ; et il ne rejoindra certainement pas le même public.

Avant de céder la parole aux collaborateurs de ce volume, nous avons jugé bon, en introduction, de rappeler à notre lecteur quel-

1. La rencontre à l'origine de cette réflexion s'est tenue à l'Université du Québec à Rimouski les 19, 20 et 21 mai 1999.

ques jalons de l'histoire de la théorie des genres, de décrire les grands axes de la théorisation contemporaine, puis d'esquisser le plan du livre en situant chacune des contributions dans un cadre général. En conclusion de l'ouvrage, nous reviendrons plus particulièrement sur la façon dont notre équipe de recherche sur « la Dynamique des genres »² envisage la problématique à la lumière de ses travaux sur la littérature et le théâtre québécois depuis 1980.

MISE EN PLACE DES JALONS...

L'indéniable vitalité du questionnement générique actuel peut paraître, à première vue, paradoxale. Alors que la littérature contemporaine, dans la foulée de Maurice Blanchot, préconise « l'effacement des distinctions et des limites », la critique et la théorie littéraires renouent avec la longue histoire des genres, un moment interrompue, et en multiplient les pistes de saisie. L'heure, semble-t-il, est propice aux synthèses épistémologiques (Schaeffer, 1989 ; Combe, 1992), aux bilans conceptuels (Fowler, 1982 ; Fishelov, 1991), aux anthologies historiques (Kibédi-Varga, 1990), aux redéfinitions de catégories (Hamon, 1993 ; Adam, 1992), aux collectifs théoriques ou analytiques (Frédéric et Van Noppen, 1997 ; Saint-Gelais, 1998 ; Goldschlager, Martineau et Thomson, 1999). Afin de mettre en lumière la spécificité de la recherche contemporaine, il convient de revoir brièvement quelques repères historiques qui sont autant de relais épistémiques.

... OU L'HISTOIRE DE LA THÉORIE DES GENRES SELON SCHAEFFER³

L'apparition relativement tardive du mot « genre » – Du Bellay est le premier, du moins en français, à l'entendre au sens de

2. Équipe composée de Robert Dion, François Dumont, Frances Fortier, Chantal Hébert, Andrée Mercier, Irène Perelli-Contos et Richard Saint-Gelais. Cette équipe est subventionnée par le Fonds FCAR.

3. Nous empruntons ici à Jean-Marie Schaeffer (1989) les grandes lignes de sa synthèse.

classe de textes⁴ – traduit mal la permanence d’une question née avec l’art du discours. Jean-Marie Schaeffer, dans la section historique de son étude sur les noms de genre, reconnaît chez Aristote la présence de trois attitudes fondamentales qui vont engager la pensée littéraire pour les siècles à venir : l’attitude normative, dominante jusqu’à la fin du XVIII^e siècle, l’attitude essentialiste-évolutionniste, privilégiée jusqu’à la fin du XIX^e siècle et, enfin, l’attitude descriptive-analytique, ou structurale, reprise dans la foulée des formalistes russes.

Sous l’attitude *normative*, Schaeffer englobe l’antiquité post-aristotélécienne, le moyen âge, la Renaissance et l’âge classique, faisant valoir la suprématie de certaines de ses composantes au fil de l’histoire : la perspective *rhétorique*, d’une importance capitale pendant tout le moyen âge, où les divers systèmes stylistiques distingués par Démétrius, Cicéron et Quintilien permettent d’appréhender les œuvres selon les *genera dicendi* ; la dimension *classificatoire*, avec ses systèmes en arbre et ses combinatoires, dont le meilleur exemple demeure Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570), qui envisage la possibilité abstraite de quatre-vingt-quinze genres virtuels ; enfin, l’aspect strictement *énumératif*, qui, sans questionner le statut des catégories génériques, propose des listes empiriques à la façon de Boileau dans l’*Art poétique* (1674), partagées en petits genres (idylle, élégie, ode, sonnet, épigramme, rondeau, madrigal, ballade, satire, etc.) et genres canoniques (tragédie, épopée, comédie). Dans cette perspective descriptive-normative, « la littérature est essentiellement le champ des tentatives d’imitation de modèles idéaux » et « [u]n genre donné, par exemple la tragédie, est en réalité une définition fonctionnant comme mètre-étalon » (Schaeffer, 1989 : 33) selon lequel on mesurera la conformité ou l’écart de l’œuvre par rapport à un ensemble de règles stables. Aux yeux des pré-romantiques, il faut le noter, la théorie générique est pragmatique,

4. Dans la *Deffence et illustration de la langue française* (1549) (voir Schaeffer, 1989 : 172).

dirigée vers l'activité littéraire à venir : les textes exemplaires y prennent une valeur prescriptive.

Avec le romantisme, la prétention régulatrice de la réflexion générique va céder le pas à une conception *essentialiste*, déjà présente chez Aristote mais qui devient dès lors dominante : « les genres posséderont désormais une nature interne, et cette nature interne sera la *ratio essendi* des textes » (Schaeffer, 1989 : 34). Schaeffer s'attarde à deux exemples singuliers, le système triadique de Hegel et la poétique historique de Brunetière, où il s'agit d'expliquer la genèse et l'évolution de la littérature. Dans le cadre de la philosophie idéaliste, la théorie hégélienne des genres⁵ distingue en premier lieu trois moments qui correspondent à des distinctions historiques et renvoient à la triade dialectique de l'objectif, du subjectif et de la synthèse objective-subjective : l'épopée est la poésie objective, le lyrisme est la poésie subjective et le drame représente la synthèse des deux. À cette première détermination modale, Hegel ajoute deux autres déterminations, celle de la logique actantielle et celle du contenu idéal, dans le but de construire des schémas génériques historico-systématiques. Sa typologie des genres est en même temps une histoire de ces genres. Écartelée entre le système et l'histoire, la philosophie hégélienne, dans le domaine des genres littéraires, se révèle, selon Schaeffer, foncièrement « bicéphale : tendanciuellement synchronique en ce qui concerne les relations entre les trois genres, [elle] devient diachronique en ce qui concerne l'évolution intra-générique » (Schaeffer, 1989 : 46).

À la différence de Hegel, pour qui la littérature est l'« expression d'une réalité autre qu'elle-même » (Schaeffer, 1989 : 52), Brunetière⁶ estime que seule l'influence des œuvres sur les œuvres détermine l'évolution littéraire. Sa théorie générique, inspirée du modèle biologique darwinien, postule l'existence d'une loi

5. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1837-1842) (voir Schaeffer, 1989 : 36).

6. Ferdinand Brunetière et Gustave Lanson, sous la III^e République, avaient placé la notion de genre au cœur de l'enseignement de l'histoire littéraire, c'est-à-dire des lettres (voir Schaeffer, 1989 : 47).

générale régissant les relations des genres entre eux : seules survivent les innovations littéraires les mieux adaptées, les autres formes, engagées dans une lutte vitale, tombant peu à peu en désuétude jusqu'à l'extinction finale. De même, l'évolution interne d'un genre obéit aux principes de la progression naturelle : naissance, maturité, dégénérescence en marquant les diverses étapes. Ainsi, *Rodogune* et *Andromaque* représentent l'apogée de la tragédie française alors que *Phèdre* signale le début de son déclin. Une telle doctrine évolutive ne peut aboutir, on s'en doute, qu'à l'exclusion de larges pans de l'activité littéraire, rejetant les médiocrités pour ne retenir que les œuvres ayant mené le genre à son degré ultime de perfection.

L'opposition entre les visions allemande et française met en lumière la diversité d'une esthétique romantique portée tantôt par le désir de synthèse, tantôt par le déni des distinctions génériques. On connaît les revendications hugoliennes en faveur du mélange des genres⁷ ; on en comprend mieux l'enjeu lorsqu'on les rattache au projet de l'*Athenaeum*⁸, pour qui la « poésie romantique » est appelée à embrasser tous les genres, comme le précise August Wilhelm Schlegel :

L'art et la poésie antiques n'admettent jamais le mélange des genres hétérogènes ; l'esprit romantique, au contraire, se plaît dans un rapprochement continu des choses les

7. Victor Hugo, dans sa Préface aux *Odes et ballades* (1826), se veut délibérément provocateur : « On entend tous les jours, à propos de productions littéraires, parler de la *dignité* de tel genre, des *convenances* de tel autre, des *limites* de celui-ci, des *latitudes* de celui-là ; la *tragédie* interdit ce que le *roman* permet ; la *chanson* tolère ce que l'*ode* défend, etc. L'auteur de ce livre a le malheur de ne rien comprendre à tout cela [...]. La pensée est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement, et, pour ainsi dire, au hasard, sans se classer, sans s'aligner en plates-bandes comme les bouquets dans un jardin classique de Le Nôtre » (voir Combe, 1992 : 7).

8. Voir Lacoue-Labarthe et Nancy, *L'absolu littéraire* (1978). Cette anthologie regroupe les textes des romantiques allemands (frères Schlegel, Novalis, Schelling, etc.) parus dans l'*Athenaeum*.

plus opposées. Toutes les antinomies : la nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations concrètes, le terrestre et le divin, la vie et la mort s'embrassent et se confondent dans l'union la plus étroite et la plus intime (Schlegel⁹, cité dans Combe, 1992 : 62).

Dans cette perspective, le romantisme est donc moins une contestation des formes génériques que la reconduction du statut particulier de la poésie, définie comme le genre par excellence, le seul genre : « Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est le seul qui soit plus qu'un genre, et soit en quelque sorte l'art même de la poésie [*Dichtkunst*] : car en un certain sens toute poésie est ou doit être romantique » (Schlegel, cité dans Combe, 1992 : 63).

Au fondement de cette conception, on aura reconnu le postulat *essentialiste*, qui repose sur l'existence présupposée de formes universelles et intemporelles, sorte d'« universaux » dont on pourrait dégager l'essence (Combe, 1992 : 45). Les réinterprétations ultérieures, tant le rêve de la *poésie pure* perpétué par Mallarmé et Valéry que celui du *roman pur* par Gide, reconduiront le caractère essentiel des genres¹⁰.

Les théories génériques du xx^e siècle, on s'en doute, vont infléchir le mouvement : abandonnant l'attitude normative et les présupposés organicistes, elles privilégieront l'attitude *analytique*. Pour faire court, rappelons la définition de Boris Tomachevski qui

9. A.W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique* (1808).

10. Dominique Combe, dans *Les genres littéraires*, interprète la postérité de l'esthétique romantique de cette manière : « Prolongeant le rêve des frères Schlegel d'une poésie qui engloberait tous les genres, la poétique du "Grand Œuvre", de l'"Œuvre total" qui se développe vers les années 1880-1890, dans le contexte symboliste et décadent, porte à son comble l'esthétique romantique. À la tradition rhétorique, soucieuse de distinguer et de classer, de définir des frontières entre les genres, les symbolistes substituent l'aspiration à l'unité et à la synthèse. Sont ainsi privilégiées toutes les formes qui permettent de transgresser les frontières, non seulement entre les genres rhétoriques, mais entre les différents arts » (1992 : 65-66).

conçoit les genres comme « des groupements constants de procédés » (Combe, 1992 : 117) ; le concept de « dominante », essentiel chez les formalistes, permet d'établir des critères de définition des genres selon l'importance dévolue à tel ou tel procédé. Roman Jakobson, par exemple, liera chacun des genres de la triade aristotélécienne à la dominante des fonctions référentielle, émotive ou conative¹¹. Dans cette foulée, la poétique structurale française, « sous la double impulsion d'un retour à Aristote [...] et de la découverte des travaux des formalistes [russes] » (Combe, 1992 : 123), apportera une contribution importante à la réflexion générique. Sous diverses appellations, apparaîtra désormais une distinction claire entre les catégories génériques (épique, lyrique, dramatique) et les genres proprement dits (épopée, roman, tragédie, mais aussi élégie, ode, drame bourgeois, etc.). C'est ainsi, par exemple, que Genette parlera de « modes » et de « genres » alors que Todorov distinguera les genres « théoriques » et « historiques ». La rupture épistémologique structuraliste consiste bien, selon Combe, à se démarquer de la problématique historique des genres – à la fois romantique et positiviste (Brunetière, Lanson) – « pour proposer un modèle abstrait, intemporel et universel » (1992 : 126). La poétique structurale, à l'instar de la logique formelle dont elle s'inspire, réduit sans cesse son champ d'investigation, fondant sa théorie des genres sur la distinction canonique de la *mimesis* et de la *diegesis*¹².

11. « Les particularités des divers genres poétiques impliquent la participation, à côté de la fonction poétique prédominante, des autres fonctions verbales, dans un ordre hiérarchique variable. La poésie épique, centrée sur la troisième personne, met fortement à contribution la fonction référentielle ; la poésie lyrique, orientée vers la première personne, est intimement liée à la fonction émotive ; la poésie de la seconde personne est marquée par la fonction conative, et se caractérise comme supplicatoire ou conative, selon que la première personne y est subordonnée à la seconde ou la seconde à la première » (Jakobson, 1963 : 219). Combe montre bien, à la faveur de cet exemple, comment Jakobson est largement tributaire de la rhétorique et de l'esthétique romantiques (1992 : 119).

12. Comme le précise Gérard Genette : « Cette division théorique, qui oppose, à l'intérieur de la diction poétique, les deux modes purs et hétérogènes du récit et de l'imitation, entraîne et fonde une classification pratique

INTRODUCTION

L'ambition théorique est d'aller au delà des genres historiques pour atteindre à la catégorie générique qui les surplombe ; ultimement, ce clivage aboutira à l'instauration, dans l'*Introduction à l'archi-texte* de Genette (1979), de la narration et de la description comme « archi-genres » ultimes :

Archi-, parce que chacun d'eux est censé surplomber et contenir, hiérarchiquement, un certain nombre de genres empiriques, lesquels sont de toute évidence, et quelle que soit leur amplitude, longévité ou capacité de récurrence, des faits de culture et d'histoire (Genette, 1979 : 69).

Est-ce à dire pour autant que l'on perpétue la conception essentialiste ? Pas exactement. Genette insiste sur la distinction en précisant qu'il s'agit d'une « poétique essentialiste dans sa version formelle » (Compagnon, 1998 : 40). En faisant table rase des points de vue étrangers au matériau verbal pour ne reconnaître que des procédés dominants, le structuralisme propose une version modélisante du littéraire, où la visée typologique n'arrive pas à rendre compte des réalisations concrètes. Todorov commente en ces termes le décalage entre la description des faits et la théorie en son abstraction :

On a posé que les structures littéraires, donc les genres eux-mêmes, se situent à un niveau abstrait, décalé de celui des œuvres existantes. On devrait dire qu'une œuvre manifeste tel genre, non qu'il existe dans cette œuvre. Mais cette relation de manifestation entre l'abstrait et le concret est de nature probabiliste ; autrement dit, il n'y a aucune nécessité qu'une œuvre incarne fidèlement son genre, il n'y en a qu'une probabilité. Ce qui revient à dire qu'aucune observation des œuvres ne peut en rigueur infirmer ou confirmer une théorie des genres [...]. Une

des genres, qui comprend les deux modes purs (narratif, représenté par l'ancien dithyrambe, mimétique, représenté par le théâtre), plus un mode mixte, ou plus précisément, alterné, qui est celui de l'épopée » (1969 : 51).

œuvre peut, par exemple, manifester plus d'une catégorie, plus d'un genre. Nous sommes conduits à une impasse méthodologique exemplaire : comment prouver l'échec descriptif d'une théorie des genres quelle qu'elle soit ? (Todorov, 1970 : 26).

En résumé, ce parcours schématique permet de distinguer, au fil de l'histoire, trois paradigmes successifs : le rhétorique et sa prétention normative, le biologiste et sa conception évolutive, le structural et sa visée analytique. Ces paradigmes, pour distincts qu'ils soient, ne sont pourtant pas cloisonnés de façon étanche : lorsqu'un Brunetière instaure une variable temporelle dans le système hiérarchisé des genres, il repositionne les genres en une courbe évolutive qui renvoie à ce que nous appelons aujourd'hui la généricité lectoriale ; de même, la réflexion structurale, qui recatégorise l'ambition essentialiste sous son aspect strictement formel, relève surtout de la généricité auctoriale.

DU GENRE À LA GÉNÉRICITÉ : UN PROCESSUS IRRÉVERSIBLE ?

Qu'en est-il donc aujourd'hui, vingt ans après l'*Introduction à l'architexte* de Gérard Genette (1979), qui déboulonnait allègrement tous les modèles taxinomiques proposés au fil de l'histoire par la théorie des genres ? Il est bien difficile, à la fois par manque de recul et à cause de la diversité des travaux, d'identifier un paradigme dominant. De fait, les propositions actuelles relèvent de plusieurs tendances, inspirées des disciplines récentes et portées par des conceptions distinctes du genre, selon qu'on l'envisage du point de vue de ses régularités, de ses propriétés communicationnelles, de son potentiel prototypique ou de sa reconnaissance par le lecteur.

Dans la perspective qu'on pourrait nommer *objective*, attentive aux modalités formelles de la production du sens, le genre demeure, selon le mot d'Antoine Compagnon, « la médiation la plus évidente entre l'œuvre individuelle et la littérature » (1998 : 26). Délaissant la visée classificatoire, diverses études envisagent la

généricité comme élément de la genèse des œuvres¹³. La perspective *pragmatique*, qui postule que l'œuvre littéraire possède des « propriétés génériques qui la dénotent » (Schaeffer, 1995 : 526), s'intéresse aux règles génériques constitutives par le biais du statut énonciatif et de la dominante illocutoire ; on pense ici au partage entre fiction et non-fiction de Käte Hamburger ou aux modes de Genette, qui relèvent de catégories énonciatives, ou encore aux contraintes définitoires des genres de Dominique Maingueneau¹⁴. Avec la perspective *lectorale*, qui est susceptible de prendre en écharpe l'aspect social des œuvres, le genre devient un « modèle de lecture » qui oriente la stratégie interprétative et les modes de réception du lecteur¹⁵. Enfin, tout un ensemble de travaux, que

13. On pense ici notamment à l'identification des pratiques hypertextuelles, déclinée dans toutes ses nuances, de la nostalgie au recyclage, de l'imitation à la parodie ; d'autres travaux prêtent attention aux combinatoires modales, où le jeu entrecroisé des régimes narratif, descriptif et argumentatif fondent la *semiosis* ; enfin, on assiste à la constitution d'ensembles textuels nouveaux, du point de vue de leurs invariants sémantiques ou stylistiques, comme le récit poétique.

14. Maingueneau (1996) distingue cinq contraintes définitoires des genres selon « le statut respectif des énonciateurs et des co-énonciateurs », « les circonstances temporelles et locales de l'énonciation », « le support et les modes de diffusion », « les thèmes qui peuvent être introduits » et « la longueur et le mode d'organisation ».

15. Outre la question du repérage des formes régulées, cette conception, héritée de l'École de Constance, donne lieu aujourd'hui à des études des procédures de canonisation de la littérature dite savante et des modes de réactualisation, par la paralittérature, des modèles déclassés. Les phénomènes de reprise (traduction, adaptation) et l'identification de genres transculturels apparaissent ici comme des champs d'investigation prometteurs (Simon, 1996). Dans un tout autre axe, il faut encore mentionner les travaux inspirés des études culturelles américaines sur le *gender*, qui explorent les liens entre les catégories générique et sexuelle. Une inflexion phénoménologique mériterait sans doute d'être signalée : redevables de la double tradition philologique et philosophique germanique, les travaux d'un Emil Staiger, par exemple, rapportent les catégories génériques aux tonalités affectives : « Ces "tonalités affectives", "en deçà de toute compréhension discursive" et du "concept" ne relèvent pas de l'irrationnel mais

nous nommerons *métacritique*, entend formaliser les types de processus qui caractérisent les productions discursives. La linguistique textuelle de Jean-Michel Adam, par exemple, qui déstructure le texte en ses diverses composantes¹⁶, se réclame d'une conception « renouvelée » des genres, où ils sont définissables comme des catégories *pratiques-empiriques*, *prototypiques* et *régulatrices*. Les logiques génériques de Schaeffer¹⁷, les théories des « prototypes »¹⁸ ou les schémas cognitifs de Marc Dominicy (1995, 1997) relèvent de cette tendance.

Pour diverses qu'elles soient, ces recherches signalent la persistance d'une volonté de rationalisation du littéraire. Dans tous les cas, comme le souligne Jean Bessière, subsiste le souvenir des typologies :

Il n'est de pensée du littéraire que par la notation de la survivance des œuvres et, en conséquence, par l'examen de leur compatibilité. Typologie et systématique, par les réformes qu'elles appellent ou qu'elles ont suscitées, mettent à jour le jeu terminal des organisations des œuvres, des groupes d'œuvres ; elles marquent qu'il faut libérer

bien d'une relation encore immédiate avec le texte et avec le monde. En termes phénoménologiques – husserliens – les “tonalités affectives” sont “antéprédicatives” ou “pré-réflexives”, relevant du “sentir” et non du “connaître” » (Staiger, cité dans Combe, 1992 : 137).

16. Ainsi propose-t-il une série de critères minimaux (sémantique, énonciatif, pragmatique, compositionnel, longueur, stylistique) définissant les genres de la presse écrite (Adam, 1997 : 679).

17. Schaeffer (1989 : 181) distingue quatre logiques génériques, qui sont autant d'opérations renvoyant à un aspect précis des rapports entre les textes : l'exemplification d'une propriété (strictement communicationnelle : écrire un récit, par exemple), l'application d'une règle (généricité fondée sur des conventions régulatrices), l'existence d'une relation généalogique (fondée sur une relation hypertextuelle) ou celle d'une relation analogique (fondée sur la simple ressemblance).

18. On pense ici surtout aux travaux d'Adam (1992) sur les types de séquences textuelles ; à ceux de Kleiber (1990) en sémantique lexicale ; et à ceux de Schaeffer (1996), qui applique cette notion linguistique à la catégorisation des œuvres d'art.

tout pouvoir du littéraire de l'évidence des faits littéraires. Qu'elles viennent souvent à une philosophie et à une anthropologie, plus ou moins explicites, enseigne que cette pensée du littéraire, même dans ses propos formalisants, procède sans autre nécessité que de marquer le lien entre l'objet littéraire et un savoir qui n'est pas nécessaire. Dans cette perspective, et quoi qu'on ait pu dire, substituer une perspective textuelle à une perspective générique n'est que la formalisation d'une même question – que dire de la parenté du littéraire avec lui-même dans le temps ? – qui suppose un a priori spécifique : le littéraire n'est que le constat et le dialogue du littéraire (1990 : 34-35).

Cet *a priori* spécifique fonde depuis toujours la réflexion générique. Néanmoins, les études actuelles marquent quelques inflexions majeures, qui représentent autant de postulats communs : ainsi en est-il de la conception de l'acte littéraire comme un « acte sémiotique complexe », qui permet d'envisager les textes comme des « agrégats » de formes discursives (les termes entre guillemets sont de Schaeffer) : il est moins question d'examiner l'appartenance générique d'un texte que de mettre au jour les tensions génériques qui l'informent. Ce déplacement du genre à la généricité met en suspens toute visée typologique au profit d'une conception dynamique où la reconnaissance de « l'impureté » constitutive des productions littéraires permet de contourner l'écueil essentialiste, vivement dénoncé. Enfin, l'attention prêtée à la « généricité lectoriale » met en lumière l'instabilité de toute identité générique, comme le constate Schaeffer :

Conçues comme catégories de lecture, les distinctions génériques, loin d'être établies une fois pour toutes, sont en perpétuel mouvement : l'état présent de la littérature projette son ombre sur le passé, ici faisant ressortir des traits autrefois inertes, là repoussant dans l'ombre des traits autrefois marqués, et réorganisant du même coup le canon littéraire reçu (1995 : 529).

Désormais, pour le dire autrement, cette fois à la façon de Derrida : « Un texte ne saurait *appartenir* à aucun genre. Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance » (1986 : 264).

PLAN DE L'OUVRAGE

Nous autorisant du caractère aléatoire des typologies, nous avons regroupé les quinze textes qui composent cet ouvrage en sept blocs, selon des « affinités sélectives » plus ou moins marquées au sseau des divers classements possibles liés à l'héritage culturel qui est le nôtre, ainsi qu'à ceux que peuvent dicter les tendances actuelles. Cette logique a été guidée par le concept d'hybridité qui préside à l'ensemble des contributions. L'affirmation de la notion de « passage » et d'« entre-deux » constituant un leitmotiv de ce volume, il ne s'agissait pas de remplacer un classement par un autre, mais bien plutôt de rendre compte de ces glissements subreptices d'un genre à un autre.

Ainsi, au chapitre I, la dimension sociohistorique apparaît-elle au cœur des contributions de Pierre V. Zima et de Denis Saint-Jacques. Traçant un panorama de l'évolution du genre romanesque – de la crise de la modernité, qui « théorise » la littérature romanesque, à la réponse postmoderne, qui confirme la renaissance du récit traditionnel –, Zima questionne la notion de déconstruction des genres dans un contexte de pluralisme esthétique et générique. S'interrogeant sur ce qui justifie la stabilité ou l'instabilité d'un genre dans un système donné, il établit un parallèle entre situation sociohistorique et évolution des genres, rendant compte par là de l'apparition, de la transformation et de la disparition de certains d'entre eux. Saint-Jacques, pour sa part, oppose les genres de la culture médiatique à ceux de la littérature en voyant dans les uns le produit de la culture de grande consommation et dans les autres celui de la discussion scientifique savante. Cette démarche met en lumière la relativité du littéraire par rapport au discours social et réduit la littérature et la notion de genres à un rôle pédagogique

désuet, tandis que la production culturelle de grande consommation prospère en procédant au recyclage parodique de formes lettrées, consacrant de la sorte un renversement des hiérarchies instituées.

Le chapitre II regroupe les textes de Claudine Potvin, de Janet M. Paterson et de Hans-Jürgen Lüsebrink autour de certains phénomènes socioculturels. Ces phénomènes sont fort divers : explosion de la littérature au féminin, entrecroisements génériques caractéristiques des fictions postmodernes et influences interculturelles sur le genre autobiographique. Potvin présente l'utopie féministe en tant que levier de l'abolition de la notion de genre. Pour ce faire, elle accorde au *gender* une fonction idéologique de résistance, une fonction perturbatrice et déstabilisante, capable de remettre en cause l'ordre établi. Voyant dans le genre au sens traditionnel un contrat social à transgresser, elle adopte la posture utopiste et met de l'avant la force productive de la délinquance dans la reformulation de la culture. Paterson montre quant à elle que le paradoxe du postmoderne réside dans l'éclatement des genres et le ralliement du sens. Ainsi, tout en inscrivant la dissolution du littéraire dans l'histoire littéraire même, elle pose la question de la capacité signifiante de l'hybride et lui assigne un rôle de mémoire collective. Traitant des dynamiques de l'autobiographie dans une perspective anthropologique qui met de l'avant la diversité des horizons culturels, Lüsebrink souligne le clivage entre écrit et oral, de même qu'il situe l'ancrage de l'autobiographie fictive dans la mémoire collective, dans la lignée des témoignages plutôt que dans celle des récits intimes et subjectifs qui caractérisent les genres de la « littérature personnelle » en Occident. Il voit dans les récits d'émigration interculturelle une dynamique d'évolution et de transformation du récit de vie linéaire en dialogue.

Le chapitre III aborde une des formes les plus anciennes, le théâtre, ici tout particulièrement dans ses relations à la scène : le texte de Chantal Hébert, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier, Denyse Noreau et Irène Perelli-Contos présente les tentatives d'un certain théâtre contemporain pour sortir du système littéraire par le biais de médiums distincts. Envisageant le théâtre comme art hybride par définition, résultat de la dynamique de plusieurs langages, ce texte

pose la question des lignes de force démarcatives de la créativité théâtrale actuelle. Deux exemples illustrent cette recherche : *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette et *Leitmotiv*, une création du Théâtre des Deux Mondes. *Le passage* montre une interaction formelle entre texte, écriture métatextuelle et musique, qui revendique d'une certaine manière l'accès à la totalité du patrimoine culturel. Sans texte ni dialogues, *Leitmotiv* (idéateurs : Michel Robidoux et Daniel Meilleur) a la musique pour seul moteur dramaturgique, à l'exception de quelques extraits de lettres. Cette appropriation sensuelle et suggestive de la réalité donne une idée de l'importance de l'écriture scénique ainsi que des conflits qui peuvent résulter des tensions entre texte et scène. Dans ce cas, les territoires de l'intime se trouvant investis par la remémoration que suggèrent des images projetées en ombres chinoises, l'œuvre requiert une participation dialogique active de la part du récepteur puisqu'elle l'incite à un travail de recomposition effectué à partir de lectures au second degré ; elle fait ainsi appel à une attitude constructiviste qui réactive, comme le soulignent les auteures en conclusion, les trois éléments fondamentaux de la dynamique des genres : le dramatique, l'épique et le lyrique.

La dimension textuelle du théâtre est traitée au chapitre IV dans l'analyse que font François Dumont et Andrée Mercier des « genres du jeu et [du] jeu des genres » dans *HA ha !...* de Réjean Ducharme. La mise en représentation du théâtre qu'il est donné de voir dans la pièce de Ducharme équivaut à une mise en procès des prétentions de ce genre ; bien qu'éminemment fédérateur, le genre théâtral se trouve ici contesté à travers un inventaire des genres du jeu, jeu qui subordonne et anéantit tous les autres genres. Seule la poésie échappe à ce jeu de massacre : elle apparaît au contraire comme le lieu de l'émotion véritable opposé à celui du simulacre absolu. Dans la deuxième partie du chapitre, Anne-Marie Clément prolonge la réflexion sur la poésie ; en questionnant la dimension poétique des œuvres en prose de René Lapierre, elle fait ressortir que c'est la voix, plus que la forme ou le contenu, qui est poésie. Nous incitant à sonder les enjeux d'un métissage présenté comme une nouvelle norme qui fait des genres un réservoir de formes et un

matériau, Clément situe l'identité et la subjectivité du sujet lyrique dans un entre-deux problématique.

De la poésie à la prose, l'analyse textuelle se poursuit au chapitre V avec les études de Madeleine Frédéric et de Jean-François Chassay, portant respectivement sur *Les champs d'honneur* de Jean Rouaud et sur le projet de Jacques Roubaud inauguré en 1989 par *Le grand incendie de Londres*. Frédéric souligne l'hétérogénéité des récits et relations d'action en mettant en lumière la rivalité des modes dans la narration-description de la guerre de 14-18 dans *Les champs d'honneur*, ainsi que l'évolution de ce rapport *via* une filiation avec Blaise Cendrars. En exposant la « biographie » du projet de récit de Roubaud, Chassay se livre à une réflexion sur la culture contemporaine en mettant l'accent sur la coexistence des registres scientifique, autobiographique, narratif et poétique. Hybride de journal intime et de mémoires, l'œuvre de Roubaud affirme en effet sa véridicité par le biais d'une poétique qui prend appui sur les développements de la technologie actuelle et en jouant sur la transmission du savoir.

Au chapitre VI, la notion de recueil soulève la question de l'existence d'hypergenres ou de genres transversaux. Sont ainsi scrutés le recueil d'essais et le recueil de nouvelles. À partir du recueil d'essais, Irène Langlet étudie les fluctuations des genres et les genres-frontières en observant le discours de l'entre-deux et de l'entre-genre. Prenant ses exemples chez Roland Barthes et Italo Calvino, elle s'intéresse tout particulièrement au travail de remaniement et de réseautage et aux effets d'hypertexte internes que produit le discours essayistique. De leur côté, René Audet, Patrick Guay et Richard Saint-Gelais étudient des cas de fictions collectives, où les variations du mode de production mettent de l'avant les circonstances de la rédaction et soulignent les tensions génériques à l'œuvre entre recueil et roman.

Le septième chapitre enfin regroupe trois contributions – celles de Michèle Garneau, de Paul-Émile Saulnier, et de Lucie Robert et Mélanie Plourde – qui ont pour particularité de traiter de « genres » à la fois autonomes et cependant indissociables d'autres genres : l'épopée cinématographique, l'installation et l'impromptu. Garneau

prend la dimension et la dynamique épiques à l'œuvre chez le cinéaste Pierre Perrault à témoin d'une entreprise de territorialisation du sens. On voit ainsi comment, dans la narration et à travers l'expérience subjective de la sagesse, s'instaure un rapport épique à la vérité, alors que l'information issue du documentaire traduit le savoir en termes de rapport scientifique à la réalité. La fonction de fabulation qui est mise en scène dans l'« épopée de gueux » de la colonisation abitibienne fait de la sorte le procès du régime de l'imitation et plaide pour un discours de vérité qui se situerait entre éthique et art. Saulnier, pour sa part, souligne le caractère aporétique des tentatives de définition de l'installation en montrant *de facto*, par le biais de son expérience artistique, qu'il s'agit essentiellement de la mise en scène, voire de la théâtralisation, d'une affirmation d'indépendance par rapport à la temporalité, à l'espace et aux médias utilisés. En traitant de l'impromptu comme d'un « genre sans statut et sans papiers », Robert et Plourde font l'historique et se livrent à l'analyse d'un genre qui a au moins un trait en commun avec les œuvres collectives qu'il met de l'avant : l'importance des circonstances de sa production et des commanditaires. Inscrivant le texte dramatique entre le champ théâtral et le champ littéraire, l'impromptu donne de plus une bonne idée du rapport distancié que les écrivains entretiennent avec le social et avec l'histoire de l'écriture dramatique.

Les phénomènes d'hybridation étant le lieu commun des épopées de transition, reste au lecteur à élucider le sens de cette transition : quels types de revendications se dessinent sous cette hybridation débridée ? L'utilisation de tous les moyens disponibles puisés au réservoir, ou au répertoire, des cultures antérieures en vue d'une appropriation du sens aboutit au constat qu'il n'y a pas « perte du sens », mais plutôt recherche d'autres combinaisons, pour parvenir à plus de précision, à plus d'authenticité et à un partage – plus démocratique ? – des effets de sens, comme en témoignent, par exemple, les diverses manœuvres de contestation menées pour s'affranchir (du théâtre, de l'imitation, des codes, de la temporalité et de l'espace, du genre lui-même, etc.) et les multiples tentatives entreprises pour impliquer activement le lecteur ou l'ob-

INTRODUCTION

servateur dans le fonctionnement de l'œuvre. Le sujet individuel peut bien avoir été déclaré « mort », de même que le genre d'ailleurs, les systèmes de communication et les groupes de toutes sortes prennent le relais. La dynamique des genres participe ainsi d'une plus vaste réorganisation de la perception du monde et d'un véritable mouvement d'ordre épistémologique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (1997), « Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre », dans M. FRÉDÉRIC et J.-P. Van NoppEN (dir.), *Nouvelles perspectives en théorie des genres*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, p. 665-681.
- BESSIÈRE, Jean (1990), *Dire le littéraire. Points de vue théoriques*, Liège/Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.
- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette. (Coll. « Contours littéraires ».)
- COMPAGNON, Antoine (1998), *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1986), *Parages*, Paris, Éd. Galilée.
- DOMINICY, Marc (1995), « Rhétorique et cognition : vers une théorie du genre épictétique », *Logique et analyse*, n°s 150-151-152, p. 1-19.
- DOMINICY, Marc (1997), « Pour une approche cognitive des genres : l'Espagne de Théophile Gautier », dans M. FRÉDÉRIC et J.-P. Van NoppEN (dir.), *Nouvelles perspectives en théorie des genres*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75, p. 709-730.
- FISHELOV, David (1991), « Genre Theory and Family Resemblance – Revisited », *Poetics*, n° 20, p. 123-138.
- FOWLER, Alistair (1982), *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- FRÉDÉRIC, Madeleine et Jean-Pierre VAN NoppEN (dir.) (1997), *Nouvelles perspectives en théorie des genres*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 75.
- GENETTE, Gérard (1969), *Figures II*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GOLDSCHLAGER, Alain, Isabelle MARTINEAU et Clive THOMSON (dir.) (1999), *Règles du genre et inventions du génie*, London (Ontario), Mestengo Press.

INTRODUCTION

- HAMON, Philippe (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur. (Coll. « Hachette Université. Recherches littéraires ».)
- JAKOBSON, Roman (1963), « Linguistique et poétique », dans Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- KIBÉDI-VARGA, Aron (1990), *Les poétiques du classicisme*, Paris, Éd. Aux amateurs de livres. (Coll. « Théorie et critique à l'âge classique ».)
- KLEIBER, Georges (1990), *La sémantique du prototype*, Paris, Presses universitaires de France.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- MAINGUENEAU, Dominique (1996), *Les termes clés de l'analyse de discours*, Paris, Seuil.
- SAINT-GELAIS, Richard (dir.) (1998), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université. (Coll. « Séminaires ».)
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), « Genres littéraires », dans Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, p. 520-529.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996), *Les célibataires de l'Art*, Paris, Gallimard.
- SIMON, Sherry (1996), *Gender in Translation*, Londres, Routledge.
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

CHAPITRE 1

VERS UNE DÉCONSTRUCTION DES GENRES ?

À PROPOS DE L'ÉVOLUTION ROMANESQUE ENTRE LE MODERNISME ET LE POSTMODERNISME

Pierre V. Zima

Université de Klagenfurt

Le genre le plus ennuyeux que l'on puisse trouver dans l'histoire littéraire n'est jamais tout à fait mort. Il reviendra, – comme remède à l'ennui que le genre le plus excitant finira bien par atteindre.

Paul VALÉRY,
Œuvres II, p. 640.

Le genre littéraire n'a pas été défini une fois pour toutes. La question de savoir ce que constitue un drame, un roman ou un poème a été posée et reposée sans mener à une réponse définitive. Nous nous servons régulièrement du mot « roman » sans être absolument sûrs de pouvoir le considérer comme un *concept* générique, comme un concept « opératoire », diraient certains sémioticiens. Notre scepticisme à l'égard de toute terminologie générique augmente lorsque nous nous souvenons de l'esthétique agnostique et nominaliste de Benedetto Croce : d'une esthétique hostile à l'universalisme hégélien, à l'histoire des mouvements littéraires et à la notion – intrinsèquement universaliste – de genre.

Mais comment parler du roman, du drame ou du poème sans accepter une conceptualisation universaliste au moins implicite ? Voilà une contradiction évidente que Gérard Genette présente sous forme de thèse et antithèse : « Ce qui compte », dit-il en formulant la thèse, « c'est *ce* roman, et n'oubliez pas que le démonstratif dispense de définition. Occupons-nous de ce qui existe, c'est-à-dire des œuvres singulières. Faisons de la critique, la critique se passe fort bien des universaux » (1979 : 86). Cette thèse qui aurait plu à Hobbes et à Hume est immédiatement suivie d'une antithèse à la fois cartésienne et hégélienne : la critique se passe fort mal des universaux « puisqu'elle y recourt sans le savoir et sans les connaître, et au moment même où elle prétend s'en passer : vous avez dit "*ce roman*" » (1979 : 86).

Je ne suis pas sûr que l'hypothèse qu'il existe un *architexte* sous-jacent à tous les genres nous fasse avancer dans ce domaine – ou plutôt qu'elle nous fasse avancer dans la bonne direction. Car la contradiction entre thèse et antithèse s'évanouit lorsqu'elle est projetée au niveau sociologique ou sociosémiotique, où les universaux génériques apparaissent comme étant garantis par le consensus au sein d'une communauté culturelle et de son système de communication historique (donc contingent et particulier).

Dans ce contexte, la question ne devrait plus être : comment définir un genre littéraire une fois pour toutes (au niveau esthétique, phénoménologique ou sémiotique) ?, mais : qu'est-ce qui constitue la stabilité ou l'instabilité d'un système générique dans une situation sociohistorique donnée ?

SYSTÈME GÉNÉRIQUE ET SOCIÉTÉ

En essayant de répondre à cette question sociologique, le médiéviste allemand Erich Köhler a beaucoup insisté sur le rôle des formations sociales dans l'évolution littéraire, dans l'évolution des genres. Prenant comme point de départ la théorie des systèmes de Niklas Luhmann qu'il adapte aux exigences d'une sociocritique historique et dialectique, il cherche à montrer, dans un article sur le système littéraire français, à quel point les genres peuvent être

compris par rapport aux intérêts de certains groupements sociaux. À la différence d'un marxiste comme Georg Lukács qui tend à privilégier l'aspect mimétique de la littérature, Köhler cherche à mettre en relief le rôle actif du système générique dans le processus de transformation sociale : « La constitution du système est un instrument d'appropriation et non pas de reproduction de la réalité » (1982 : 15).

Que faut-il entendre par cette métaphore de l'appropriation ? Le système générique, loin de refléter la condition sociale, réagit aux événements historiques en effectuant une sélection, en choisissant certaines alternatives qu'il contient lui-même. À l'aube de l'ère absolutiste, il remplace progressivement l'épopée féodale par la tragédie en réagissant à la transformation de la noblesse d'épée en noblesse de cour. Une autre péripétie générique analysée par Köhler est l'essor du roman au XVIII^e siècle qui finit par remplacer les genres « aristocratiques » de l'épopée et de la tragédie par un genre bourgeois.

Bien qu'il soit impossible d'entrer dans le détail de l'analyse köhlienne, il me semble utile de rappeler les principaux résultats théoriques de sa recherche. D'une part, le système générique peut réagir aux transformations sociales en augmentant la capacité des genres individuels : du roman, par exemple, qui peut se transformer en récit expérimental, en essai ou en récit essayiste. Un nouveau genre peut apparaître dont la forme correspond aux aspirations d'un nouveau groupe social ou à la situation changée d'une collectivité sociale qui cherche à s'émanciper. Köhler évoque le parallèle entre l'essor de la bourgeoisie et celui de la comédie et du roman. Ce parallèle est conçu comme un rapport fonctionnel qui articule les intérêts d'une collectivité sociale : de la bourgeoisie, par exemple, qui cherche à s'émanciper et à se faire reconnaître (dans la comédie, dans le roman) comme partenaire égale de la noblesse. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que des hybrides comme la tragi-comédie apparaissent pendant des phases de transition, permettant de préserver l'équilibre dans un système générique menacé par les bouleversements sociaux. Enfin, le système générique peut être aboli et remplacé par un système alternatif, comme au début de la

Renaissance. Mais en général les transformations graduelles sont plus fréquentes que les mutations, parfois dues à la mise en place d'un nouveau système « importé » (Köhler, 1982 : 22-23).

Il est intéressant d'observer à quel point un autre sociologue de la littérature, Jean Duvignaud, complète et concrétise le modèle systématique ébauché par Köhler. À l'instar de Köhler, il adopte un point de vue à la fois fonctionnel et critique lorsqu'il s'interroge sur l'atrophie de la fonction dramatique dans la société contemporaine régie par l'imaginaire des médias. Duvignaud s'intéresse peu aux rapports entre fonctions génériques et intérêts de groupe, il cherche à attirer notre attention sur les transformations fonctionnelles dans notre système de communication médiatisé. L'espace imaginaire qu'occupa jadis le théâtre n'a-t-il pas été envahi par la télévision, qui est en train d'usurper la fonction tout entière de l'imaginaire social ? Voilà la question clé que Duvignaud se pose dans son petit livre intitulé *Spectacle et société*. Ses réponses, peut-être prophétiques, risquent d'attrister et de provoquer les amateurs du théâtre : « *La télévision en rendant présente la réalité immédiate a rapproché définitivement l'imaginaire de l'événement. On a dit qu'on ne pouvait plus mourir de la même manière au théâtre depuis qu'on avait vu l'assassinat de Ruby à la télévision* » (1970 : 59). Et Duvignaud de conclure : « Les dieux du théâtre se sont effacés. Ils sont encore chargés du commentaire des nostalgies, mais d'elles seulement » (1970 : 163).

Je n'ai aucune intention de répondre à la question de savoir si le théâtre contemporain, en tant que théâtre subventionné, survivra à la télévision de plus en plus commercialisée ou pas. La question qui devrait nous intéresser à la suite des recherches présentées par Köhler et Duvignaud est la suivante : comment rendre compte de l'apparition, de la transformation et de la disparition des genres par rapport à l'évolution sociohistorique ? Voici une réponse possible que j'aimerais présenter sous forme de thèse et développer dans les analyses suivantes :

La désintégration et la déconstruction volontaire des genres sont dues à la déchéance ou à la reconstitution de

certaines phénomènes sociaux : des états féodaux, de la société de classes dominée par la bourgeoisie, de certaines formes de communication ou de l'individu de l'époque libérale en tant que Sujet individuel.

Ainsi le roman, défini par Goethe comme « épopée subjective » (« subjektive Epopée »)¹, finit par remplacer l'épopée collective et politique de la classe féodale, de la noblesse d'épée. Mais que deviendra le genre romanesque en tant qu'épopée subjective dans une société marquée par le déclin de l'individu libéral et de l'idéologie individualiste qui exalte l'autonomie cognitive et l'activité autonome du Sujet individuel ?

En essayant de répondre à cette question j'aimerais prendre comme point de départ une seconde thèse, complémentaire de la première :

Le roman en tant que genre de la bourgeoisie ascendante est fondé sur une idéologie libérale et individualiste qui se trouve remise en question à l'époque moderniste considérée comme une autocritique radicale de la modernité des Lumières. Cette autocritique fait ressortir l'ambivalence radicale de toutes les valeurs modernes et l'ambivalence devient un trait caractéristique des romans modernistes de Proust, Musil, Kafka, Svevo et Pirandello, dont les narrateurs agnostiques sont incapables de distinguer le Bien et le Mal, le Vrai et le Faux. À la différence de ces romanciers modernistes qui cherchent encore à distinguer en racontant la recherche d'une valeur esthétique, éthique ou politique souvent introuvable, les romanciers postmodernes abandonnent cette recherche métaphysique parce qu'ils considèrent les valeurs antagonistes comme interchangeables, indifférentes. Les nouveaux romans français, les romans ou récits américains de Barth, Pynchon ou Barthelme, les romans de Süskind en Allemagne et d'Eco en Italie ne sont

1. Voir Goethe (1963 : 16).

plus des recherches d'un Sujet en crise, mais des jeux avec le langage et avec des formes anciennes envisagées sous un jour ironique. Le Sujet individuel de ces romans est souvent (chez Süskind, par exemple) un pseudo-Sujet et le roman, qui cesse d'être une « épopée subjective » au sens de Goethe, tend à se dissoudre en récit, collage textuel ou essai.

On aura remarqué que le point de départ de cette thèse est une définition à la fois historique et heuristique du genre romanesque. Il est considéré comme une « épopée subjective » issue de l'idéologie individualiste d'une bourgeoisie ascendante et comme une recherche réussie ou manquée d'une valeur esthétique, éthique, politique ou autre. Tant qu'on adopte cette définition, il est possible de considérer le nouveau roman français comme un anti-roman et certains romans postmodernes comme des tentatives pour dissoudre le genre romanesque. Mais aussitôt qu'on la rejette, toute la constellation théorique change et il devient parfaitement possible d'envisager le nouveau roman (par exemple) comme le genre romanesque par excellence.

Regardons de plus près le rapport entre la thèse proposée ici et la pratique romanesque.

LE DÉPASSEMENT DE L'AMBIGUÏTÉ DANS LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE

Disons d'emblée que dans les romans psychologiques et réalistes du XIX^e siècle, dans les romans de Jane Austen, de George Eliot et d'Honoré de Balzac, le Sujet en tant que narrateur et acteur s'oriente vers un système de valeurs individualiste relativement stable qui lui permet de distinguer le Bien du Mal et le vrai du faux caractère. Dans *Pride and Prejudice* de Jane Austen, par exemple, le narrateur perspicace est chargé d'un discours qui lui permet de résoudre toutes les ambiguïtés caractérielles et de séparer d'un geste souverain et final le faux de l'authentique. Au début de la narration, Darcy, le principal protagoniste masculin, apparaît aux yeux du lecteur comme une incarnation de l'arrogance et de la

vanité et comme un rival prétentieux de Mr. Wickham, dont l'honnêteté semble hors de doute. Pourtant le narrateur finit par démasquer Wickham dont l'imposture consiste à vouloir s'approprier la fortune de l'héroïne, Elizabeth Bennet. En même temps, Darcy, jadis soupçonné et tenu à l'écart de l'héroïne, se révèle être le *vrai* héros. Le dénouement romanesque, le mariage de l'héroïne avec Darcy, coïncide avec la séparation définitive de l'être et du paraître et avec l'exécution de ce que Greimas appelle « le contrat de véridiction » entre narrateur et lecteur².

À ce niveau, la situation n'est pas très différente dans les romans de Balzac où le narrateur peut encore s'identifier avec ce « perspicace » observateur qu'on rencontre régulièrement dans les romans réalistes anglais et français et qui nous aide à nous orienter dans la réalité romanesque. Dès le début des *Illusions perdues*, le narrateur sépare l'être du paraître et ôte le masque de Mme de Bargeton qui – comme Lucien de Rubempré – tient à cultiver les apparences : « À beaucoup de personnes, elle paraissait une folle dont la folie était sans danger ; mais, certes, à quelque perspicace observateur, ces choses eussent semblé les débris d'un magnifique amour écroulé aussitôt que bâti, les restes d'une Jérusalem céleste, enfin l'amour sans l'amant. Et c'était vrai » (Balzac, 1962 : 48).

Parallèlement à la perspicacité du narrateur, celle de quelques acteurs réalistes, authentiques et véridiques nous aide à discerner, à travers les fausses apparences, la réalité telle quelle. Dans les *Illusions perdues*, un tel personnage réaliste et perspicace est Daniel d'Arthez, qu'on a souvent présenté comme un porte-parole du narrateur et de l'auteur. Sans y aller par quatre chemins, il renseigne le lecteur sur les fausses apparences de Lucien de Rubempré, le principal personnage, en affirmant que Lucien est un individu du paraître et de la mode qui, incapable de comprendre la « réalité », ne vit que dans les opinions éphémères des autres : « Enfin c'est, permettez-moi de le dire, une femmelette qui aime à paraître, le vice principal du Français » (Balzac, 1962 : 472).

2. Voir Greimas et Courtés (1979) et Greimas (1983).

Cette orientation du roman réaliste vers la connaissance du réel et vers un contrat de véridiction discursif qui finit par éliminer toutes les ambiguïtés caractérielles et autres est d'une importance capitale pour la constitution du genre. Car le genre romanesque moderne est fondé, en tant que genre bourgeois, individualiste et rationaliste (cartésien), sur la prémisse idéologique que le monde peut être connu et maîtrisé – c'est-à-dire approprié – en tant qu'objet par un Sujet maître de lui-même.

Sous-jacente aux oppositions sémantiques entre le Vrai et le Faux, le Bien et le Mal, le Beau et le Laid, l'opposition entre l'Être et le Paraître constitue le fondement du système de valeurs bourgeois et de la subjectivité moderne. C'est en s'orientant vers cette opposition consacrée par l'idéalisme allemand (hégélien) qui cherche l'essence (*Wesen*) derrière l'apparence (*Erscheinung*) que le Sujet, en tant que Sujet d'énonciation et Sujet d'énoncé, parvient à définir, classer et raconter le réel dans le cadre d'une construction narrative que nous nous sommes habitués à appeler « roman ».

La possibilité qu'a le Sujet d'énonciation moderne de découvrir l'essence derrière les apparences et d'agir en conséquence coïncide avec la possibilité du roman réaliste, du roman psychologique du XIX^e siècle. Or, cette possibilité s'efface progressivement au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, lorsque Baudelaire et Nietzsche découvrent – indépendamment l'un de l'autre – l'ambivalence intrinsèque de tous les phénomènes : des situations, des actions, des caractères, des pensées et des concepts. Parallèlement à Baudelaire qui associe la superstition à la vérité, le sacré au profane, la passion religieuse à la prostitution³, Nietzsche annonce, dans ses écrits les plus importants, l'ambivalence irréductible qu'aucune dialectique (hégélienne ou autre) ne saurait dépasser ou synthétiser : « La croyance fondamentale des métaphysiciens c'est la croyance aux oppositions des valeurs » ([1886] 1971 : 22). Pourtant, Nietzsche, le critique radical de la métaphysique européenne, ne saurait plus croire aux antinomies d'antan. Il ajoute : « Et le bien

3. Voir Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu » (1975 : 678).

ne serait-il pas le mal ? Et Dieu une pure et simple invention, une astuce du diable ? Ne se peut-il pas au fond que tout soit faux en somme ? » ([1878-1879] 1988 : 24).

AMBIVALENCE ET ROMAN : UN GENRE MENACÉ

Dans la situation sociale, linguistique et philosophique esquissée par Nietzsche, les discours philosophiques et romanesques post-hégéliens et post-balzaciens ne sauraient plus aspirer à une définition de l'être « derrière » les apparitions, les ambiguïtés sociales ou psychiques. À la différence de l'ambiguïté réductible ou dépassable (dans le cadre d'un schéma dialectique quelconque) l'ambivalence s'avère être insurmontable. Dans les romans modernistes de Kafka, Proust, Musil, Svevo et Gide, la vérité a partie liée avec le mensonge et le Bien apparaît comme inséparable du Mal.

Il est impossible de distinguer les valeurs et l'action romanesque est frappée d'aporie. Dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil, un personnage comme Diotime finit par renoncer à l'action, parce que l'action présuppose l'univocité. Or, l'univocité issue de la lutte contre l'ambiguïté et l'apparence a été remplacée par l'ambivalence : « Chaque fois que Diotime était tout près de se décider pour l'une [des grandes idées], elle était obligée de constater qu'il ne serait pas moins grand de donner réalité à son contraire » (1969 : 349). En proie à l'ambivalence, le personnage moderniste reste indécis, incapable d'agir.

Ajoutons que l'ambivalence ne reste pas extérieure au Sujet d'action mais finit par porter atteinte à son identité et à son intégrité. Comme les personnages musiliens, le héros d'Italo Svevo (Zeno Cosini) est incapable de définir son propre Moi : « *Ero io buono o malo ?* » – « Étais-je bon ou mauvais ? » –, se demandait-il sans jamais répondre à cette question décisive. C'est d'autant plus grave que Zeno Cosini est à la fois Sujet d'énoncé (héros) et Sujet d'énonciation (narrateur) et que son indécision au niveau cognitif, affectif et événementiel a des répercussions sur le plan narratif.

Nous retrouvons une situation analogue dans les romans de Franz Kafka, dont la polysémie est due – au moins en partie – à l'agnosticisme radical du narrateur. À l'instar de Nietzsche qui associe le Bien et le Mal, le narrateur kafkaïen croit reconnaître, au cours d'un procès interminable, dans la déesse de la Justice la déesse de la Chasse : « Elle en prenait un relief saisissant », constate-t-il, « mais ne ressemblait plus beaucoup à la déesse de la Justice non plus qu'à celle de la Victoire : elle avait parfaitement l'air d'être la déesse de la Chasse » (Kafka, [1925] 1972 : 222). « Conviction » et « indifférence », considérées comme des contraires dans la vie quotidienne, semblent presque coïncider dans son discours, qui ne définit pas, qui ne tranche jamais, mais s'en tient scrupuleusement aux apparences contradictoires. L'ambivalence du peintre Titorelli, par exemple, est présentée telle quelle, sans la moindre tentative de la dépasser vers la « vérité » : « Les objections ne l'influençaient pas, mais, malgré son ton décidé, on n'arrivait pas à savoir s'il parlait par conviction ou par simple indifférence » (Kafka, [1925] 1972 : 225).

La mise en question du Sujet romanesque en tant que narrateur et en tant qu'acteur témoigne de la crise de l'individu dans une société dont le système de valeurs individualiste et libéral est sur le point de s'effondrer. Dans cette situation, le sort du roman comme « épopée subjective » est inséparable de celui d'un individualisme rationaliste orienté vers la définition univoque, l'action cohérente et la maîtrise du réel. Le genre romanesque se trouve remis en question parallèlement à la désintégration du Sujet individuel qui est en passe de perdre son identité.

Comme l'épopée féodale dont le sort fut inextricablement liée à celui de la noblesse d'épée, comme la tragédie classique inséparable de l'absolutisme ludovicien, le genre romanesque réagit aux péripéties d'un individualisme bourgeois exalté par les romans psychologiques de l'époque réaliste, mais radicalement mis en question et critiqué par la littérature moderniste qui réagit à la crise sociale. Car il ne faut pas perdre de vue le rapport quasi symbiotique entre critique et crise. Le roman réagit à la crise de l'individu au début du ^{xx}e siècle en révélant toute la problématique du Sujet

individuel : de ses ambivalences, de ses contradictions et de son identité impossible ou introuvable.

Il le fait au niveau d'une écriture qui remplace la narration linéaire et la causalité événementielle ou psychologique⁴ par un essayisme tâtonnant et une structure fragmentaire, paratactique, qui se substitue au récit homogène des narrateurs omniscients. Ainsi les « Trois essais pour devenir un grand homme » (chapitres IX, X, XI) qui ouvrent le grand roman fragmentaire de Musil laissent entrevoir les effets de la crise sociale et de l'ambivalence sur le plan narratif. L'auteur y raconte pourquoi l'histoire ne peut pas encore commencer, pourquoi elle est différée. « L'histoire de ce roman », explique-t-il dans les fragments posthumes, « se termine par la découverte que l'histoire qui aurait dû être racontée n'a pas été racontée » (Musil, 1952 : 1598 – je traduis).

Mais un roman sans récit narratif est-il concevable ? Peut-on imaginer une « épopée subjective » sans récit événementiel, sans causalité psychologique et sans Sujet identifiable ? Car Ulrich, l'homme sans qualités, est difficile à identifier, comme nous le fait remarquer le narrateur au début du roman. Que faire dans une telle situation narrative régie par l'ambivalence ? La solution proposée par Musil est bien connue : c'est l'essayisme romanesque qui refuse la définition univoque, le système philosophique (hégélien) et le récit linéaire (rationaliste, causaliste). « Un peu comme un essai, dans la succession de ses paragraphes, considère de nombreux aspects d'un objet sans vouloir le saisir dans son ensemble (car un objet saisi dans son ensemble en perd d'un coup son étendue et se change en concept), il pensait pouvoir considérer et traiter le monde, ainsi que sa propre vie, avec plus de justesse qu'autrement » (Musil, 1969 : 382). Nous avons donc affaire à un roman-essai anti-rationaliste et anti-hégélien qui peut être lu comme un défi à toute la tradition philosophique et littéraire moderne dominée par le rationalisme, le positivisme, le causalisme et la pensée systématique fondatrice d'une subjectivité cartésienne ou hégélienne.

4. Tzvetan Todorov distingue la *causalité événementielle* de la *causalité psychologique* et *philosophique*. Voir Todorov (1968 : 124-125).

Bien avant la déconstruction derridienne, Musil et les autres romanciers modernistes se mettent à douter de la conceptualisation du réel, de la possibilité de définir un caractère ou une action et de la légitimité du critère de cohérence. Mais à la différence des déconstructivistes qui abandonnent la *recherche* moderniste de la vérité et de l'identité subjective, des romanciers comme Musil et Proust continuent à adhérer à la recherche métaphysique de la vérité, de l'utopie et de l'identité d'un Moi de plus en plus fragmenté. Dans son *Carnet de 1908* Proust évoque (comme Musil et Pirandello) « l'incertitude sur la forme d'art » et se met à douter du genre romanesque : « Faut-il en faire | un roman, une étude philosophi | que, suis-je romancier ? » (1976 : 61).

Cette question, qui aurait pu être soulevée par Musil, Kafka ou Joyce, témoigne de la crise d'un genre littéraire dont le sort est inséparable de la crise de l'individualisme et du Sujet individuel. L'idée d'Erich Köhler que les époques historiques de transition font naître des genres hybrides ou « mixtes » est confirmée et concrétisée par les expériences modernistes. Comme la tragi-comédie, située entre l'aristocratie et la bourgeoisie ascendante, le roman-essai témoigne d'une période de transition marquée par le déclin du Sujet individuel et l'autocritique de la modernité dans le modernisme littéraire, philosophique et sociologique.

Dans le cadre du modèle que j'ai proposé dans *Moderne/Postmoderne*, on dirait que le modernisme qui commence entre 1850 et 1880 inaugure une autocritique globale de la modernité rationaliste et hégélienne et constitue donc une époque de transition. Transition vers quoi ? Vers la postmodernité qui rompt avec la notion de Sujet individuel ou collectif et avec la notion complémentaire de récit linéaire et téléologique : avec ce que Lyotard appelle le « métarécit ». On verra que le genre romanesque meurt et renaît à l'époque postmoderne et qu'il y change complètement de fonction.

INDIFFÉRENCE ET ROMAN : MORT ET RENAISSANCE

« Le roman continue et continue. Et ça nous est complètement égal », remarque l'auteur allemand Jürgen Becker (1983 : 141) qui, pendant les années 1970 et 1980, chercha à dissoudre le roman dans la prose expérimentale. Cette tentative n'a rien d'étonnant si elle est lue parallèlement à la célèbre phrase d'Alain Robbe-Grillet : « Raconter est devenu proprement impossible » (1963 : 37). Et pourtant, Robbe-Grillet continue à raconter tout comme Michel Butor et Claude Simon, tout comme Jürgen Becker qui publie un livre intitulé *Erzählen bis Ostende (Raconter jusqu'à Ostende)*... Ce qui n'est plus possible dans la constellation postmoderne, c'est de raconter l'histoire d'un individu extraordinaire comme Fabrice del Dongo, comme Werther, comme Ulrich ou comme le Marcel de Proust.

Ce qui n'est plus possible, à l'heure actuelle, c'est la recherche subjective de l'utopie (au sens de Musil), de la vérité ou de la Loi (au sens de Kafka), de l'art (au sens de Proust). Certes, la recherche existe, mais uniquement en tant que parodie de la recherche métaphysique d'antan. Dans *le labyrinthe* de Robbe-Grillet est une telle recherche vidée de sens et qui donne dans le vide : par exemple, dans le vide de la correspondance entre un soldat et sa fiancée. Cette correspondance ne révèle aucun secret, aucune essence derrière les apparences : « Les lettres ne recèlent, à première vue, nul secret, d'aucune sorte, ni d'importance générale ni personnelle. Ce sont des lettres ordinaires, telles qu'une fiancée de campagne en envoie chaque semaine à son promis, donnant des nouvelles de la ferme ou des voisins, répétant avec régularité les mêmes formules conventionnelles sur la séparation et le retour » (1959 : 214).

Robbe-Grillet, en tant qu'écrivain et théoricien du nouveau roman, est à la fois nietzschéen et postmoderne (c'est-à-dire anti-métaphysique) dans la mesure où il reste résolument à la *surface* des choses, dans le monde des apparences. « La *surface* des choses a cessé d'être pour nous le masque de leur cœur » (1963 : 27), affirme-t-il dans *Pour un nouveau roman*. En cela il suit la critique nietzschéenne de la notion métaphysique d'essence. « Le mot

“apparence” », remarque Nietzsche, « contient un grand nombre de séductions, ce qui explique pourquoi je l’évite : car il n’est pas vrai que l’essence des choses apparaît dans le monde empirique » (1980 : 317 – je traduis). La recherche de l’essence en tant que vérité est discréditée dans un univers radicalement pluralisé dont les valeurs noétiques, éthiques et esthétiques apparaissent comme étant interchangeables ou in-différentes.

Dans un tel univers, la recherche de la valeur suprême – que ce soit Dieu, l’Art, la Loi kafkaïenne ou la Révolution – devient un anachronisme. La prose postmoderne de John Barth, John Fowles, Thomas Pynchon et Jürgen Becker témoigne de cette absence de la valeur et de toute recherche métaphysique. Le narrateur postmoderne critique les stéréotypes sociaux, les idéologies et les doxas, mais il ne propose au lecteur aucune utopie, aucune vérité, aucune valeur authentique ou vraie.

Son écriture apparaît plutôt comme un jeu ironique et critique avec les formes littéraires du passé, avec les doxas idéologiques et les stéréotypes commercialisés. Maurice Roche n’a probablement pas tort lorsqu’il parle à propos des nouveaux romans de « machines précises » et de « gadgets littéraires » (1966 : 168). Car les textes de Simon, Robbe-Grillet, Butor et Ricardou jouent avec les débris d’une culture qui a cessé de signifier aux yeux d’un Sujet désorienté et déchu. Dans un contexte social et linguistique où les valeurs et les mots qui les désignent cessent de signifier, la subjectivité elle-même est vouée à l’échec.

Jean-Paul Sartre a anticipé l’époque postmoderne de l’indifférence en écrivant à propos de Francis Ponge : « Ne chassons-nous pas des mots leur sens propre et n’allons-nous pas nous retrouver, au milieu du désastre, dans une équivalence absolue de tous les noms et obligés de parler tout de même ? » (1947 : 305). Que fait un narrateur obligé de parler dans l’équivalence absolue de tous les noms ? Il ne parle pas sérieusement, mais avec distance et ironie. À la différence de Kafka, il ne considère pas l’écriture comme une *prière*, mais comme un *jeu* ; un jeu intelligent et critique, sans doute, mais un jeu.

Cette description renoue avec les principaux arguments du post-scriptum qu'Umberto Eco a ajouté à son roman *Le nom de la rose*. Il s'y prononce en faveur de l'actualisation ludique et ironique du passé littéraire. C'est en vain, dit-il, que les avant-gardes ont tenté de détruire ce passé ; il faut le revisiter avec ironie, sans innocence. Et il parle d'un « jeu métalinguistique » (« gioco metalinguistico » – 1980 : 529). Cette expression renvoie à la notion de « gadget » introduite dans la discussion par Roche : notion aussi symptomatique que celle de « jeu métalinguistique », car elle signale la fin de la recherche métaphysique qui marqua toute la modernité classique, romantique, réaliste et moderniste.

Le jeu littéraire postmoderne ne saurait prendre au sérieux la notion de Sujet qui fut au centre de la scène moderne et moderniste. Le Sujet postmoderne est souvent un pseudo-Sujet : une sorte d'individu-machine dont l'autonomie est niée par des mécanismes psychiques ou physiques. Dans *Le voyeur* de Robbe-Grillet, Mathias, le personnage principal, obéit à un déterminisme à la fois économique et sexuel⁵ qui semble annoncer le déterminisme physique qui régit les actions d'un héros postmoderne par excellence : celles de Grenouille dans le roman (« roman » ?) *Le parfum* de Patrick Süskind. Cherchant à s'approprier les odeurs les plus raffinées du monde pour devenir irrésistible, Grenouille commence par assassiner une jeune fille (un peu comme Mathias) et commet par la suite un meurtre après l'autre afin de pouvoir absorber le parfum de ses victimes. Il finit par acquérir le parfum recherché qui le rend irrésistible et lui permet d'exercer une sorte de pouvoir hypnotique sur les autres⁶.

Mathias et Grenouille ont un trait caractéristique commun : ce ne sont pas des Sujets au sens de Balzac, Dickens, Proust, Musil ou Svevo ; ce sont des robots qui annoncent peut-être l'individu futur d'une société post-industrielle de consommation dans laquelle

5. Pour une analyse plus approfondie de ce déterminisme thématique et narratif, voir Zima (1985).

6. Une comparaison plus détaillée des romans de Robbe-Grillet et de Süskind se trouve dans Zima (1997 : 351-353).

l'autonomie de l'époque bourgeoise aura cédé au conditionnement de réflexes humains par la publicité et les médias. Robbe-Grillet a l'air de parler du *Voyeur* et d'anticiper *Le parfum* de Süskind lorsqu'il remarque : « Le roman de personnages appartient bel et bien au passé, il caractérise une époque : celle qui marqua l'apogée de l'individu » (1963 : 33).

On objectera peut-être que Mathias et Grenouille, loin d'être typiques du roman postmoderne, ne sont que des cas isolés et que les romans de Fowles, Eco ou Barth mettent en scène des personnages plutôt traditionnels et tout à fait romanesques. C'est vrai, mais il faut tout de suite préciser que ces personnages ne sont que des figures dans ce vaste « jeu métalinguistique » dont parle Eco. Dans le roman de Fowles *The French Lieutenant's Woman*, par exemple, le héros Charles n'est qu'un prétexte qui fait fonctionner le jeu narratif qui engendre trois fins différentes (abolies dans la version filmée). Le récit postmoderne – que ce soit un texte expérimental ou un roman traditionnel – ne joue pas seulement avec la forme romanesque ; il joue aussi avec la notion de héros, de protagoniste, devenue obsolète.

Ajoutons, pour conclure, qu'il ne s'agit pas de postuler un rapport direct (fût-il fonctionnel) entre le déclin social de l'individualisme et la déchéance du genre romanesque. Le roman ne devient pas problématique uniquement parce que l'individu est en train de perdre son autonomie ; il devient aussi problématique parce que les écrivains réagissent par une critique radicale (anti-romanesque) à une situation sociolinguistique dans laquelle le langage métaphysique qui a jadis rendu possible « l'épopée subjective » et ses utopies religieuses, politiques ou esthétiques a été définitivement discrédité. Dans une telle situation, la renaissance du roman à laquelle nous assistons depuis *Le nom de la rose* ne peut être qu'apparente.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALZAC, Honoré de (1962), *Illusions perdues*, Paris, Gallimard. (Coll. « Livre de Poche ».)
- BAUDELAIRE, Charles (1975), « Mon cœur mis à nu », dans Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BECKER, Jürgen (1983), *Ränder, Felder, Umgebungen*, Francfort, Suhrkamp.
- DUVIGNAUD, Jean (1970), *Spectacle et société. Du théâtre grec au happening, la fonction de l'imaginaire dans les sociétés*, Paris, Denoël-Gonthier. (Coll. « Médiations ».)
- ECO, Umberto (1980), *Il nome della rosa*, Milan, Bompiani.
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GOETHE, Johann Wolfgang (1963), *Maximen und Reflexionen*, Munich, DTV.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983), « Véridiction », dans Algirdas Julien GREIMAS, *Du Sens II*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÈS (1979), « Contrat », dans Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- KAFKA, Franz ([1925] 1972), *Le procès*, Paris, Gallimard.
- KÖHLER, Erich (1982), « Gattungssystem und Gesellschaftssystem », dans Erich KÖHLER, *Literatursoziologische Perspektiven*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- MUSIL, Robert (1952), *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek, Rowohlt.
- MUSIL, Robert (1969), *L'homme sans qualités*, t. 1, Paris, Seuil.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980), « Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne », dans Friedrich NIETZSCHE, *Werke*, t. 5, Munich, Hanser.
- NIETZSCHE, Friedrich ([1886] 1971), *Par-delà le bien et le mal*, Paris, Gallimard.

ENJEUX DES GENRES DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

- NIETZSCHE, Friedrich ([1878-1879] 1988), *Humain, trop humain*, t. I, Paris, Gallimard.
- PROUST, Marcel (1976), *Le carnet de 1908* (établi et présenté par P. Kolb), Paris, Gallimard.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1959), *Dans le labyrinthe*, Paris, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963), *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard.
- ROCHE, Maurice (1966), *Compact*, Paris, Seuil. (Coll. « 10/18 ».)
- SARTRE, Jean-Paul (1947), *Critiques littéraires. Situations I*, Paris, Gallimard.
- TODOROV, Tzvetan (1968), « Poétique », dans Oswald DUCROT *et al.*, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Seuil, p. 97-165.
- ZIMA, Pierre V. (1985), « Vers une sociologie du Nouveau Roman : *Le voyeur* d'Alain Robbe-Grillet », dans Pierre V. ZIMA, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard.
- ZIMA, Pierre V. (1997), *Moderne/Postmoderne*, Tübingen, Francke.

LE RENVERSEMENT D'UNE HÉGÉMONIE

LES GENRES DE LA CULTURE MÉDIATIQUE ET LA LITTÉRATURE

Denis Saint-Jacques

Université Laval/CRELIQ

D'entrée, il serait utile d'ouvrir la perspective sur le domaine disciplinaire des études de lettres lui-même ; ce détour permettrait d'éclairer la réflexion qui suit sous un angle neuf et productif. L'orientation se focalise ainsi sur le plus immédiat, la dynamique des genres où s'inscrit ce collectif : dynamique de l'échange savant, genres de la discussion scientifique. C'est là la position d'énonciation institutionnalisée des travaux littéraires universitaires. Cette dynamique et ses genres sont si familiers aux chercheurs qu'ils peuvent les négliger pour faire porter l'attention sur l'objet du débat, le thème à l'étude, dans le cas présent, la dynamique des genres.

Des chercheurs littéraires, spécialistes des questions de formes, par conséquent de genres, et des questions d'énonciation, par conséquent de leur dynamique, se trouvent pourtant normalement obligés de négliger leur propre position d'énonciation, leurs propres genres. C'est cette suspension d'attention qui leur permet la spécialisation nécessaire à leurs recherches. Nous verrons ici que cette concentration de la visée critique, si elle comporte des avantages évidents, doit pouvoir être abandonnée à l'occasion si l'on veut bien saisir les déterminations générales auxquelles les genres

et le style littéraires ne sauraient échapper, même si ces déterminations s'exercent dans un domaine dont la littérature s'est activement employée à se distinguer : la culture de grande consommation.

Le genre constitue sans doute avec le style l'un des deux grands critères formels utilisés pour distinguer la littérature des autres pratiques de discours. La littérature a son genre, le style, que Gérard Genette nomme « diction » (1991 : 11-40), la littérature a ses genres, ses classes-types, étudiées ici. Le style, dont Genette constate, après d'autres, qu'il ne saurait se limiter au domaine littéraire (1991 : 95-151), ne garantit plus toutefois la littérarité ; restent les genres. Aussi ne faut-il pas s'étonner que : « La notion de genre [soit] omniprésente dans les études littéraires [et qu'elle soit] utilisée pour baliser la recherche et l'enseignement » (Dumont et Saint-Gelais, 1998 : 7). Elle en est devenue la pierre de touche.

On aura remarqué, dans ce passage cité de François Dumont et Richard Saint-Gelais, le rapport de la notion à un ordre privilégié de pratiques, celui de l'enseignement. Pour éclairer le sujet, Richard Saint-Gelais a inclus parmi les diverses contributions du recueil dont provient cette phrase une intervention qui tient un compte particulier de cet aspect de l'enseignement. Nicole Fortin, dans l'article qu'elle y consacre, conclut cependant que le genre, cette « base de classements des textes », est « fort peu littéraire » (1998 : 76). Elle y voit un outil principalement pédagogique. D'ailleurs, déjà autrefois, Aristote écrivant sur *La poétique* n'était pas poète, mais philosophe et enseignant. En ce collectif-là, celui de Richard Saint-Gelais, comme en celui-ci, de Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, contribuent professeurs et étudiants dont les travaux sont surtout destinés aux bibliothèques des maisons d'enseignement pour servir à la formation et aux recherches des étudiants. Mais le genre, peu littéraire, relève-t-il vraiment surtout du domaine de la pédagogie ? N'y a-t-il pas un autre espace où il joue un rôle prépondérant ?

Soucieux d'opérer avec précision, les chercheurs s'en tiennent ordinairement à un cadre d'analyse idoine qui ne déborde pas des frontières de leur champ de compétence. Mais comment alors répondre à Marc Angenot qui, dans le collectif déjà cité, nous

rappelle, dans un intertitre, la « relativité historique de la chose littéraire comme pratique interdiscursive » (1998 : 36) ? Je renvoie à sa thèse fondamentale : « la spécificité [...] du fait littéraire [...] est fonction de l'économie globale du discours social et ne se comprend pas d'un point de vue immanentiste, mais sous l'angle d'un travail interdiscursif » (1998 : 37). Or si cela vaut en ce qui concerne le rôle de la littérature dans la diffusion de la rumeur doxique ou son effet de « supplément » (1998 : 42) au discours social, il ne saurait en aller différemment pour ce qui est des genres eux-mêmes, de leur interdiscursivité spécifique.

Le problème vers lequel on se trouve par là entraîné se présente donc ainsi : qu'en est-il des rapports qu'entretiennent entre eux les genres littéraires de l'enseignement et de la recherche et les genres du discours commun tels que les reconnaît Bakhtine (1984 : 265-307) ? Car si l'on pourrait penser, à lire la définition courante de la notion de genre comme « catégorie d'œuvres définie par la tradition » (*Le grand Robert de la langue française*, 1989 : IV, 882), qu'elle circonscrit un phénomène restreint au domaine artistique, Bakhtine arrive aisément à convaincre que « chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses *types relativement stables* d'énoncés [qu'on peut considérer comme] *les genres du discours* » (1984 : 267). Les genres reconnus par le dictionnaire de la langue d'usage commun, ceux de la littérature, de la musique ou de la peinture, n'apparaissent de ce point de vue que comme un cas d'espèce plus flagrant dans une catégorie générale. Le renvoi aux « œuvres » dans la définition courante ne devrait pas faire croire à une spécificité plus assurée, car « œuvre » se définit comme « ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur » (*Le grand Robert de la langue française*, 1989 : VI, 898) – et l'art, qui est une façon de faire, tout autant que l'esprit créateur, agent de changement, peuvent avoir une connotation plus large que simplement esthétique.

Pour traiter la question, on se limitera ici à un domaine de discours qui forme une interface manifeste avec le domaine littéraire, celui des productions culturelles de grande consommation dont les formes sont fréquemment vues comme empruntées à la culture

littéraire légitime. Ce domaine limitrophe se révèle particulièrement pertinent dans la mesure où, d'une part, il semble subordonné aux pratiques littéraires légitimes et, à en croire Bourdieu parmi d'autres, « ne peut renouveler ses techniques et sa thématique qu'en empruntant à la culture savante et, plus souvent encore à "l'art bourgeois" [s]es procédés » (1971 : 89), et où, d'autre part, il dépend tout aussi fortement du champ doxique le plus large. Jacques Dubois écrit ainsi que le « grand Texte qui se parle et est reçu en continuité, le fait divers, le manifeste publicitaire, le reportage sportif, la biographie de vedette ont des règles de fonctionnement et des conditions de consommation qui, en gros, ne sont pas bien distinctes des récits voisins [de la paralittérature] » (1978 : 138)¹. C'est par là que les échanges devraient surtout se produire entre discours social et discours littéraire, donc entre genres généraux et genres littéraires.

Un certain recul historique permettra de saisir des tendances qui dépassent l'emprunt conjoncturel. L'apparition de la littérature de grande consommation dans la première moitié du XIX^e siècle fournit un point de départ utile : celui d'une mutation décisive où s'inscrit la subordination originaire de la culture médiatique à l'endroit de la culture des lettres. Les genres de la culture populaire paysanne (chanson, conte, jeu) avaient jusqu'alors fondé sur la performance jouée et orale immédiate leurs moyens ordinaires de communication ; à l'opposé, la nouvelle culture urbaine de masse empruntait le canal de l'imprimé pour sa diffusion. Le journal, et bientôt le fascicule, avant que ce ne soit le livre bon marché, soumettaient les nouveaux genres aux traditions déjà installées de l'écriture lettrée. C'était le cas pour le roman populaire, d'abord diffusé par le cabinet de lecture, puis bientôt en feuilleton dans les journaux. Genre mineur de la poésie classique, taxé de légèreté quand il n'était pas accusé de corrompre les mœurs, le roman avait pourtant son histoire, remontant aux Grecs, et ses chefs-d'œuvre, *Gargantua*, *Don Quichotte*, *Tristram Shandy* ou *Wilhelm Meister*.

1. Pour une discussion de cette double détermination, on se reportera à Saint-Jacques (1999).

Au moment où les nouveaux périodiques de grande diffusion lui accordaient la première place en France, Stendhal, Balzac et Hugo en illustraient brillamment l'évolution. Cependant les écrivains qui recherchaient un nouveau public plus large, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas père ou Eugène Sue, suivaient plutôt les traces de Charles Robert Maturin, auteur du gothique *Melmoth*, de Walter Scott auteur de l'historique *Ivanhoe*, ou de Fenimore Cooper auteur de la saga américaine de *Leatherstocking*. Popularisant ainsi le genre, ils en acceptaient sans état d'âme le cadre formel déjà établi.

Étant donné leur réalisation performancielle, la chanson et le théâtre pouvaient paraître échapper à cette subordination ; il n'en était rien. La reproduction standardisée et la diffusion étendue pour le public récemment alphabétisé exigeaient une élaboration écrite préalable : les chansons urbaines, celles de Béranger par exemple, et les mélodrames, ceux de Pixérécourt parmi bien d'autres, furent écrits et bientôt édités. Or ils participaient déjà de la culture lettrée : la chanson versifiée suivant les conventions de la métrique et de la rhétorique traditionnelles, le mélodrame nourri d'une intertextualité où opéra, drame bourgeois et roman d'aventures conjuguèrent leurs accents. Plus tard, au tournant du ^{xx}e siècle, le cinéma, après s'être adonné durant quelques années de tâtonnements initiaux au documentaire, s'abandonnerait ensuite aux fictions du domaine des lettres et à la régie du scénario écrit (voir Saint-Jacques, 2000). Soumis économiquement à la bourgeoisie capitaliste, le peuple des villes fut aussi tributaire sinon de l'art des classes dominantes aristocratique et bourgeoise, du moins de formes dégradées et recyclées de leur culture lettrée.

Mais certains auteurs se scandalisaient du voisinage que leur imposait cette situation et s'employèrent à élever des barrières protectrices. En poésie, dès la deuxième génération romantique, Gautier et Nerval créaient une forme, plus polie pour l'un, plus dense pour l'autre, qui échappait aux inquiétantes « facilités » de la versification populaire. Mallarmé et Rimbaud exacerbèrent la réaction dans le souci très clairement exprimé chez le premier de se soustraire à ce qu'il désignait comme « l'universel reportage ». Dans le domaine narratif, Flaubert tentait de conjurer par la rigueur du style

et la médiocrité du sujet les vulgarités de l'emphase et du rocambolesque des feuilletons. La forme narrative « artiste », puis psychologique, conduisait aux œuvres de Gide et de Proust ; le roman littéraire était de ce fait préservé du commun et ennobli. Le cas du théâtre ne se différenciait que par le délai plus long mis à trouver une réponse appropriée au problème. L'opéra total wagnérien faisait jaillir une inspiration qui, au tournant du ^{xx}^e siècle, conduisit à l'apparition du metteur en scène et d'une dramaturgie originale pour jouer les symbolistes, Jarry, Maeterlinck ou Claudel. Les genres de la littérature et du théâtre s'affichaient par là bien distincts de ceux de la culture médiatique.

En conséquence, les genres de la culture médiatique poursuivaient leur développement propre dans une autonomie croissante. Le vers régulier s'effaçait-il au profit du vers libre en circuit restreint, les paroliers populaires n'en avaient cure ; la dramaturgie faisait-elle prédominer la scène sur le texte dans le théâtre d'avant-garde, le cinéma commercial allait au contraire vers le « parlant » et la primauté du dialogue ; le roman littéraire s'engageait-il dans la désorganisation de la représentation traditionnelle, les feuilletonistes et auteurs sériels collaient à la forme réaliste. On aurait surpris les essayistes grand public à leur expliquer qu'il y avait autre chose à faire qu'à informer, polémiquer ou narrer en prose véridictoire. De plus, les grands quotidiens se portaient vers l'information synthétique et objective au détriment des chroniques littéraires d'humeur et d'opinion. Alors que le champ restreint affichait sa distinction de façon de plus en plus marquée, le champ de la culture médiatique suivait son évolution spécifique.

Malgré la propagande scolaire, la littérature perdait de la sorte progressivement prise sur le discours social élargi dont les thèmes d'une part et les formes de l'autre se libéraient de leur subordination à l'endroit de la culture lettrée. Le cinéma avait bien pu emprunter ses genres à la tradition romanesque, il les transformait bientôt à sa guise ; le western et le suspense filmiques, pour ne donner que ces exemples, construisaient progressivement leur propre histoire, leur propre tradition, donc leur propres genres. Il n'en allait pas différemment pour la chanson populaire dont les textes

gardaient une dépendance envers l'oralité et la performance que la poésie savante abandonnait. La créativité en ce domaine, celle du spectacle rock, du vidéo-clip ou du rap ne doit plus rien à une culture savante reléguée à la bibliothèque des spécialistes. Le roman populaire suivait la même pente. Genre de l'écriture, il paraissait de la sorte destiné à subir plus fortement l'assujettissement à la littérature : sa dynamique l'en délivra vite. Il créait dès le XIX^e siècle ses genres et séries : romans d'aventures historiques ou géographiques, romans criminels, policiers, western, de science-fiction, etc. ; il restructurait les idylles amoureuses classiques pour mettre au point le « roman d'amour » moderne. Dans toutes ces formes, si le point de départ était fréquemment une production lettrée (on a ainsi assez glosé, au sujet du polar, sur les trois récits à énigme d'Edgar Poe²), il se construisait très rapidement une forte dynamique de genre où la nouveauté surgissait d'une émulation interne au champ des pratiques en cause.

Dans ces conditions, l'évolution littéraire se trouvait confrontée durant les premières décennies du XX^e siècle à une alternative difficile. Ou, comme la musique et les arts plastiques d'avant-garde, elle délaissait les formes codées traditionnelles et s'isolait de la culture commune, ou elle acceptait les contraintes de cette culture, celle de la démocratie médiatique et donc de ses formes pour pouvoir y jouer un rôle. Nathalie Heinich a très bien analysé l'impasse sociologique qui résulte du premier choix dans *Le triple jeu de l'art contemporain* :

[L]a victoire de la transgression artistique, obtenue contre les réactions du sens commun et avec la complicité des médiateurs spécialisés, est en même temps sa défaite. La notion même de succès se trouve déconstruite, puisque la reconnaissance institutionnelle témoigne que le mouvement n'a pas réussi à se maintenir dans la transgression, aux limites du jeu artistique (1998 : 349-350).

2. Voir par exemple Eisenzweig (1986). À la rubrique « Edgar Poe », l'index aligne les renvois à cet auteur sur 15 lignes.

En simplifiant les choses, on peut conclure que, en France, seule la poésie emprunta la première voie à partir du surréalisme, devenant de ce fait affaire d'initiés. Cependant, le théâtre et le roman, malgré des tentatives éclatantes de révolution formelle – on ne mentionnera ici que celle d'Artaud au théâtre et du nouveau roman en domaine narratif –, prenaient plutôt le deuxième parti sans pourtant se résoudre à renoncer au premier. Dans l'esprit de l'esthétique que propose Bakhtine dans son analyse du roman polyphonique, ils tentaient de maîtriser les genres labiles de la rumeur sociale par ceux, ritualisés, des littéraires. Qui oserait toutefois prétendre que le pari fut gagné ? Là se fonde sans doute le statut si ambigu de ce que l'on appelle aujourd'hui « postmodernité ». Après la recherche de l'absolu formel visé par les grands créateurs modernes, comment accepter le compromis équivoque du demi-repli tactique vers « l'universel reportage » ? Ce moment est bien celui de l'« après » dont parle Pierre Ouellet dans le numéro de *Tangence* consacré à « La fiction postmoderne » (1993), mais c'est l'après des lendemains littéraires qui ne chantent pas pour tous. Car plus la valeur de la littérature s'est accrue pour ses prosélytes, moins dans son ensemble la société moderne y a accordé d'importance. Le postmoderne n'est peut-être après tout que l'état d'esprit de fidèles qui pratiquent encore dans un monde qui a perdu la foi.

Car la domination de la culture médiatique contemporaine et de ses formes ne cesse d'obliger les pratiques artistiques à s'y ajuster au prix, sinon, d'un isolement autistique. Aujourd'hui, la littérature continue d'être reconnue comme matière obligatoire d'enseignement non parce que c'est un art (il n'y a qu'à comparer sa part à celle de la musique ou des arts plastiques dans les programmes), mais parce qu'elle joue un rôle dans l'acquisition de la maîtrise du discours et dans la conservation de la formation identitaire. Ces deux dernières fonctions obligent à bien tenir compte des genres dominants du discours social. L'enseignement littéraire, qui, au XIX^e siècle, ignorait, à l'heure de la formation des identités nationales, les corpus autres que classiques anciens, défend aujourd'hui les corpus de langue nationale à l'heure de la mondialisation de la culture médiatique. C'est une façon comme une autre de se garder hors jeu.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, Marc (1998), « Le texte littéraire comme *effet* du discours social », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université, p. 21-48.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984), « Les genres du discours », dans Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, p. 265-307. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Nathan/Labor.
- DUMONT, François, et Richard SAINT-GELAIS (1998), « Mouvements du genre », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université, p. 7-19.
- EISENZWEIG, Uri (1986), *Le récit impossible*, Paris, Christian Bourgois.
- FORTIN, Nicole (1998), « Genre littéraire et genre scolaire : un problème de classe », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université, p. 49-85.
- GENETTE, Gérard (1991), « Fiction et diction », dans Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p. 11-40.
- GENETTE, Gérard (1991), « Style et signification », dans Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, p. 95-151.
- LE GRAND ROBERT DE LA LANGUE FRANÇAISE (1989), Paris, Le Robert, 2^e édition.
- HEINICH, Nathalie (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit. (Coll. « Paradoxe ».)
- OUELLET, Pierre (1993), « LE TEMPS D'APRÈS l'histoire et le postmodernisme », *Tangence*, « La fiction postmoderne », n° 39 (mars), p. 112-131.
- SAINT-JACQUES, Denis (1999), « Les institutions du champ de grande production culturelle », dans Danielle BAJOMÉE, Jean-Pierre BERTRAND et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *L'institution du texte. Pour Jacques Dubois*, Bruxelles, Labor, p. 11-33.

ENJEUX DES GENRES DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

SAINT-JACQUES, Denis (2000), « Du roman au scénario. Brève histoire d'une paisible révolution populaire », dans Jacques MIGOZZI (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, PULIM, p. 151-165.

CHAPITRE 2

DE L'UTOPIE FÉMINISTE COMME GENRE LITTÉRAIRE

Claudine Potvin

Université de l'Alberta

Dans le Québec littéraire des années 1970 et 1980, l'écriture au féminin a considérablement déconstruit, voire saboté, le concept traditionnel de genre littéraire. Des écrivaines comme Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Louky Bersianik, Louise Dupré, France Théoret, Louise Cotnoir, Yolande Villemaire, Josée Yvon, Pauline Harvey, etc., ont pratiqué le métissage des genres de façon systématique et produit des textes hybrides, des théories-fictions, des textes-installations, discours ex-centriques marqués par l'éclatement et la subversion des formes narratives. Dans le contexte d'une réflexion sur la dynamique des genres, il convient sans doute de se demander dans quelle mesure les textes de ces auteures ont contribué, ou contribuent, à modifier la perception même des normes génériques, surtout en ce qui concerne la notion de récit. Jusqu'à quel point l'écriture de ces écrivaines permet-elle de repenser les genres littéraires ?

En termes culturels postmodernes, si « genre » (classification littéraire) et *gender* (différentiation biologique/sexuelle, construction sociopolitique et culturelle) tendent à se recouper¹, peut-on

1. Le mot français « genre » joue sur la double connotation de genre littéraire, genre grammatical et biologique (masculin/féminin). Le sens de « genre » dans son acception de « ce qui est acquis culturellement » tend à

affirmer que les écritures au féminin élaborent de nouvelles utopies génériques susceptibles de repenser le rapport des lecteurs et des lectrices au littéraire ? Pour tenter de répondre à ces questions soulevées à plusieurs reprises par la critique au féminin au cours des dernières décennies, je propose une réflexion sur le genre de l'utopie féministe à partir de l'exemple de Nicole Brossard. Que se passe-t-il donc quand le féminin encadre la notion de genre et s'y infiltre au point de la faire éclater ? Dans le cas de Brossard, de nouveaux modèles (modes/genres) apparaissent, théories-fictions qui n'en finissent plus de déplacer le roman, la poésie, l'autobiographie, le journal, entre autres. Dans ce cadre, la fiction s'affiche d'une part comme un corps-texte et de l'autre comme une reformulation des utopies textuelles et sexuelles. Je considère donc l'utopie féministe comme un genre privilégié qui sert à déstabiliser les discours littéraires officiels et la « loi du genre », essentiellement ambivalente.

GENRE ET *GENDER* : LE CADRE ÉCLATÉ

La modernité québécoise proclame depuis ses débuts l'éclatement des genres et la déconstruction des structures génériques traditionnellement valorisées par les instances de consécration et de légitimation de l'institution littéraire, contestées à leur tour par des instances plus rebelles. Ce mouvement a donné lieu dans la littérature québécoise à tout un flottement de la terminologie générique. Les dénominations « conte », « nouvelle », « récit », « fiction », « prose », etc., par exemple, se retrouvaient dans les pages de *La*

se perdre. C'est pourquoi j'emploie ici, pour me référer à cette dernière catégorie, le vocable anglais *gender*, celui-ci ayant dans la critique anglophone (américaine), et la théorie féministe en général, une connotation spécifique de construction socioculturelle qui n'a que très peu à voir avec la différenciation sexuelle de nature biologique ou une dimension pseudo-naturelle. Dans cet essai, lorsque je reprends la métaphore de « la loi du genre », je joue évidemment sur les deux tableaux puisqu'ils se trouvent présents dans l'écriture au féminin.

nouvelle barre du jour et paraissent encore chez de nombreux éditeurs pour désigner des écrits parfois fort semblables ou mal différenciés.

Refuser le genre, nous l'avons constaté maintes fois au cours de l'histoire, c'est bien souvent « se donner un genre », s'inscrire dans un(e) mode excentrique pour éventuellement mieux habiter le centre. Le genre, ai-je écrit ailleurs, se crée, s'investit, se parle, s'investe, s'étend à l'intérieur d'un champ dramatique, se conforme ou se refuse, (se) déforme, prend toute la place et se promène d'une forme à l'autre, évolue d'un texte à l'autre, s'échelonne, nous ennue parfois, feint de (se) transposer, se raconte des histoires épiques, opère des transferts, ouvre des brèches lyriques, fuit, revient, bouge, d'un genre à l'autre. D'une certaine façon, le genre littéraire dépend des formes discursives qui le définissent. Nommé par l'auteur et/ou le public ou institué par les historiens de la littérature, le genre, la marque du texte, assure en grande partie le rapport de ce dernier au littéraire et à la norme (Potvin, 1991 : V-VI).

Caroline Bayard signalait lors du colloque de *La nouvelle barre du jour* sur la mort du genre que les genres n'ont pas été tués par le postmodernisme mais qu'ils ont été « alternativement sédimentés, archéologisés, détournés » et qu'« ils reviennent par fragments, ils se refaument dans le rapiécage, le recyclage, le *patchwork* des créations artistiques qui font nos existences » (1989 : 49). On a beaucoup écrit sur le travail de fragmentation, de rupture et de mélange des genres à propos de l'écriture au féminin. Si dans *La vie en prose*, Yolande Villemaire instaurait la conversation et le bavardage en genre littéraire comme l'a remarqué Suzanne Lamy (1983 : 107 et suiv.), Louky Bersianik a repensé la formule romanesque d'abord avec *L'Eugéline*, Bible-manuel, grammaire, science-fiction, et par la suite avec *Pique-nique sur l'Acropole*, roman-pastiche qui tient à la fois de l'essai philosophique, de la fable, du dialogue et du conte mythologique et dramatique. À son tour, France Théoret proposait dans *Nous parlerons comme on écrit* une fiction autobiographique entre le récit et l'essai alors que Jovette Marchessault intégrait biographie, drame et histoire littéraire à ses pièces de théâtre et mélangeait dans ses romans

le chant épique, le récit de voyage et le discours initiatique. Par ailleurs, forçant les limites du genre, *Le désert mauve* de Nicole Brosard affiche simultanément des airs de récit et de journal de lecture, des dialogues fictifs et des traductions confondues à des éléments autobiographiques et à des matériaux visuels, comme l'a souligné Karen Gould (1994 : 105). Les exemples abondent. Finalement, il se crée autant de genres qu'il est nécessaire, genres dont les formes sont précisément déterminées par ce besoin, remarque Adena Rosmarin (1985 : 25), qui perçoit le genre avant tout comme un outil critique d'interprétation et de lecture plus qu'une catégorie statique.

En pratiquant l'hétérogène et l'hybridisme et en refusant l'immobilisme et la fixité des règles et des conventions génériques établies, ces écrivaines entendaient se donner une langue et un code qui leur permettraient de s'échapper des cadres littéraires traditionnels, élaborés en territoire masculin, de les repenser en termes utopiques tout en repositionnant les « genres féminins » à l'intérieur de la théorie du *gender*. Louise Dupré confirme dans ce contexte l'importance de l'apport des écrivaines québécoises au renversement des formes orthodoxes et leur contribution au renouvellement de la notion de genre littéraire :

Que par cet investissement du pulsionnel, les femmes au Québec aient grandement contribué à remettre en cause la notion de genre littéraire, cela n'a rien d'étonnant puisque confinées à rester en deçà de la Loi, obligées de parler un langage étranger, masculin, « un langage », dit Julia Kristeva, « qui est toujours celui des autres », les femmes donc, accédant à l'écriture, devenant sujets du langage, vont nécessairement travailler dans le dedans/dehors de la langue, dans l'entre-deux des genres et des discours, inventant des formes à JOUIR... (1989 : 73).

Le genre marque doublement le texte dans le cadre de l'écriture au féminin et ne se dissocie alors pas facilement de la réalité des femmes, d'où l'urgence d'intercepter le réel et le projet féministe, de redessiner les frontières entre le réel et le fictif, le privé et le politique, l'intime et le mythique. En ce sens, les écrits de femmes

tendent à élaborer de nouvelles utopies génériques et féministes, susceptibles de transformer la mémoire littéraire. Or, la pulsion d'utopie du/au féminin ou le désir féminin d'utopie s'inscrivent dans la marge et la périphérie qui circonscrivent la culture des femmes. L'arrivée du voyageur ou de la femme en Utopie sous-entend la conscience féministe et le jeu langagier du/au féminin ; le parcours opéré par l'exploratrice des corps et des lieux étrangers débouche sur un discours dialogique, dynamique, plurivocal, intertextuel et polysémique articulé à partir de multiples lectures et traductions du réel femme, qu'il s'agisse d'une utopie d'abord et avant tout amoureuse (Potvin, 1994).

Barbara Godard propose de repenser, à partir de certains textes de femmes, l'utopie comme un « projet féministe de critique et de transformation du genre romanesque en autant qu'ils se révèlent être des codes du discours sexué » (1991 : 105). Ces nouvelles utopies féministes se construisent en grande partie sur une abstraction de lieux et de « personnages » dits utopiques, idéaux, soit sur un déplacement de la réalité, un mouvement perpétuel, une circulation et une redistribution de la fiction et de la « grammaire des sexes ». Bien que se trouvant nulle part, l'utopie loge paradoxalement partout, comme le remarque Northrop Frye (1966 : 49).

Métaphoriquement, le genre appartient à la figure du cadre (et à l'utopie), au sens de ce qui circonscrit la toile, ou, au sens hégélien, d'une limite, d'une frontière qui définit ce qu'elle n'est pas, juxtaposition donc plus que différence. Une des fonctions du genre en tant que cadre consiste à guider le lecteur/la lectrice à l'intérieur d'un espace qu'il/elle assume être de représentation (utopique en quelque sorte). Ce qui est peint ou dépeint demeure un signe absent toutefois, un espace de signification très souvent reçu comme un échec. Le cadre/genre se précise au moment de la lecture comme un site d'interprétation possible. Au-delà de l'inscription du texte, du premier seuil de lecture, lequel encadre (*frames*) le voyeur dès le premier coup d'œil, le genre, ou l'absence de genre, installe le texte dans le doute, la curiosité, le rejet ou la complaisance. Dans l'*épistémè* et l'esthétique contemporaines, c'est bien souvent le

refus du cadre qui consacre l'œuvre ou encore le hors-cadre, l'infinie limite qui autorise la négation d'un centre déjà là.

Dans la littérature postmoderne, les cadres se multiplient : s'ils entourent, démarquent et délimitent apparemment le contour et cherchent à définir l'autre et à accentuer les terrains neutres, la limite qu'ils tracent demeure imaginaire, réalité virtuelle s'effaçant d'elle-même. Le commentaire de Jacques Derrida sur la loi du genre reprend cette problématique du cadre et de la limite. Selon Derrida :

dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : « Il faut, » « il ne faut pas, » dit le « genre, » le mot « genre, » la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tous genres, qu'il s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la « nature » ou la physis (par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général) ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non-naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné, opposer à la physis selon les valeurs de la tekhnè, de thesis, de nomos (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire) (1980 : 177).

En déconstruisant la loi du genre, Derrida désarticule la loi même de l'ordre et de la règle, celle du mélange des genres entre autres². Autrement, « ne pas mêler les genres » reviendrait peut-être en dernière instance à accepter la limite, à se situer dans le cadre, le référent, à refuser l'anomalie, l'impureté. Claire Lejeune associe à son tour genre et *gender* et considère la loi du genre comme celle

2. Derrida commence son article ainsi : « NE PAS MÊLER les genres./ Je ne mêlerai pas les genres./ Je répète : ne pas mêler les genres. Je ne le ferai pas » (1980 : 176). Comme il le signale lui-même, on peut interpréter ces « actes de langage » de bien des façons. Je retiens l'ironie d'un discours qui se donne comme impossibilité ou comme transformation. Le genre en question contient en lui-même toute sa charge d'utopie.

du Père. « Les assises du Pouvoir, écrit cette dernière, c'est le maintien, coûte que coûte, de la distance, de la distinction des genres, des sexes, des races. Le Pouvoir n'a pas d'ennemi plus mortel que le métissage. La mort de la loi du genre dans une conscience équivaut à la destruction des Tables de la loi » (1989 : 113).

C'est en grande partie par l'écriture des femmes que s'est effectuée au Québec la transgression de la loi du genre (qui ne pouvait s'opérer en dehors de celle du *gender*, paradoxes et contradictions comprises). Selon Jean-Marie Schaeffer, « dans un genre lié à des conventions régulatrices, tout écart équivaut à une *violation* des règles admises » (1989 : 179), violation qui donne lieu à une transformation. Par contre, les termes de subversion, de transgression et de mixité supposent moins un combat et un renversement qu'une activité ludique et libératrice. Abolir le genre signifie avant tout pour nombre d'écrivaines un acte de jouissance. Ce refus, Brossard le voit comme une rature « mais en même temps que la rature le recommencement infini de l'écriture » (1975 : 23). Travail de déconstruction et de résistance auquel toute une génération d'écrivains s'attarde, mais pour celle « qui joue avec les mots comme un enfant encore près de l'origine de la vie, le langage devient lieu du sacré » et l'écriture, « utopie d'une naissance dans le langage et à travers lui » (Godard, 1994 : 73).

Louise Milot a pertinemment noté dans un article intitulé « Nicole Brossard : une influence coûteuse » que l'évolution de cette nouvelle écriture s'est faite parallèlement à celle de Brossard et à l'influence considérable que celle-ci a exercée sur cette même génération d'auteurs (1987 : 77). Or, toujours selon Milot, le militantisme et le contenu référentiel féministe vont dominer l'écriture brossardienne à partir de *L'Amèr* et faire dévier la matérialité du texte de cette nouvelle écriture au profit du contenu. De l'écriture des formes, on serait alors passé à l'écriture du message, en l'occurrence du message féministe (ou de ce que je nomme ici l'utopie féministe, que je conçois néanmoins simultanément comme un double lieu d'exploration formelle et de production sémiotique). Bref, « cette écriture des femmes, ajoute Milot, si elle avait des ressemblances, de par son intérêt formel, avec une écriture dégagée

de la contrainte expression/représentation, n'en avait pas moins pour but de revendiquer un style "femme", et d'exprimer, enfin, un réel spécifique aux femmes » (1987 : 79). À l'intérieur de ces revendications, tout le travail scripturaire de Brossard qui suivra ainsi que celui de bien d'autres écrivaines n'en témoignent pas moins d'une recherche langagière au delà du « message ».

Certes, la pensée féministe, critique, théorique ou fictive, a senti dès ses premières manifestations la nécessité d'ancrer son discours et le sujet féminin dans le politique, et en fonction d'une certaine position idéologique. En ce sens, on ne peut nier que le travail de certaines auteures sur le genre, par exemple, correspond à un retour du contenu, comme on dit retour du refoulé. Le genre véhicule sans doute l'idéologie du texte à venir. Pour reprendre les termes de Fredric Jameson, les genres sont des institutions ou des contrats sociaux entre un écrivain et un public spécifique dont la fonction est de préciser l'usage d'un artefact culturel particulier (1981 : 106). Thomas O. Beebee ajoute que si le genre est une forme idéologique, les déviations ou les luttes contre le genre sont, cela va de soi, des luttes idéologiques (1994 : 19). Chez Brossard, le travail sur le genre n'en questionne pas moins à travers l'écriture-femme tout le système de représentation littéraire.

Ces utopies de Brossard, justifiées dans l'expérience quotidienne, selon Milot (1987 : 84), ont également un rapport indéniable à la fiction, plus précisément à l'écriture expérimentale et formaliste soi-disant bloquée par le projet féministe. C'est en grande partie au niveau de la problématique des genres que se situe l'enjeu littéraire. D'une part, la modernité québécoise dit avoir inventé le concept de Texte comme genre (Collette, 1984 : 89) ; de l'autre, la fiction aurait permis à la théorie de « prendre un nouvel élan et de se ramifier dans des textes extrêmes. Non pas pervers, mais démesurés, sauvages, qui dévieront vers les trous de la théorie. De fictions qui décentreront les idéologies, les déborderont pour les faire avancer » (Dupré, 1984 : 90). La mise en place de l'utopie discursive chez Brossard, parallèle à l'inscription de la « réellité » des femmes dans l'histoire, ne peut s'entendre que dans une quête langagière qui génère, contient, fabrique et déplace à elle seule le sens.

LA « POSTURE UTOPISTE »³ :
DE *L'AMÈR* AU *DÉSERT MAUVE*⁴

L'écriture du corps et le corps de l'écrit appartiennent au même mouvement de gestation et de mise en place de l'être et de l'utopie au féminin dans les textes de Brossard. De la fiction à la théorie d'un corps qui mobilise tous ses espaces et qui installe son désir comme une toile dans une galerie déserte, le travail d'exploration brossardien sous-entend l'éclatement du sens et de la matière, le jeu verbal, les jongleries du verbe, des montages et démontages syntaxiques, des exercices langagiers comme pratique de transformation du désir d'écriture même. C'est de cette représentation du corps/matrice et du corps/texte que surgit le corps en utopie, et par extension l'utopie littéraire. Dans tous les cas, la transgression du genre débouche sur ou contient le renversement fictif et théorique d'un concept monolithique et logocentrique de *gender*.

Dans *L'Amèr*, fiction théorique ou théorie/fiction, l'auteure multiplie les pistes, découpe les traces d'une théorie textuelle et sexuelle à l'œuvre dans la fiction, fiction s'élaborant à *partir du, de l'intérieur du, et à l'origine du* théorique. Cette démarche s'avoue intimement liée au discours du corps, le corps du texte donc, le texte du corps, mais aussi le procès du corps en train de s'écrire, le corps et son procès de jouissance, lieu des corps-sens où s'affirme le féminin, la différence, là où s'infiltré une production de sens

3. J'emprunte l'expression au titre de l'article de Joël Pourbaix sur Chamberland (1986).

4. Pour les fins de cette étude, j'ai choisi de commenter brièvement trois romans de Nicole Brossard qui correspondent à trois temps de sa production, soit *L'Amèr ou le chapitre effrité* (1977), *Picture Theory* (1982) et *Le désert mauve* (1987). *L'Amèr*, on l'a vu plus haut, représente une coupure par rapport aux textes précédents, rupture liée aux positions féministes de l'auteure. *Picture Theory* et *Le désert mauve* mettent en scène, sur des modes différents, ce désir d'utopie contenu dans l'émergence concrète du mot « femme » et de la « réellité » que proposait *L'Amèr*. *Le désert mauve*, qualifié à maintes reprises de premier roman postmoderne au Québec, fictionnalise précisément une poétique de la traduction et de la lecture au féminin à travers des corps amoureux que menace l'ombre du désert.

« homo-individuelle » certes, mais multiple. *L'Amèr ou le chapitre effrité* renvoie au morcellement, à la fragmentation, au démembrement, à l'éclatement, perte apparente que l'« effritement » suggère dans le sens de se désagréger progressivement, tomber en petits morceaux, en poussière, perdre des éléments, s'amenuiser. En ce sens, les ruptures syntaxiques, l'ellipse, la déconstruction grammaticale, les blancs, les variantes lexicales, le découpage des mots, etc., constituent autant de procédés formels qui permettent l'articulation de cette théorie-fiction devenue écriture du corps. Or, la perte accuse simultanément une récupération, une reprise, une redite à la fois du désir-femme et de la lettre « déployant » la figure, la métaphore, le chapitre, le livre, le roman. Pertes et gains se compensent : un échange économique d'un autre ordre s'établit auquel la femme participe à condition d'y trouver sa jouissance.

Le rapport privilégié se situe ici dans la ressemblance plus que dans la reproduction, dans un « même » pensé en dehors de l'autre, dans le texte-femme. « S'il n'était lesbien, ce texte n'aurait point de sens » (1977 : 14), proclame l'auteure de *L'Amèr*. Tuer la mère pour que s'instaure une naissance autre, un « différent ». L'accouchement se fera dorénavant à l'envers, sans intermédiaire en quelque sorte, dans « le cortex exubérant⁵ ». Le retour sur le ventre ou le genre (du texte ou de l'espèce) dans *L'Amèr* élabore un geste de réappropriation du sujet et un désir de se soustraire à un processus de libre échange, de libre re/production ou d'imitation que la tradition littéraire a consacré dans sa définition des catégories génériques. Tout comme le texte refuse la norme grammaticale, la règle, la doxa, le sujet féminin efface la loi du genre, redéfinit ses règles et s'inscrit dans la trajectoire de la différence. D'où certains effets de manque à être, de béance et de vide dans la graphie *m're*, perte encore une fois compensée dans les restes disséminés ici et là, dans les ajouts (exergues, commentaires, titres, sous-titres, citations, etc.), dans l'effet-végétation qui remplit le texte, « l'effet d'être au monde » (1977 : 73), et dans l'auto-absorption du discours.

5. Voir Brossard (1974).

C'est dans la végétation que ce texte se déploie, s'étale et foisonne. Ironiquement, c'est au cœur du touffu, foisonnant, torride, poilu, dense, vert faune, concentré des herbes, velu, et au milieu des feuilles, de la faune, du trèfle, des touffes et repousses ou des cannibales que celle qui parle « s'entête et procède *civilisée* parmi la végétation » (1977 : 80). « C'est civilisée que je suis me faisant lettrée » (1977 : 83), affirme à nouveau la narratrice un peu plus loin. La végétation exubérante tend à placer la femme du côté du fantasme masculin qui l'a souvent perçue et définie comme le continent noir à explorer, pénétrer, ou à pacifier et coloniser : brousse, jungle insaisissable, impénétrable, dense, intense, sauvage, hystérique. Le projet utopique consiste à habiter la forêt mais pour s'y peindre civilisation : « La production contre nature incombe à tout état ou lorsqu'on disait de moi "si naturelle", je me refais » (1977 : 72), *réellité*.

Le lieu de la production, c'est à la limite celui de l'ensemencement. Le trop de feuilles, l'exubérance de la faune et de la flore renvoient au touffu du texte/sexe, au foisonnement des mots. Derrida fait allusion à une

semence qui ne (se) produit donc, ne s'avance qu'au pluriel. Singulier pluriel qu'aucune origine singulière n'aura jamais précédé. [...] ... germination, dissémination. Il n'y a pas de première insémination. La semence est d'abord essaimée. L'insémination « première » est dissémination. Trace, griffe, dont on perd la trace (1972 : 337-338).

Dans la même veine, Dupré qualifie les textes de Brossard de mémoire à l'œuvre, d'inédits qui « travaillent, manifestent leurs traces, tracent leurs mouvements hors des conditionnements socio-historiques, rythmant leur audace à travestir l'inédit, musiquant les pulsions étrangères (vie-mort) qui les agitent, les transformant en énergie, faisant émerger le féminin » (1982 : 84)⁶.

6. Dans *Le désert mauve*, comme nous le verrons plus loin, c'est à travers le travail de traduction que Brossard reproduit cet effet de dissémination et de perte ou de mouvance de la trace initiale.

D'emblée, la forêt place alors le sujet féminin hors-lieu ou en plein (mi)lieu. Encadrement ? Ouverture sur le large plutôt, sur et dans l'espace du corps, dans le texte mais hors-père. « Écrire : je suis une femme est plein de conséquences » (1977 : 43) révèle toute sa charge d'utopie, non pas dans le sens d'un genre à respecter ou d'un territoire idéal à découvrir, impossible, impensable, qui contiendrait tous les autres, mais dans sa dimension de projet, d'invention, de quête toujours déplacée de formes frontalières et migratoires⁶. Clé des textes de Brossard, cette phrase, si souvent citée depuis, dit la reconnaissance d'un corps-femme et la signification d'un vouloir-femme face au social et au politique, d'une utopie féministe dans le cadre de la pensée et de la culture postmodernes.

Cette utopie féministe ne s'entend toutefois que dans la recherche formelle et l'inversion du signifié. Ainsi, la lettre *A* de *Amèr* se trouve constamment déplacée dans le jeu symbolique sur le signifiant : sept inscriptions différentes (*la mer*, *l'Amère dépendance*, *ma m're*, *la mère*, *l'amer mort*, *mon corps pareil à la mer*, et par transfert, *larme*, *l'arme*) qui représentent autant de distorsions du signifié (océan, amertume, absence/mort, maternité, creux, saveur, marée/vague, ce qui coule, ce qui tue, etc.). L'alphabet ne se projette que dans une fuite vers le présent, dans la traversée des signes. Abolir la différence pour permettre la mutation. L'œuvre comme travestissement de l'origine, à tous les niveaux – message et trace –, le signifiant ne laissant aucun répit au signifié et vice versa. À la fin du livre, la narratrice nous plonge dans la fiction de l'écriture, celle du privé ou de la tranche de vie, celle du politique. De l'individuel au collectif s'opère l'acte qui fait balancer le sujet féminin subversif dans le champ idéologique. Le texte s'inscrit dorénavant dans la lignée des savoirs féminins pour que s'organise

6. Partant de Barthes et du constat que la nouvelle écriture est devenue l'utopie du langage, Caroline Bayard examine deux mouvements dans l'œuvre de Brossard qu'elle appelle rupture et avènement. Le roman *L'Amèr* représente presque à lui seul le deuxième temps (l'article date de 1980) et rejoint l'écriture utopique, en devenir, présente dans les textes antérieurs. L'utopie dans ce contexte devient « passage », « explosion » « tension vers un au-delà encore non-défini » (1980 : 87).

« la forme des femmes dans la trajectoire de l'espèce » (1977 : 99). Il s'agit là d'une des formes d'utopie que Brossard installe dans ses écrits, inscrivant le corps de la femme au centre d'un projet d'écriture, au cœur d'un effet de changement imaginable à son tour à la frontière de ce (con)texte utopique. Le discours utopique fonctionne donc sur une double échelle, en tant que vision (découverte) et en tant que projet d'écriture (voyage, exploration). L'une ne va pas sans l'autre.

L'Amèr contient en germe une pratique de l'utopie centrée sur la « forme des femmes », soit sur le corps et la pensée du féminin. Cette pratique, en cela similaire au discours amoureux et au dialogue érotique, est souvent ambivalente et paradoxale ; dans son rapport à l'écriture, elle engendre le dépassement ou la mutation des ruptures et des totalités, des genres en quelque sorte, ce que Pourbaix nomme « la totalité de la rupture » et la « rupture de la totalité ». Selon le critique, l'absence de lieu qu'est l'utopie interroge le politique et la pulsion d'utopie détourne précisément les exigences sociales « en définissant un niveau interne, individuel, où se joue une véritable exigence où se produisent les véritables mythologies qui viendront ensuite se manifester au niveau global du social » (1986 : 86-87). Toute appropriation collective du monde et de soi efface jusqu'à un certain point l'immutabilité des choses et des individus.

Dans *Picture Theory*, l'utopie s'articule en partie autour des motifs du musée, de la ville, de la frontière et des corps qui les traversent⁷. De fait, ou bien la narratrice y circule et y inscrit le geste, le mouvement, la séduction, « la » continent des femmes, afin d'y projeter une forme d'utopie intégrale (déjà contenue dans *L'Amèr*),

7. Dans « Des espaces autres » (1994), Foucault a décrit nombre de constructions du monde occidental (voyage/exil, ville, musée, asile, bibliothèque, lecture, etc.) en termes d'hétérotopies privilégiées (utopies réalisées) ; par extension, je considère la galerie, la route, le désert, le livre ou l'écriture, le langage, le corps, l'hologramme, l'horizon, l'hôtel/motel chez Brossard comme des métaphores discursives génératrices et porteuses d'utopies (voir mon article (1995) sur le discours muséologique dans *Picture Theory*).

ou bien elle choisit la forme du musée comme lieu, limite, toile de fond, allégorie. Décor, cadre, échange, regard, introspection. Dans ce récit, la frontière et le corps représentent des lieux utopiques par excellence, en ce qu'ils constituent des lieux de rencontres, de traverses et de simulacres également, des espaces de multiples culturels, géographiques et linguistiques⁸. Par définition, le genre est lui-même un espace frontalier utopique qui ne produit du sens que dans la circulation.

Le corps traverse l'espace de la ville car il s'agit d'« occuper l'espace en utopie » comme l'écrit Brossard (1982 : 185). C'est dans les zones libres de la cité intégrale et dans la traversée des frontières que s'opère le transfert utopique :

Ma Vie privée est une carte sphérique d'influences et de points de rencontre, elle tourne autour de la langue comme hypothèse et filtre du quotidien fictif et théorique. Dans la conquête, je flaire un espace mental qui ne serait pas occupé par des descriptions, ici anecdote, là penchant « naturel » à refaire le même (musée, bungalow, Hilton) ; tendance à faire la femme [sic] (1982 : 125).

D'où la nécessité d'élaborer le territoire imaginaire des femmes, « ma continent », pour reprendre l'expression de l'auteure dans *Amantes* (1980 : 103-109).

Picture Theory raconte sous forme poétique l'histoire de l'élaboration d'un livre de femme composé par une narratrice qui mêle les mots à ses amours et au langage de quelques filles dites studieuses en train de repenser l'abstraction. Cinq femmes traversières, urbaines radicales, lesbiennes. Explorant le dictionnaire, la sueur de la mer, entraînant avec elles « les mots tour à tour, spirale

8. Cependant, tout comme la frontière suppose un appareil policier de surveillance, le corps (peut-être le corps des femmes plus que tout autre) contient les marques d'une forme d'(auto)censure prescrite par la loi du père (la loi du genre/*gender*) et que la transgression des frontières ne parvient pas toujours à effacer. Tout discours utopique s'inscrit en deçà de certaines limites et de certaines cartes sans cesse à redessiner.

ignée, picture theory, une existence en ces termes » (1982 : 116). Ici, « picture theory » renvoie au genre qui instaure le texte en musée, représentation visuelle de son propre procès de travail⁹. L'utopie brossardienne suppose une dérive en énergie, l'abolition de toutes les utopies et de tous les genres littéraires puisqu'il faudrait toujours commencer par les mots « femme » et « théorie » : « Utopique, j'ai contre mon corps abstrait la sensation du corps de Claire Dérive » (1982 : 171). L'utopie féministe comme genre se construit comme une fiction du corps générique de « celle qui pense », de « celle par qui tout peut arriver » (1982 : 183), corps-écran d'un désir en mouvement, en traverses, en pentes. Dans sa préface à ce roman/poème, Louise Forsyth écrivait qu'« on se tromperait si on voyait l'utopie de Nicole Brossard comme un lieu matériel et stable qu'elle rêve de réaliser. Au contraire, cette utopie est dynamique, mobile et en mutation » (1982 : 19). On se tromperait également si on réduisait la posture utopiste brossardienne à un effet de contenu.

La mise en place d'un témoignage utopique qu'amorce *Picture Theory* se précise dans *Le désert mauve*. C'est dans le corps du texte et par le travail de et sur l'écriture que l'auteure intercepte la fiction du réel et repense le concept de civilisation. Elle y reformule ses utopies à travers le double processus réflexif et narratif d'une première narratrice (Laure Angstelle) et de la fascination et de l'obsession d'une traductrice (Maude Laures) que le texte original interpelle à plusieurs niveaux. D'une langue à l'autre, d'une femme à l'autre, les deux écrivaines représentent en quelque sorte deux versions du même, ce que la parenté des noms insinue. Dans ce roman, le travail de traduction constitue une reconstitution

9. À propos de *Picture Theory*, Lorraine Weir a examiné la fonction des images/toiles/pictures dans la vision utopienne. Selon Weir, « [f]or Brossard, radical transformation of woman's reality – the creation of utopia – requires both the retention of the subject and of the immediacy and particularity of sensory experience (the textual/erotic) and the provision of a model which distances the individual, and achieves general application » (1986 : 349). D'où le fait que l'hologramme constitue un modèle de la condition utopienne.

utopique et générique d'un texte soi-disant premier ou original qui n'en appelle pas moins les « infidélités » de la traductrice et qui signifie en surplus, dans la multiplicité de ses variantes, l'originalité ne se justifiant que dans la version ou la délinquance.

Or, la traduction ou la cité utopique, c'est aussi le cas du désert où se déroule l'action, est impossible à décrire, comme l'indique la première phrase des deux romans de Laure et de Maude. Ainsi le panorama immédiat ou la réalité concrète (le motel, la piscine, l'auto, le téléviseur, le tatou, le revolver, le bar), les portraits photographiques (auto/biographiques), les conversations et la toile de fond cinématographique (le désert, l'aube, la lumière, la réalité, la beauté, la peur, la civilisation) établissent avant tout une frontière entre le réel et le fictif et autorisent la conversion (et la subversion) d'un livre « innocent » à un livre traduit, soit le transfert, par conséquent, d'un « genre » de roman à un autre. C'est ce que confirme la troisième partie du *Désert mauve*, la traduction proprement dite, texte simultanément éloigné et proche, semblable et infiniment différent.

Dans l'utopie de la traduction, Maude imagine qu'*un jour*, la réalité pourra s'écrire et se traduire sur d'autres corps, que l'écriture effacera les explosions nucléaires et la mort de toutes les Angela Parkins provoquées par l'homme (ob)long. Angela aimait le théâtre et c'est dans un tableau (retour de la *picture theory*) sur les murs de l'Opéra d'Amargosa qu'elle repense le corps de la civilisation. Elle aperçoit au premier rang de la toile « des femmes qui chuchotent, un mouchoir, un éventail à la main. Le rouge et le bleu des robes, poitrines toute chair, d'étranges coiffes, tout cela qui forme une civilisation quand on regarde au fond des yeux l'expression » (1987 : 100). Devant ce cadre, l'observatrice se demande si ce n'était pas « l'expression du regard qui permettait de distinguer parmi les outils, les armes et les ornements, comment la mort pouvait être vaincue, comment les femmes, esclaves parmi les esclaves, pouvaient s'adonner dans leur forme arrondie à la vie » (1987 : 100). La traduction reprend ce geste du regard et interroge précisément le sens de toute interprétation (historique ou littéraire).

Une fois remplie la marge du livre qu'elle annote et traduit, Maude Laures décide de rayer certains mots et certains passages, ce qui lui permettra, songe-t-elle, de retrouver le sens de sa langue et d'éviter la fin tragique d'Angela. Transgression de toutes les barrières sémantiques, la traduction devient l'ultime utopie et rejoint en ce sens la définition que Pierre Barbéris donne de cette dernière :

mon autre monde, non de refuge, mais de travail, de recherche, de quête d'un sens et d'un ailleurs : des récits, des phrases, des épisodes, des personnages, des mythes travaillent et se travaillent sans cesse dans un infini monologue intérieur qui contredit à l'infini, chaque jour et partout, à tout moment tout un discours officiel, aveugle, ignorant (1991 : 17).

Dans ce roman, le désert encadre le désir de la femme qui y circule, repoussant parfois son plaisir dans les zones langagières limitrophes explosives. De fait, dans l'écriture de Brossard, le corps ne se dissocie jamais tout à fait du texte ; l'épanchement des corps y suppose toujours une quête du langage.

Loin d'être « revenue des utopies » (Smart, 1988 : 496), Brossard propose un projet d'écriture lié au désir d'inventer un monde, un genre, dans lequel il serait possible d'ouvrir les frontières, de parcourir le désert, d'explorer la ville de jour et de nuit, de repeindre les géographies génériques, de redessiner les cartes, de développer ailleurs et autrement le sens du territoire, de relire les concepts de découverte et de colonisation, de s'approcher des mentalités et des cultures de l'autre, de transformer le je/sujet silencieux des femmes en mots, en formes migrantes et signifiantes. Dit autrement, « le littéraire travaille l'utopie qu'il a écrite » pour la maintenir au service d'une quête, d'une lecture et de la production de signes « qui demeurent la seule utopie vivante et viable, *vivable* » (Barbéris, 1991 : 16-17).

Les utopies brossardiennes correspondent à ce qu'Alexandre Cioranescu identifie, dans une perspective historique, comme la rupture de l'ordre (1972 : 21) : rupture des règles donc, construction d'utopies en dehors des modèles traditionnels. En effet,

l'utopie est essentiellement transgressive, ce que les textes de Brossard exemplifient. Ils élaborent de façon générale, sur un mode discursif de contre- ou d'anti-utopie, des formes dystopiques qui contredisent et nient l'absence de lieu implicite et de signes intrinsèques dans la mise en place utopique initiale et dans l'espace imaginaire statique suggéré par les fictions utopistes occidentales traditionnelles. Bref, ni exclusivement *eu-topos* (site de perfection et de bonheur) ni *ou-topos* (non-lieu), les utopies féministes ne se réduisent pas à un voyage de découverte et d'exploration fictif dans un pays inconnu où règnerait de façon absolue un ordre social idéal, encore moins à une chimère inutile ou à un amour tyrannique, bien qu'elles puissent contenir d'une certaine manière tous ces éléments.

Les utopies brossardiennes supposent une transgression permanente et l'articulation de nouvelles perspectives qui ne situent plus la posture utopiste et fictive uniquement dans un non-lieu, un ailleurs imaginaire, un inconnu. Marina Leslie signale à ce propos que la carte d'Utopie enregistre simultanément l'espace (entre ici et là, alors et maintenant) et la distance critique qui rend l'espace lisible, compréhensible, bref, signifiant (1992 : 90). Brossard propose de lire et d'écrire l'utopie en termes d'énergie et de mouvement. Lire l'utopie implique de se situer face à une frontière ambiguë entre la réalité et la fiction, frontière qui refuse de se fixer une fois pour toutes, un peu comme il serait vain d'affirmer d'une traduction qu'elle sera définitive. À partir du moment où l'écriture de Nicole Brossard s'inscrit dans la trajectoire de l'utopie féministe, l'auteure ne s'éloigne pas pour autant de sa démarche formaliste. C'est en partie en transformant l'utopie féministe en genre littéraire, mais un genre sans règles spécifiques, un genre que l'écrivaine manipule au besoin, que Brossard échappe à l'encadrement. C'est également parce que les formes de l'utopie, fussent-elles circonscrites par l'idéologie féministe, exigent un chambardement intégral des valeurs localisées dans des sites fixes, que les textes de Brossard continuent encore de travailler le langage et de décortiquer l'idéologique à travers les mots. Dans ce contexte, l'utopie féministe comme genre sous-entend l'abolition même de la notion de genre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARBÉRIS, Pierre (1991), *Prélude à l'utopie*, Paris, Presses universitaires de France.
- BAYARD, Caroline (1980), « Nicole Brossard et l'utopie du langage », *Revue de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*, n° 50, p. 82-88.
- BAYARD, Caroline (1989), « Les genres et le postmodernisme », dans *La mort du genre 2, La nouvelle barre du jour*, n°s 216-217, p. 19-58.
- BEEBEE, Thomas O. (1994), *The Ideology of Genre. A Comparative Study of Generic Instability*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- BROSSARD, Nicole (1974), « Le cortex exubérant », *La barre du jour*, n° 44, p. 2-22.
- BROSSARD, Nicole (1975), « E muet mutant », *La barre du jour*, n° 50, p. 10-27.
- BROSSARD, Nicole (1977), *L'Amèr ou le chapitre effrité*, Montréal, Quinze.
- BROSSARD, Nicole (1980), *Amantes*, Montréal, Quinze.
- BROSSARD, Nicole (1982), *Picture Theory*, Montréal, L'Hexagone.
- BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone.
- CIORANESCU, Alexandre (1972), *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Paris, Gallimard.
- COLLETTE, Jean-Yves (1984), « Le genre texte », dans « À Montréal : la modernité (Un reportage de Jean Royer) », *Vouloir la fiction © la modernité, La nouvelle barre du jour*, n° 141, p. 81-101.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris, Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1980), « La loi du genre/The Law of Genre », trad. Avital Ronnell, *Glyph : Textual Studies*, n° 7, p. 176-232.
- DUPRÉ, Louise (1982), « Les utopies du réel », *La nouvelle barre du jour*, n°s 118-119, p. 83-89.
- DUPRÉ, Louise (1984), « L'imagination formelle », dans « À Montréal : la modernité (un reportage de Jean Royer) », *Vouloir la fiction © la modernité, La nouvelle barre du jour*, n° 141, p. 81-101.

- DUPRÉ, Louise (1989), « Une généalogie de la perte », dans *La mort du genre 2, La nouvelle barre du jour*, n^{os} 216-217, p. 65-80.
- FORSYTH, Louise H. (1982), « Préface », dans Nicole BROSSARD, *Picture Theory*, Montréal, L'Hexagone, p. 7-26.
- FOUCAULT, Michel (1994), « Des espaces autres », dans Daniel DEFERT et François EWALD (dir.), avec la collaboration de Jacques LAGRANGE, *Dits et écrits*, tome IV (1980-1988), Paris, Gallimard, p. 752-762.
- FRYE, Northrop (1966), « Varieties of Literary Utopias », dans F.E. MANUEL (dir.), *Utopias and Utopian Thought*, Boston/Cambridge, Houghton Mifflin Co./The Riverside Press, p. 25-49.
- GODARD, Barbara (1991), « En mémoire de l'avenir : les stratégies de transformation dans la narration de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, vol. XVII, n^o 1 (automne), p. 100-109.
- GODARD, Barbara (1994), « *La barre du jour* : vers une poétique féministe », dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin dans les textes québécois*, t. 2, Montréal, XYZ, p. 69-76.
- GOULD, Karen (1994), « Féminisme/postmodernisme/esthétique de lecture : *Le désert mauve* de Nicole Brossard » dans Lori SAINT-MARTIN (dir.), *L'autre lecture. La critique au féminin dans les textes québécois*, t. 2, Montréal, XYZ, p. 101-114.
- JAMESON, Fredric (1981), *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press.
- LAMY, Suzanne (1983), « Subversion en rose », dans Suzanne LAMY et Irène PAGÈS (dir.), *Féminité, subversion, écriture*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, p. 107-118.
- LEJEUNE, Claire (1989), « La mort du genre », dans *La mort du genre 2, La nouvelle barre du jour*, n^{os} 216-217, p. 109-121.
- LESLIE, Marina (1992), « Mapping Out Ideology : The Case of Utopia », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 12, n^{os} 1-2, p. 73-93.
- MILOT, Louise (1987), « Nicole Brossard : une influence coûteuse », dans Madeleine FRÉDÉRIC et Jacques ALLARD (dir.), *Modernité/Postmodernité du roman contemporain*, Actes du Colloque international organisé par le Centre Libre de Bruxelles (1985), Montréal,

DE L'UTOPIE FÉMINISTE COMME GENRE LITTÉRAIRE

- Université du Québec à Montréal, « Les Cahiers du Département d'études littéraires », p. 77-86.
- POTVIN, Claudine (1991), « Préface », dans Claudine POTVIN et Ian S. MACLAREN, *Literary Genres/Les genres littéraires*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, p. I-VI.
- POTVIN, Claudine (1994), « Utopies amoureuses : le désir piégé ? », dans Joëlle CAUVILLE et Metka ZUPANCIC (dir.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam, Rodopi, p. 201-217.
- POTVIN, Claudine (1995), « Muséologie et projections utopistes dans l'écriture de Nicole Brossard et de Cristina Peri Rossi », *Tangence*, n° 47, p. 43-55.
- POURBAIX, Joël (1986), « Paul Chamberland : la posture utopiste », dans Jacques PELLETIER (dir.), *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 70 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Cahiers du Département d'études littéraires, p. 83-97.
- ROSMARIN, Adena (1985), *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- SMART, Patricia (1988), « Revenue des utopies : Nicole Brossard devant l'histoire contemporaine », *Voix et Images*, vol. XIII, n° 3 (printemps), p. 496-499.
- WEIR, Lorraine (1986), « From Picture to Hologram : Nicole Brossard's Grammar of Utopia », dans Shirley NEUMAN et Smaro KAMBOURELI (dir.), *A Mazing Space. Writing Canadian Women Writing*, Edmonton, Longspoon Press & NeWest Press, p. 345-352.

LE PARADOXE DU POSTMODERNISME

L'ÉCLATEMENT DES GENRES ET LE RALLIEMENT DU SENS

Janet M. Paterson

Université de Toronto

L'éclatement des genres, représenté tout particulièrement dans les hybrides romanesques, est intimement relié à la poétique post-moderne. De Jean-François Lyotard (1979) à Ihab Hassan (1987), en passant par Guy Scarpetta (1985) et Linda Hutcheon (1988), l'hybride constitue la forme par excellence d'une revendication de la multiplicité et de l'hétérogénéité propres au postmodernisme. En 1982, Lyotard, dans son petit livre, au titre ironique, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, prônait la valeur éthique et épistémologique de l'hétérogénéité des formes et des discours lorsqu'il constatait que « de partout on nous presse d'en finir avec l'expérimentation, dans les arts et ailleurs » (1986 : 13). Sa réaction, maintenant bien connue, à ce qu'il a nommé « la nostalgie du tout et de l'un » s'est exprimée sous la forme d'un plaidoyer : « guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom » (1986 : 34).

Il est certes vrai que les « différends » ont été activés de façon magistrale dans la prose contemporaine, surtout par le biais des fictions hybrides. En fait, l'entrecroisement générique semble avoir atteint un point culminant en cette fin de siècle. D'un pays à l'autre, on mélange les discours et les genres dans des dispositifs de plus en

plus novateurs et osés. On s'aperçoit que l'hybride a donné lieu à une multiplicité de représentations textuelles, qu'il a ouvert de nouveaux champs de création scripturale et littéraire, qu'il s'est présenté comme un espace inédit de réflexion et de création. Face à la présence importante de l'hybride dans la littérature contemporaine, il convient d'interroger cette pratique à deux niveaux ; premièrement : dégager les répercussions signifiantes de l'aspect formel de l'hybride, à savoir, en saisir les effets de sens d'un point de vue générique et littéraire ; deuxièmement : interroger la question fondamentale de la production du *sens* dans les discours de l'hybride, afin de voir si le mélange des genres produit l'éclatement ou le rassemblement du sens, s'il véhicule une cohérence ou une incohérence signifiante.

Je commence en m'attachant brièvement au phénomène de l'hybride littéraire. Comme dans le cas de nombreuses pratiques actuelles, dont par exemple l'intertextualité, nous savons que l'hybride n'est pas nouveau. Il trouve en fait de nobles antécédents dans de nombreux textes comme ceux de Dante, Defoe, Laclos, Richardson et Sterne. Comme le fait remarquer Marc Chénétier, l'héritage du roman est celui « d'un bâtard » et s'il est devenu « acceptable » c'est qu'il a emprunté ses oripeaux à d'autres genres : aussi il « doit à Protée à la fois l'imprécision de son être et le salut de son destin » (1988 : 15-16). Chénétier souligne d'ailleurs que « [c]ertains romantiques verront encore dans l'introduction de vers poétiques au cœur des romans l'estampille garantissant l'authenticité du produit, le poinçon de sa qualité » (1988 : 15).

Ne sont pas nouveaux non plus les discours critique et théorique s'attachant à ce phénomène, ainsi qu'en témoignent certains travaux de Mikhaïl Bakhtine, notamment *Esthétique et théorie du roman* (1978), où l'auteur s'attarde justement à la question de l'interaction des genres dans le roman. Il distingue deux pratiques différentes. La première est celle qu'il appelle le genre « intercalaire », qui contient différentes formes littéraires au sein d'un discours romanesque, c'est-à-dire nouvelles, poésies, vers, aphorismes, etc. Bakhtine souligne dans ce contexte qu'« en principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un

roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre » (1978 : 141). La deuxième catégorie notée par Bakhtine est celle du genre « enchâssant », qui a produit au cours des années l'élasticité du genre romanesque, tel que le journal, le récit de voyage, la correspondance, la biographie, lesquels, toujours selon Bakhtine, « élargissent l'horizon littéraire et linguistique, aidant la littérature à conquérir des nouveaux mondes de conceptions verbales, déjà pressentis et partiellement conquis dans d'autres sphères de la vie du langage – sphères extra-littéraires » (1978 : 143-144).

L'hybridation littéraire n'est donc pas récente, loin de là. Ce qui rend cette pratique particulièrement significative de nos jours, ce qui sollicite notre attention à son égard, ce qui nous convie à en examiner les formes et le sens, c'est la vitalité et le foisonnement de l'hybride dans la fiction contemporaine. Tout se passe comme si le mélange des genres avait produit, depuis à peu près les années 1960, une nouvelle effervescence créatrice dans de nombreux pays. On ne peut guère parler de genre marginal, tant l'hybride s'est imposé à une échelle internationale. La pratique de l'hybride est particulièrement courante aux États-Unis ainsi qu'en témoignent certains textes de John Barth, Richard Brautigan, Donald Barthelme, Kurt Vonnegut, Richard Coover, Guy Davenport et Gilbert Sorrentino. Dans un contexte de productions américaines et internationales, il ne faut pas oublier *Pale Fire* de Nabokov qui a inspiré un grand nombre de fictions hybrides.

L'hybride se manifeste également dans d'autres pays, chez les auteurs suivants : en France, entre autres, Claude Simon, Michel Butor, Marie Redonnet et Jacques Roubaud ; en Italie : Italo Calvino ; en Allemagne : Botho Strauss, Max Frisch ; en Espagne : Severo Sarduy¹. Au Québec, plusieurs auteurs ont produit des fictions hybrides très intéressantes, notamment Hubert Aquin, Gérard Bessette, Louky Bersianik, Monique Bosco, Nicole Brossard, Régis Ducharme, Jacques Godbout, Robert Lalonde et Régine Robin.

1. Pour d'excellentes études consacrées aux fictions hybrides chez ces auteurs, voir Bessière (1988).

Il est important de souligner que l'hybride s'est manifesté dans des productions littéraires marquantes qui ont eu un impact considérable sur l'esthétique romanesque, par exemple dans les œuvres de Nabokov, Calvino et Aquin.

Il faut noter par ailleurs l'importance des pratiques hybrides dans de nombreux domaines artistiques (entre autres : les arts visuels, l'architecture et le cinéma) et épistémologiques. On constate en effet la présence de plus en plus accentuée de recherches inter- et multidisciplinaires telles que les ont signalées Ilya Prigogine et Isabelle Stengers dans *La nouvelle alliance* (1979) : influencée par les discours narratifs, la science se fait en partie écoute poétique. Quant à la théorie littéraire contemporaine, elle se donne fréquemment à lire, en particulier dans les écrits de Barthes et de Derrida, comme de la littérature. Même en pédagogie, l'emploi de nouvelles technologies ainsi que d'éléments visuels et acoustiques favorise les approches polyvalentes. Bref, l'hybride fait partie de la pensée et de l'art de notre temps.

Pour aborder les questions formelles et génériques suscitées par l'hybride, pour interroger la capacité signifiante de cette pratique littéraire, je vais me pencher sur trois exemples tirés de la littérature québécoise : *Trou de mémoire* d'Aquin, *Le désert mauve* de Brodsard et *L'immense fatigue des pierres* de Robin. Pourquoi ces trois textes ? Tout d'abord, ce sont des textes dont l'importance est reconnue : ils ont effectivement marqué la littérature québécoise et par conséquent ouvert le champ littéraire aux fictions hybrides. Mais surtout, par leur originalité formelle, ces œuvres ont innové de façon significative sur le plan de la pratique de l'hybride, tout en abordant les grandes problématiques de leur époque. Il est important à cet égard de rappeler que *Trou de mémoire* (1968) a été publié pendant les années de la Révolution tranquille, *Le désert mauve* (1987) lors des belles années de la revendication féministe et *L'immense fatigue des pierres* (1996) durant une décennie caractérisée par la venue de l'écriture migrante. Trois textes donc écrits à des époques différentes marquées par des préoccupations sociales et épistémologiques variées ; trois textes qui ont utilisé une forme hybride pour exprimer une vision iconoclaste du sujet au sein de la société.

Quelles sont les caractéristiques hybrides de ces textes d'un point de vue générique ? *Trou de mémoire*, identifié sur la page couverture comme étant un « roman », mélange, à la manière de *Pale Fire* de Nabokov, plusieurs genres : épistolaire (les lettres de Quezzo-Quénium au début et à la fin du roman), le récit autobiographique (celui de Pierre X. Magnant), le journal intime dans « Le cahier noir », un discours éditorial fictif (les notes de l'éditeur fictif et de RR), sans oublier les nombreux passages plagiés (si l'on veut bien admettre que le plagiat est un genre). Le journal d'Aquin nous révèle que cette forme éclatée était voulue, car l'auteur visait la transgression sinon la destruction du genre romanesque : « Le lecteur se trouvera médusé, trahi, mis finalement en présence d'une œuvre détruite, d'un chaos – alors que, selon les lois de tous les genres, il était en droit d'attendre le contraire. Après avoir annoncé une construction, je lui dévoilerai un amas de ruines » (Aquin, 1992 : 249).

Si Brossard avoue avoir été influencée dans son écriture par Aquin, il est certain que *Le désert mauve* représente une pratique nouvelle et très originale de l'esthétique hybride même par rapport à *Trou de mémoire*. Le roman (car lui aussi s'intitule ainsi) se compose de trois parties : a) un livre en abyme, « Le Désert mauve » ; b) une section intitulée « Un livre à traduire » composée d'analyses et d'un dossier de photos ; c) une traduction dans la langue même du « Désert mauve » intitulée « Mauve, l'horizon ». La nature hybride du roman est fortement mise en évidence sur le plan graphique et visuel par l'intégration dans le texte de trois pages couverture distinctes pour marquer les différents genres, par l'emploi de trois titres, et par le fait que les photos sont dans une chemise qui est visuellement reproduite. L'aspect iconique du roman sert donc à mettre en relief la forme hybride du texte (voir Annexe 1).

C'est toutefois dans *L'immense fatigue des pierres* que l'on trouve le plus grand mélange de formes littéraires et non littéraires. Il faut souligner que, contrairement aux deux autres textes, celui-ci s'affiche comme appartenant à un genre différent nommé « Biofictions ». Effectivement, il s'agit, sous la forme de plusieurs

nouvelles, d'autobiographies fictives qui mettent constamment en évidence, par de nombreux jeux textuels, la difficulté de distinguer entre l'autobiographie et la fiction, entre le réel et l'inventé. Par exemple : si l'on retrouve plusieurs fois dans le livre la figure de l'auteure sous le nom de Régine Robin, on reconnaît également ses alias fictifs nommés Nancy Nibor, Rivka (son prénom en polonais), Pamela Wilkinson, etc. Foncièrement hybride, le texte contient de nombreux poèmes, des fragments d'un journal intime, une citation dans le texte de Romain Gary, les contenus d'un agenda, des messages électroniques, les paroles d'une chanson, et à la fin du texte, une série d'illustrations de pierres (voir Annexe 2).

En regroupant ces trois textes, il est intéressant de constater leur différence en ce qui a trait à la pratique formelle de l'hybride : ils n'exploitent pas les mêmes genres et ils mélangent les discours de façon hétérogène. Au sens figuratif, on peut avancer que l'hybride se présente à la manière de l'anamorphose dans *Trou de mémoire* où il y a fréquemment un redressement des discours éditorial et fictif², d'un triptyque visuel composé d'éléments disparates dans *Le désert mauve* et d'un collage formé d'une grande variété de formes discursives enchevêtrées les unes aux autres dans *L'immense fatigue des pierres*. Chose certaine, ces trois textes mettent en évidence la puissance créatrice de l'hybridation comme forme littéraire.

À partir de ces trois exemples, en tenant compte de la tradition littéraire et du classement des genres, j'aimerais aborder la problématique plus générale des caractéristiques formelles de l'hybride. Autrement dit, j'aimerais poser les questions suivantes : que produit l'hybride en mélangeant les genres et les discours ? Quels sont les effets, d'un point de vue générique, de cette pratique littéraire si visiblement hétéroclite ?

Il est tout à fait évident que par rapport au roman traditionnel, l'hybride tel qu'il se manifeste dans ces trois textes, et dans beaucoup d'autres, représente une pratique transgressive qui produit une

2. Voir mon étude intitulée « Le discours en question : *Trou de mémoire* » (Paterson, 1993).

rupture des normes. Si l'on croit à la notion de genre littéraire normatif et codifié, force est de constater que ces œuvres renoncent au concept de genre, aux principes d'homogénéité, d'unité et de codes littéraires. Aussi, selon Jean Bessière, l'hybride représenterait-il une sorte de « dissolution du littéraire » même s'il inscrit dans certains cas « explicitement l'histoire du littéraire » dans l'œuvre en y incluant plusieurs genres (1988 : 7). Si l'hybride produit la dissolution du littéraire, c'est qu'il met en évidence qu'il n'y a pas de limites qui bornent le littéraire et ce qui lui est extérieur ; pas de frontières – et tel est le cas notamment chez Robin – entre la parole poétique et les discours non littéraires comme les annonces publicitaires ou les éléments d'un agenda. Abolissant la hiérarchie des discours, l'hybride jouerait ainsi d'une défiguration de l'écriture. Pour emprunter une expression à Lyotard, on pourrait dire que l'hybride se refuse à la « consolation des bonnes formes » (1986 : 32-33) en travaillant contre la réappropriation du sens dans une structure unitaire. D'après Jean-Pierre Guillermin, l'hybride, croisement indéfini de textes et de lectures, témoignerait de la recherche passionnée, désespérée de certaines productions culturelles contemporaines « d'être inassignables » (1988 : 74).

Si la fonction transgressive de l'hybride est effectivement évidente et sa volonté de déjouer les codes indiscutable, il faudrait, me semble-t-il, s'arrêter un moment sur la notion de « dissolution du littéraire ». Est-ce vraiment le cas ? Du point de vue de la tradition et de l'institution il y a certes dissolution du littéraire. Mais la tradition et l'institution ne sont-elles pas susceptibles de changer ? Pour reprendre la notion bakhtinienne de genre enchâssant, ne pourrait-on pas voir l'hybride comme « aidant la littérature à conquérir des nouveaux mondes de conceptions verbales » (1978 : 143-144) ? Ainsi, entre dissolution et renouvellement, il y aurait non pas une opposition, mais une charnière, c'est-à-dire un point de rencontre selon lequel l'éclatement des genres constituerait à la fois la désintégration d'une conception normative du roman et l'avènement d'une autre forme d'écriture. Cette rencontre serait médiatisée par une étape nécessaire, celle des pratiques artistiques, qui s'écrivent sur plusieurs continents, dans la deuxième moitié du

xx^e siècle, sous les plumes d'Aquin, Barth, Brossard, Butor, Calvino, Nabokov, Robin, Simon, et ainsi de suite.

Abordons maintenant *Trou de mémoire*, *Le désert mauve* et *L'immense fatigue des pierres* pour étudier la question du sens émanant des hybrides romanesques. Étant donné l'hétérogénéité de ces textes, la multiplicité des genres qui y figurent, le refus de linéarité qui s'y inscrit, le désordre narratif et spatio-temporel qui y règne, il est impératif de soulever la question de la capacité signifiante d'un tel corpus.

Il est facile à première vue de situer la pratique signifiante de l'hybride dans une perspective postmoderne qui exprime une « incrédulité à l'égard des métarécits » pour reprendre la formule bien connue de Lyotard (1979 : 7). L'hybride constitue en effet la forme par excellence d'une revendication de la multiplicité et d'un refus des notions d'hégémonie et de légitimation de métarécits. Mais cela dit, l'hybride n'est-il pas menacé par l'effet de ses formes, c'est-à-dire par la fragmentation, la dispersion, voire la perte du sens ? Plusieurs critiques littéraires perçoivent la littérature postmoderne en général et les textes hybrides en particulier comme une forme littéraire décadente qui signale le déclin du roman³.

Il est intéressant, dans cette perspective, de remarquer à quel point les textes d'Aquin, de Brossard et de Robin utilisent une forme hybride pour mettre en place des réseaux thématiques dont la pertinence socioculturelle est évidente. À sa façon, chaque roman évoque certaines préoccupations de son époque d'écriture tout en y inscrivant une dimension subjective. Dans le cas de *Trou de mémoire*, la capacité signifiante de la fragmentation formelle et du mélange des discours est très marquée. À un premier niveau, elle traduit la fragmentation intérieure du personnage, sa quête d'identité, son angoisse existentielle. À un autre niveau, l'hétérogénéité des formes exprime le thème cher à Aquin de la nécessité de la révolution, d'un changement culturel qui ne peut se manifester que

3. Voir, par exemple, Kroker et Cook (1986).

par le bouleversement des structures sociales⁴. Et en même temps, la composition hybride du texte correspond à la pensée esthétique d'Aquin selon laquelle « le texte s'écrit continuellement dans le texte ou le long des marges d'un autre texte⁵ ». Fortement influencé par l'esthétique baroque, Aquin oriente constamment le lecteur vers des horizons multiples liés à l'intertexte littéraire, historique et social. Ainsi l'hybride est non seulement étroitement rattaché aux grands thèmes du roman, mais il constitue la poétique même du texte. Et s'il est vrai que le sens est en grande partie déconstruit dans *Trou de mémoire*, c'est sa déconstruction qui est à la base des multiples réseaux de signification.

Dans *Le désert mauve*, l'expérimentation des formes et la subversion des codes romanesques sont étroitement reliés au thème féministe du roman, comme l'a signalé Claudine Potvin⁶. À l'instar de *Trou de mémoire*, ce roman met en scène une revendication subjective : la quête de l'adolescente Mélanie témoigne d'un désir désespéré d'échapper à l'autodestruction caractérisant la société patriarcale (violence, mort et vision apocalyptique⁷) pour atteindre un autre niveau de vie et de conscience. En même temps, le roman conteste puissamment l'aspect destructeur de la société contemporaine, sur le plan collectif, par les allusions nombreuses aux explosions atomiques dans le désert du Nouveau-Mexique, par les références fréquentes à la violence dans la société américaine où les revolvers sont « toujours chargés » et, enfin, par la répétition insidieuse et constante de cette violence à la télévision. Pour faire le procès du patriarcat et de la science, pour revendiquer le besoin

4. *Trou de mémoire* fait écho aux essais dans lesquels Aquin s'est penché sur les questions de la décolonisation, de la fatigue culturelle des Canadiens-français, de la révolte des patriotes, etc. Voir, par exemple, dans *Blocs erratiques* (1977), « L'art de la défaite », p. 113-122, « Littérature et aliénation », p. 127-135.

5. « Le texte ou le silence marginal » (1977 : 271).

6. Voir son essai dans ce volume.

7. Mélanie exprime une vision très pessimiste de son avenir et de celui de l'humanité : « Très jeune, je pleurais déjà sur l'humanité » ; « Très jeune, je fus sans avenir » (Brossard, 1987 : 11).

d'une transformation radicale des valeurs contemporaines, Brossard utilise des formes inédites qui perturbent les codes traditionnels romanesques. Ainsi, l'hybride, gouvernant la structure entière du livre, est utilisé à des fins idéologiques pour exprimer le refus des contraintes imposées par le roman traditionnel perçu comme relevant du discours patriarcal.

De même, dans *L'immense fatigue des pierres*, l'hybridité constitue à la fois la forme et le sens du texte. En effet, la forme hybride est utilisée pour mettre en relief une grande problématique de la littérature dite « migrante », celle de l'altérité, dont Sherry Simon a signalé les axes principaux. Robin utilise une forme hybride pour exprimer, si l'on peut dire, l'hybridité existentielle des immigrants. Et encore une fois, comme dans les romans d'Aquin et de Brossard, la problématique se situe à la fois sur les plans personnel et collectif : personnel, dans le cas de la narratrice, une juive française qui se sent paumée « parmi des paumés, immigrant[e] parmi des Immigrants, dans le grand cosmopolitisme de notre âge, à la dérive, dans le devenir fragment de nos vies » (1996 : 41) ; collectif, dans la mesure où le texte aborde la question de l'holocauste et de la mémoire. Aussi, l'hybridité dans ce texte incarne de façon magistrale une « nouvelle identité » (1996 : 41). Surdéterminé par sa structure hétérogène, le texte ne cesse d'exploiter ce sens tant en mélangeant biographie et fiction qu'en évoquant l'hybride culturel, à savoir le multiculturalisme et le multilinguisme. Mais ce n'est pas tout, car en s'attachant au thème de la grande Histoire, en particulier à la souffrance du peuple juif, le texte signale, par le biais de l'hybride, l'indicible, l'inexprimable, voire l'impossibilité du récit. C'est ainsi que l'hybridité se présente comme « seule forme de mémoire collective » (1996 : 41).

Dans ces trois textes, comme dans beaucoup d'autres, la forme hybride est ainsi une condition de l'intelligibilité de l'œuvre. Qui plus est, par ses structures hétérogènes, par son refus, dans certains cas, de distinguer le littéraire du non-littéraire, par sa volonté de renouveler les pratiques littéraires, enfin, par son désir d'innover, l'hybride se présente comme une forme privilégiée d'expérimentation. À la différence des nouveaux romans français dont Pierre V.

Zima a montré la spécificité⁸, et en dépit ou peut-être à cause de leur forme éclatée, les textes hybrides sont fortement investis de sens. Et si, il y a une dizaine d'années, on pouvait encore avancer que les pratiques hybrides bouleversaient nos habitudes de lecture et de perception, il me semble qu'elles s'inscrivent aujourd'hui tout naturellement dans nos systèmes cognitifs et épistémologiques. Nous vivons dans une époque de mélange. Aussi l'écriture hybride est-elle, en fin de compte, l'écriture par excellence de notre temps : cohérente dans son incohérence, signifiante dans son éclatement.

8. Voir son essai dans ce volume.

ANNEXE 1

NICOLE BROSSARD

Le désert mauve

roman

I'HEXAGONE

LAURE ANGSTELLE

Le Désert mauve



Éditions de l'Arroyo

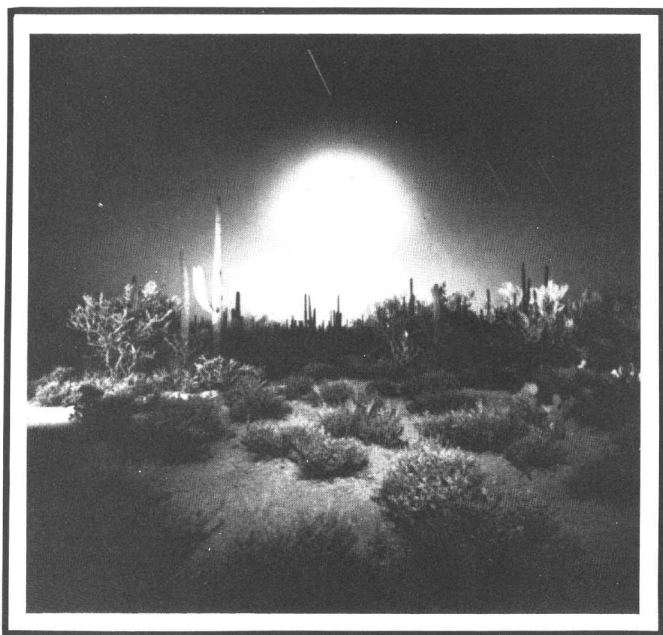
UN LIVRE À TRADUIRE

L. Homme long

Laure Angstelle

MAUVE, L'HORIZON

Traduit par Maude Laures

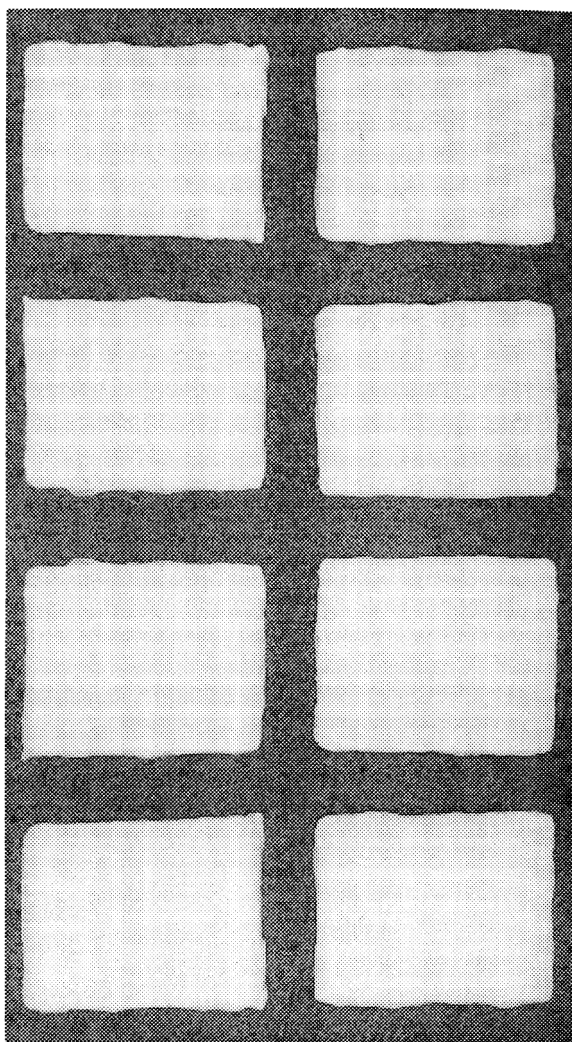


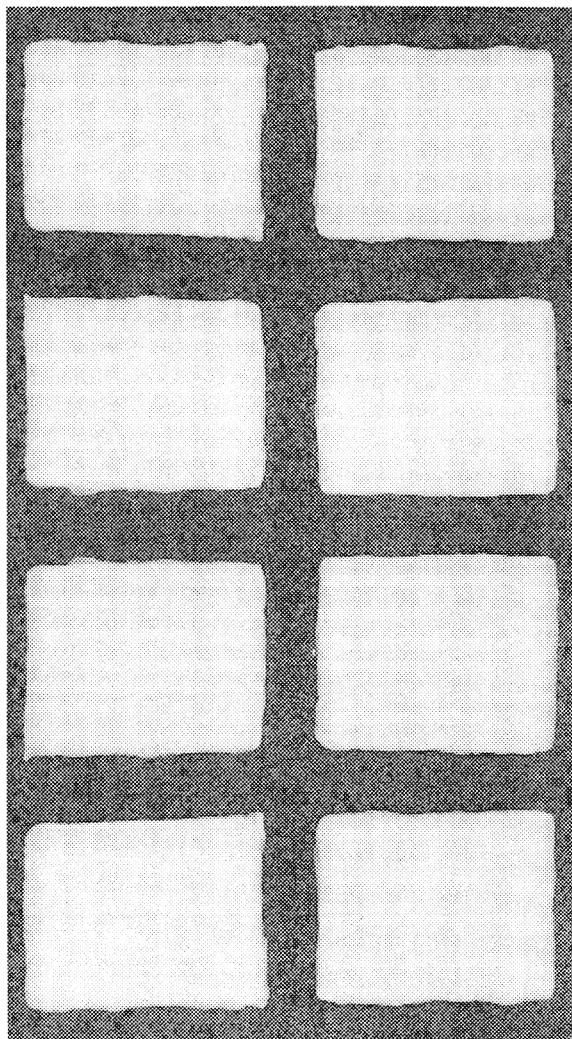
Éditions de l'*A*ngle

ANNEXE 2

184

L'immense fatigue des pierres





RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AQUIN, Hubert (1977), « L'art de la défaite », dans Hubert AQUIN, *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, p. 113-122.
- AQUIN, Hubert (1977), « Littérature et aliénation », dans Hubert AQUIN, *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, p. 127-135.
- AQUIN, Hubert (1977), « Le texte ou le silence marginal », dans Hubert AQUIN, *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, p. 269-272.
- AQUIN, Hubert (1992), *Journal 1948-1971*, édition critique de Bernard Beugnot avec la collaboration de Marie Ouellet, Montréal, Bibliothèque québécoise. (Coll. « Littérature ».)
- AQUIN, Hubert ([1968] 1993), *Trou de mémoire*, édition critique de Janet M. Paterson et Marilyn Randall, Montréal, Bibliothèque québécoise. (Coll. « Littérature ».)
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- BESSIÈRE, Jean (1988), « Introduction » dans *Hybrides romanesques : Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, p. 7-13.
- BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, L'Hexagone.
- CHÉNETIER, Marc (1988), « De drôles de genres, remarques sur l'hybridation générique dans la fiction américaine contemporaine », dans Jean BESSIÈRE (dir.), *Hybrides romanesques : Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, p. 15-36.
- GUILLERM, Jean-Pierre (1988), « Cobra-Barroco, croisements néo-baroques dans l'écriture de Severo Sarduy », dans Jean BESSIÈRE (dir.), *Hybrides romanesques : Fiction (1960-1985)*, Paris, Presses universitaires de France, p. 49-75.
- HASSAN, Ihab (1987), *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York/Londres, Routledge.
- KROKER Arthur, et David COOK (1986), *The Postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Montréal, New World Perspectives.

LE PARADOXE DU POSTMODERNISME

LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Minuit.

LYOTARD, Jean-François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.

PATERSON, Janet M. (1993), « Le discours en question : *Trou de mémoire* », dans Janet M. PATERSON, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 43-52.

PRIGOGINE, Ilya, et Isabelle STENGERS (1979), *La nouvelle alliance*, Paris, Gallimard.

ROBIN, Régine (1996), *L'immense fatigue des pierres*, Montréal, XYZ.

SCARPETTA, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset.

DYNAMIQUES DE L'AUTOBIOGRAPHIE

DE L'ANCRAGE ANTHROPOLOGIQUE AUX HORIZONS INTERCULTURELS

Hans-Jürgen Lüsebrink

Université de la Sarre

CLIVAGES ET PARADOXES

Le genre de l'autobiographie, et plus largement l'écriture autobiographique, sont marqués par une tension aussi fondamentale que paradoxale : l'omniprésence dans toutes les cultures, d'une part, de la volonté de parler de soi, de raconter sa vie à autrui de manière plus ou moins fragmentaire ou chronologique, volonté indissociable des formes de présentation de soi et des rencontres avec l'Autre, notamment dans la vie quotidienne ; et, d'autre part, l'émergence tardive et la rareté historique relative du genre de l'autobiographie même, qui paraît étroitement liée à la matérialité de l'écriture et à la transformation de l'espace public au XVIII^e siècle, même si on peut relever, comme l'ont fait Michel Foucault (1978) et, dans son sillage, le sociologue allemand Alois Hahn (Hahn et Kapp, 1987), des antécédents de l'autobiographie dans la pratique orale (ou semi-orale) de la confession qu'avait instaurée et rapidement rendue obligatoire l'Église catholique à partir du Concile de Latran de 1215.

Des linguistes comme Konrad Ehlich et des anthropologues comme Bernd Jürgen Warneken en Allemagne se sont penchés sur l'ancrage socio-anthropologique de cette volonté de parler de soi-

même dans la vie quotidienne afin d'en cerner la pragmatique d'énonciation et les structures formelles. Celles-ci sont, en effet, beaucoup moins linéaires et beaucoup plus paratactiques et dialogiques que dans l'écriture autobiographique. Konrad Ehlich, dans l'introduction de son ouvrage collectif *Erzählen im Alltag (Ra-conter au quotidien – 1980)*, a précisément souligné le caractère foncièrement dialogique de la narration orale (tel le récit autobiographique oral) au cours de laquelle le narrateur se voit, en règle générale, constamment interrompu, interpellé et commenté par son interlocuteur à qui il raconte sa vie. Le lecteur d'une autobiographie écrite se voit par contre, contrairement à l'auditeur d'un récit autobiographique oral, condamné à la passivité, dépourvu des possibilités d'intervenir dans le récit, c'est-à-dire « d'applaudir au narrateur, de l'inciter à faire des développements narratifs de manière improvisée, ou encore de se laisser emmêler par lui dans son activité commune » (Ehlich, 1980 : 11 – je traduis). Il se voit ainsi confronté, comme le souligne aussi l'écrivain malien Amadou Hampâté Bâ dans ses réflexions sur le fonctionnement de la mémoire orale et de ses genres d'intervention, à des récits détachés de leur assise sociale et, par là, de leur ancrage pragmatique, au sens linguistique du terme : « Et si un récit m'a été rapporté par quelqu'un, ce n'est pas seulement le contenu du récit que ma mémoire a enregistré, mais toute la scène : l'attitude du narrateur, son costume, ses gestes, ses mimiques, les bruits ambiants, par exemple les sons de guitare » (Bâ, 1991 : 13).

Entre ces deux modalités d'énonciation du récit autobiographique, l'oralité de la communication quotidienne, d'une part, et l'écriture autobiographique, d'autre part, existent néanmoins des connexions et des passerelles. L'écrivain allemand Sten Nadolny, par exemple, a ainsi essayé de saisir, dans son roman *Netzkarte (Carte du réseau – 1981)*, qui raconte les voyages, sans but précis, du protagoniste à travers le réseau des chemins de fer allemands, le foisonnement des formes de communication orale suscitées par ce voyage et les rencontres que celui-ci génère. Le récit autobiographique oral, souvent fragmentaire, mais toujours dialogique et interactif, répondant aux attentes et aux questionnements de

l'interlocuteur, y apparaît comme la forme discursive la plus adéquate pour présenter son identité à autrui. Mais contrairement au discours argumentatif (qui développerait par exemple la pensée d'une personne par rapport à un interlocuteur) et au discours descriptif (qui décrirait par exemple son caractère ou ses sentiments), également susceptibles de donner une expression discursive à l'identité personnelle, le récit autobiographique s'étale dans le temps et retrace ainsi les étapes d'une expérience vécue. De ce fait, il est moins économique, mais en même temps beaucoup plus convaincant, comme le montre bien Sten Nadolny dans le récit de l'interaction verbale quotidienne vécue par son protagoniste.

Nombre de récits oraux se trouvent également suscités – et c'est une seconde forme de connexion entre l'oral et l'écrit dans le domaine du récit autobiographique – par des institutions qui cherchent à les transcrire à des fins pragmatiques : tels les récits autobiographiques générés dans le contexte juridique, notamment auprès d'accusés appelés à se justifier, récits dont la transcription écrite constitue une pratique courante de la justice depuis le ^{xvi}^e siècle ; tels aussi les récits de militants accusés de trahison, que l'on trouve depuis la Révolution française (Lüsebrink, 1989) et pour lesquels le récit autobiographique sert à la fois de justification personnelle, publique et institutionnelle (à l'égard de clubs ou de partis politiques par exemple) ; tels encore les récits autobiographiques générés par la psychanalyse, dont la transcription sert à des fins d'analyse thérapeutique.

Enfin, il existe un troisième cas de figure de l'énonciation dialogique du récit autobiographique, cas que représentent entre autres les *Dialogues* de Rousseau avec lui-même (*Rousseau juge de Jean-Jacques*). Comme Michel Foucault l'a montré dans son introduction à l'édition des *Dialogues* parue en 1962 dans la « Bibliothèque de Cluny », les *Confessions* et les *Dialogues* de Rousseau s'opposent, mais en même temps se complètent comme deux formes d'énonciation radicalement différentes du récit autobiographique, l'écrit et l'oral y étant étroitement entrelacés :

Chez cet homme qui s'est toujours plaint de ne pas savoir parler, et qui fait des dix ans où il exerça le métier d'écrire comme une parenthèse malheureuse dans sa vie, les discours, les lettres, [...] les adresses, les déclarations – les opéras aussi – ont, tout au long de son existence, défini un espace de langage où parole et écriture se croisent, se contestent, se renforcent. Cet entrelacement récuse chacune par l'autre, mais les justifie en les ouvrant l'une sur l'autre : la parole sur le texte qui la fixe (« je viendrai ce livre à la main »), l'écrit sur la parole qui en fait un « aveu immédiat et brûlant » ([1962] 1994 : 173).

Issue de formes de narrations orales qui existent dans toutes les sociétés et qui ont ainsi une dimension anthropologique, l'écriture autobiographique instaure par sa forme, par sa linéarité et par son caractère monologique, qui place un seul individu au centre du discours, une distance et un profond clivage par rapport à la communication orale quotidienne. Écrire sur soi et thématiser *publiquement*, dans un récit autobiographique, ses réflexions et ses sentiments les plus intimes face à un interlocuteur sans visage et sans voix, constituent foncièrement un paradoxe dont l'enjeu se mesure si l'on prend un recul à la fois culturel et historique. C'est, en effet, dans les situations d'émergence de l'écriture autobiographique, aux lisières entre les cultures orales traditionnelles et les cultures écrites en formation, que l'on peut saisir cette dimension à la fois provocatrice et compensatoire du genre autobiographique dont les premiers mots des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau donnent à lire toute l'imposture : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme ce sera moi » ([1778] 1964 : 3).

DYNAMIQUES DE L'IMPOSTURE

L'autobiographie constitue un des genres caractéristiques de toutes les littératures émergentes, notamment dans le contexte colonial des XIX^e et XX^e siècles et au sein des littératures issues de

minorités culturelles et linguistiques dans les sociétés occidentales contemporaines¹. *L'enfant noir* de Camara Laye (1952), le *Cahier d'un retour au pays natal* (1944), poème autobiographique de l'écrivain antillais Aimé Césaire, *Le fils du pauvre* (1952) de l'Algérien Mouloud Feraoun et les *Confessions d'un immigré* (1988) de l'Algérien Kassa Houari sont autant d'exemples de cette dynamique d'émergence de l'écriture autobiographique qui entend rendre compte de l'expérience culturelle engrangée et d'une prise de parole au sein d'un champ littéraire et culturel jusque-là occupé uniquement par la littérature et la culture métropolitaines, en l'occurrence françaises. Pourraient y être ajoutés des textes autobiographiques manifestaires de la génération « beur » en France, comme ceux d'Azouz Begag (*Le gône de Chaâba*, 1988) ou encore ceux des minorités culturelles et immigrées au Québec depuis les années 1960. L'autobiographie fictive d'Abla Farhoud, d'origine libanaise, *Le bonheur a la queue glissante* (1998), qui retrace l'expérience collective d'une communauté immigrée à partir du récit à la première personne de l'analphabète Doumia, celle-ci évoquant son périple personnel entre Beyrouth et Montréal, est à cet égard exemplaire. La protagoniste ne sachant ni lire, ni écrire et ne parlant convenablement que l'arabe, l'écrivain se veut, à travers la forme de l'autobiographie fictive, plus transcripteur d'une parole autre que créateur d'un récit personnel, plus témoin d'une expérience collective qu'auteur, à l'exemple de Rousseau, d'un récit singulier.

La littérature africaine francophone représente au sein des littératures d'expression française non seulement la plus récente (puisqu'elle date des années 1920), mais également celle qui a été le plus profondément marquée par le clivage entre cultures orales et cultures écrites, le continent africain ayant été le seul à être très largement dominé, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, par des formes de culture orale, à tous les niveaux d'expression culturelle (administration, justice, arts, littérature, etc.) (Goody, 1986 ; Lüsebrink, 1990).

1. Voir sur cette problématique l'ouvrage de Hornung et Ruhe (1999).

Le genre autobiographique a joué au sein des littératures africaines un rôle largement comparable à celui qu'il a joué dans d'autres littératures nouvelles constituées dans des contextes coloniaux. Il a été particulièrement important au sein des deux premières générations d'écrivains africains, celles qui ont pris la parole (et la plume) à l'époque et dans le contexte du champ culturel colonial.

Les deux autobiographies majeures de la première génération d'écrivains africains francophones, née autour de 1900 – *La plume raboutée* de l'écrivain sénégalais Birago Diop, et les *Mémoires*, publiés en deux volumes (*Amkoullel*, *l'enfant Peul* et *Oui mon Commandant !*), du Malien Amadou Hampâté Bâ –, ont, malgré des différences de contenu et d'orientation, de nombreux points en commun. Elles retracent d'abord, dans une forme de récit où le narratif domine très largement les dimensions descriptive et argumentative du texte – dans une forme s'approchant donc des genres de la chronique et du journal individuel –, l'expérience des auteurs au sein de la société coloniale, ses formes de domination politique et d'hégémonie culturelle, et leur accession à la culture de l'écriture et de l'imprimé à travers l'acculturation coloniale². Les deux auteurs donnent à leur autobiographie, qui correspond par ailleurs largement à la définition classique proposée par Philippe Lejeune³, la désignation explicite de « Mémoires », certes pour mettre l'accent sur l'inscription de leur (auto-)biographie dans le mouvement de l'histoire dont ils se veulent en même temps témoins et participants actifs. Enfin, ces deux autobiographies majeures des littératures africaines écrites consacrent toutes deux une part importante non pas à la vie de l'auteur, mais à celle de sa famille, au sens très large du terme, incluant la mémoire des ancêtres, le réseau de sociabilité clanique et, dans le cas d'Amadou Hampâté Bâ, la description des *waaldé*, associations de jeunes gens de même

2. Sur la perception de la société coloniale chez Diop, voir Riesz (1998).

3. Lejeune définit en ces termes l'autobiographie (1986 : 14) : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».

âge parrainés par un adulte, dont il faisait partie, suivant la tradition familiale (Devey, 1993 : 26-27). Ce triple ancrage du récit autobiographique dans des formes de sociabilité collective réduit de manière significative la part proprement subjective et intime du récit. Birago Diop, l'auteur de *La plume raboutée*, commence son autobiographie par une vaste généalogie de sa famille, la faisant remonter jusqu'à l'ancêtre mythique de l'ethnie des Wolof dominante au Sénégal, N'Diadiane N'Diaye. Transcrivant les souvenirs familiaux, et plus largement généalogiques, de son grand frère, Youssoupha Diop, « gardien de mémoire et berger de souvenir » qui lui fait « apprendre et retenir la lignée paternelle », une leçon qu'il avait entendue « martelée tant de fois dans son enfance » (1978 : 11), Diop se veut ainsi respectueux de la tradition familiale et clanique. Raconter sa propre vie sans la faire découler de la mémoire des ancêtres serait, selon l'expression qu'il emploie, à la fois « gâter le chant » de la mémoire et perdre la poésie attachée à son évocation. « Au Sénégal, et en pays mandingue », précise Birago Diop à cet égard au début de son autobiographie,

[...] ce qui fait la force mentale de nos griots, chanteurs-historiens et chroniqueurs, c'est de nous connaître mieux que nous ne nous connaissions nous-mêmes. Car toute notre histoire, matière de leurs chants, est faite de cette poésie des noms propres, dira Senghor, des noms d'ancêtres, qui vous émeut jusqu'aux larmes. Être en abomination aux griots, c'est « gâter le chant » (Yax Woï). Le « gâte-chant », c'est celui qui a démérité et qui a terni la lignée, la généalogie, le plus beau poème qu'un homme de la Savane soudanienne puisse entendre, dit par son griot ou par une parente. Des noms qui vous remuent, qui « font courir votre corps » et vous relie à ceux qui sont partis (1978 : 10-11).

De même, Amadou Hampâté Bâ souligne, dans les toutes premières phrases du premier chapitre de son autobiographie, chapitre qui s'intitule précisément « Racines. Le double héritage », la nécessité d'ancrer le récit de la vie personnelle non seulement dans celle

de la famille au sens étroit du terme, mais dans le récit de la lignée, de sa mémoire et de son histoire :

En Afrique traditionnelle, l'individu est inséparable de sa lignée, qui continue de vivre à travers lui et dont il n'est que le prolongement. [...] Aussi serait-il impensable, pour le vieil Africain que je suis, né à l'aube de ce siècle dans la ville de Bandiagara, au Mali, de débiter le récit de ma vie personnelle sans évoquer d'abord, ne serait-ce que pour les situer, mes deux lignées paternelle et maternelle, toutes deux peules, et qui furent l'une et l'autre intimement mêlées, quoique dans des camps opposés, aux événements historiques parfois tragiques qui marquèrent mon pays au cours du siècle dernier (1991 : 17).

Traces et mémorisations écrites d'une trajectoire culturelle, allant des formes de culture et de sociabilité traditionnelles à la culture occidentale imposée, ces deux autobiographies s'avèrent ainsi extrêmement sensibles à la provocation, voire à l'imposture, que constitue le genre occidental importé de l'autobiographie (écrite) qui est, depuis son apparition au XVIII^e siècle, précisément focalisé sur l'*individu*, sur son *vécu intérieur* et sur son *intimité*. Amadou Hampâté Bâ, soucieux de respecter le plus possible les règles de thématization de soi dans sa propre culture tout en recourant à la forme importée de l'autobiographie et à une langue écrite étrangère, le français, s'excuse par exemple d'avoir placé, pour des raisons d'enchaînement chronologique du récit, l'histoire de sa mère après celle de son père :

Si j'avais respecté les règles de bienséance africaine, c'est de ma mère que j'aurais dû parler en premier en commençant cet ouvrage, ne serait-ce que pour respecter l'adage malien qui dit : « Tout ce que nous sommes et tout ce que nous avons, nous le devons une fois seulement à notre père, mais deux fois à notre mère ». [...] Que ma mère me pardonne donc de ne pas avoir commencé ce récit par elle en dépit de tout ce que je lui dois, mais l'en-

chaînement chronologique a ses lois. Du moins occupera-t-elle, à partir de cette page et jusqu'à la dernière, une place essentielle dans cet ouvrage (1991 : 49, chap. « Kadidja, ma mère »).

Ce genre littéraire occidental par excellence que constitue l'autobiographie se trouve, dans celle d'Amadou Hampâté Bâ, doublement ancré dans la tradition orale : à travers, d'une part, le foisonnement de fragments d'histoires de vie circulant dans la communication quotidienne dont Hampâté Bâ se porte témoin en notant ce qu'il avait souvent entendu « conter », comme l'histoire de son grand-père maternel ou celle de son père mort très jeune ; et à travers, d'autre part, des genres de thématisation de la mémoire individuelle, familiale et clanique propres à la littérature orale africaine, en particulier les épopées, les généalogies chantées et les poèmes apologétiques. Le mode d'ancrage de l'histoire *individuelle* (retracée par le récit autobiographique) dans l'histoire *collective* est ainsi très différent des conceptions européennes. Il se fonde sur une vision particulière de l'individu et par là de l'anthropologie, qu'Hampâté Bâ a décrit comme suit :

L'histoire de l'homme comprend, d'une part, les grands mythes de la création de l'homme et de son apparition sur la terre, avec la signification de la place qu'il occupe au sein de l'univers, le rôle qu'il doit y jouer (essentiellement un rôle axial d'équilibre) et sa relation aux forces de vie qui l'entourent et qui l'habitent ; elle comprend, d'autre part, l'histoire des grands ancêtres, les innombrables contes éducatifs, initiatiques ou symboliques, et, enfin, l'histoire tout court, avec les grandes traditions royales, les chroniques historiques, les épopées, etc. (1972 : 24-25).

Fortement liées à une conception africaine de l'histoire et de la personnalité, les autobiographies de Birago Diop et d'Amadou Hampâté Bâ représentent ainsi beaucoup plus des « témoignages » que des récits subjectifs et intimes, et elles sont par conséquent plus

habitées par un regard d'extériorité que par une volonté d'introspection⁴. On perçoit enfin, chez Amadou Hampâté Bâ et Birago Diop, une conscience très nette des limites du dicible, des frontières de ce qui est (encore) permis ou (déjà) interdit de raconter publiquement à autrui dans un texte autobiographique – des limites que certains auteurs africains ont délibérément voulu transgresser en focalisant, par exemple, le récit sur la seule histoire d'un individu, celle de l'auteur, ou en ouvrant le territoire du dicible vers des domaines traditionnellement tabous, telle la sexualité, comme en témoigne l'autobiographie volontairement provocatrice et controversée de l'écrivaine sénégalaise Ken Bugul (alias Mariétou Mbaye) intitulée *Le baobab fou* (1982).

RÉCITS D'ÉMIGRATION (INTER-)CULTURELLE

Un second horizon interculturel du genre autobiographique, à côté de son transfert dans les sociétés coloniales et postcoloniales où il se trouve néanmoins foncièrement modifié, concerne les sociétés et cultures occidentales elles-mêmes : à savoir la réflexion, menée à travers un certain type d'autobiographie racontant la trajectoire parcourue par son auteur, sur les clivages culturels marquant les sociétés occidentales, en particulier celui qui sépare la culture des élites intellectuelles et la culture populaire.

L'autobiographie du Suisse allemand Ulrich Bräker, fils de paysan et autodidacte, né en 1735 dans le canton d'Appenzell et mort en 1798 dans son village, est une des traces écrites et imprimées les plus significatives de ce clivage introduit par la lente diffusion de l'écrit et de l'imprimé dans des couches sociales restées largement à l'écart de ces nouveaux médias jusqu'au XVIII^e siècle et souvent même jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle. Son

4. Voir sur ce point Amadou Hampâté Bâ, cité d'après Heckmann (1994 : 392) : « Ce qui est en cause derrière le témoignage lui-même, c'est bien la valeur de l'homme qui témoigne. [...] Or, c'est dans les sociétés orales que non seulement la fonction de la mémoire est la plus développée, mais que le lien entre l'homme et la parole est le plus fort. [...] Il est sa parole, et sa parole témoigne de ce qu'il est. »

autobiographie intitulée *Lebensgeschichte und natürliche Abenteuer des Armen Mannes im Tockenburg* (*Histoire de la vie et aventures naturelles du pauvre homme du Tockenburg*), parue en 1789 à Zurich, est d'abord le récit de sa vie dont la trame paisible – celle d'une existence de paysan et d'un marchand-commerçant – paraît surtout brisée par deux événements étroitement liés : son recrutement, pendant plusieurs années, dans l'armée prussienne et son éloignement consécutif de sa patrie qui l'incite à entretenir une correspondance avec ses parents restés au village afin de compenser la distance physique et à tenir un journal intime pour meubler sa solitude. Sa fascination pour l'écriture et la lecture est certes issue d'une disposition particulière, mais elle fut déclenchée par cette situation singulière de l'éloignement et de l'isolement qui suspendit pendant plusieurs années les liens de sociabilité à travers lesquels il avait été ancré dans son village. Son autobiographie et son journal intime donnent à lire l'insurmontable fossé existant entre sa fascination pour la lecture (à laquelle il consacre de plus en plus de temps) ainsi que son rêve d'écrire et de publier un livre, et le milieu villageois dans lequel il vit. Ce milieu, y compris sa propre femme dont il ne découvre l'illettrisme qu'après le mariage, rejette en effet comme inutile et pure perte de temps toute lecture non pragmatique allant au delà des écrits religieux et de l'almanach ; il dédaigne également toute écriture non liée à des fins étroitement pragmatiques comme vaine ambition d'imiter les bourgeois. Sa pratique d'écriture et de lecture se voit ainsi constamment exposée aux reproches de son entourage comme « déraisonnable » (« unvernünftig ») et « perte de temps » (« Zeitverschwendung »). « Au lieu de mettre la main à la pâte, tu mets le nez dans les livres »⁵, lui reproche ainsi continuellement son épouse qui se moque en plus cruellement de ses vaines tentatives, pendant plus d'une dizaine d'années, de faire publier le manuscrit de son autobiographie afin de montrer qu'il était capable de gagner de l'argent

5. Bräker ([1789] 1965 : 165) : « Hättst du die gute Zeit in Obacht genommen du Schlingel ! Und deine Hände mehr in den Teig gesteckt als deine Nase in die Bücher ».

avec sa plume et que cela ne constituait pas seulement une perte de temps. La reconnaissance tardive par le monde littéraire – qui admira en lui l'autodidacte et le « fils de la nature » (« Sohn der Natur »), selon l'expression de son éditeur Füssli à Zurich – est ainsi, selon le propre témoignage autobiographique de Bräker, chèrement payée : par son isolement au sein de la communauté villageoise rejetant sa manie des livres et de l'écriture ; par sa position marginale au sein des milieux littéraires de Zurich qui le considérèrent comme une curiosité exotique, susceptible d'appuyer la thèse de la perfectibilité des hommes de tous les états ; et par ses doutes constants à l'égard de lui-même qu'il thématise dans son autobiographie. Ces doutes qui le jettent fréquemment dans des états de dépression et de maladie sont liés à l'attitude de son entourage et à l'impossibilité paradoxale de rester dans sa culture d'origine sans arriver pour autant à la quitter. L'autobiographie d'Ulrich Bräker cristallise ainsi, à travers une expérience et une écriture singulières, l'expérience d'un clivage profond et quasiment insurmontable entre le monde de l'écrit et de l'imprimé, d'un côté, et l'univers de la culture orale traditionnelle, de l'autre. Cette autobiographie aide à comprendre que le clivage ne concerne pas seulement le domaine culturel proprement dit, mais également les formes de sociabilité quotidienne et les registres cognitifs qui se trouvent fondamentalement modifiés, au sein du milieu rural où vit Bräker, par l'introduction de l'écriture littéraire (c'est-à-dire non pragmatique et fictionnelle) et de formes de lecture intensive qui impliquent l'isolement de l'individu au sein de la famille et de la communauté.

L'autobiographie de Fernand Dumont, le sociologue québécois contemporain le plus important et le plus influent (il est mort en 1997), est inscrite dans le même type de clivage que celle de Bräker entre la culture intellectuelle dominée par l'écrit et l'imprimé et la culture rurale traditionnelle dominée par la communication orale. Mais, contrairement au type de récit autobiographique représenté par Bräker, celui d'une ascension sociale et culturelle brisée et arrêtée en route à cause de la méfiance à la fois de l'entourage social et du milieu intellectuel, elle décrit une ascension

brillamment réussie. Cette autobiographie, qui porte le sous-titre de *Mémoires*, retrace en effet les origines sociales très modestes de Dumont qui est né en 1927 à Montmorency, près de la ville de Québec, de parents ouvriers dans une usine de textile. Elle raconte également, de manière très détaillée, sa brillante ascension sociale à travers l'école, le collège et l'université ; elle fait état d'un séjour de recherche à Paris entre 1953 et 1955 et de son activité comme professeur de sociologie et comme poète (son œuvre poétique comprend quatre recueils publiés entre 1952 et 1996). Soutenu par son milieu social d'origine et en particulier par ses parents et non pas rejeté et marginalisé comme Bräker, Dumont donne néanmoins à lire une semblable conscience du clivage fondamental entre deux cultures, savante et populaire, orale et écrite, avec les effets de déchirement personnel qui en résultent. Le titre curieux de cette autobiographie, *Récit d'une émigration*, renvoie de manière presque manifestaire à cette conscience du clivage et du déchirement entre deux cultures, deux types de communication et deux formes de sociabilité radicalement différentes. L'histoire d'une ascension sociale réussie se double ici ainsi d'une histoire des pertes socio-culturelles dont la sémantique englobe les termes d'« exil », de « déchirement », de « détachement » et de « rupture avec ses origines ». « En réalité », peut-on lire dans les premières pages du chapitre II consacrées à la description de son milieu social d'origine, « le détachement envers les miens était commencé depuis longtemps. Il se produisit si insidieusement qu'il ne me causa d'abord ni regret ni remords. Je m'étais mis en retrait de mon milieu en utilisant plus ou moins consciemment les ressources qu'il m'offrait, de sorte que mon manège réconforta ma solidarité plutôt que de la contredire » (1997 : 43). Plutôt qu'une attitude de rejet, comme dans le cas de Bräker, sa fascination pour la lecture, notamment pour des lectures non pragmatiques allant bien au delà des devoirs et des manuels scolaires, se borna à ne susciter qu'inquiétudes et interrogations « sur cet étrange refuge hors de la vie normale » (1997 : 43).

Marquée par une *temporalité froide* au sens de Claude Lévi-Strauss (opposée à la *temporalité chaude* des sociétés occidentales urbanisées – Lévi-Strauss, 1955), la culture populaire représente

ainsi, dans l'autobiographie de Dumont, à la fois un imaginaire social, un système de valeurs, des modes de communication spécifiques (régés par l'oralité) et des formes de sociabilité caractérisées par l'importance de la famille élargie, de la « tribu », comme la désigne l'auteur (1997 : 43). Celle-ci entretient de très forts liens de solidarité, à travers des formes d'entraide, des rituels et des fêtes. La thématization, au moyen de l'écriture autobiographique, de cet espace culturel définitivement perdu et laissé derrière lui sert à donner expression à la nostalgie d'un univers perdu, mais aussi à formuler les contours d'une utopie personnelle : celle « d'une authentique culture populaire que n'aboliraient pas la culture des spécialistes ou les industries culturelles. [...] Car il m'a toujours paru », note Dumont dans le chapitre « Le pays natal » de son autobiographie, « que c'est aux dépens d'une culture, pour avoir profité de sa destruction, que j'ai pu devenir un intellectuel » (1997 : 35).

Genre situé à l'interface de l'oralité et de l'écriture, l'autobiographie apparaît ici comme un outil pour retracer un difficile passage personnel de la culture populaire à la culture savante, passage perçu à travers une dialectique évoquant à la fois le gain et la perte, l'expérience d'un enrichissement intellectuel immense (par le truchement des capacités de connaissance liées à la culture de l'écrit et de l'imprimé) et celle d'une perte irrémédiable de possibilités d'expression et d'épanouissement (liées à une culture régie par l'oralité). Mais l'écriture autobiographique, loin d'être purement descriptive et de se limiter à retracer un chemin parcouru, se transforme dans le type d'autobiographie pratiqué par Dumont en un instrument de réflexion et de connaissance propre à dégager la singularité radicale d'une expérience et d'une trajectoire personnelles. Dumont y affirme, par exemple, que la nostalgie de la culture populaire perdue s'était doublée chez lui d'une « opportune mise à distance, une précieuse naïveté devant la culture savante qui en constituait la contrepartie » (1997 : 63). Et il souligne, contre la domination de l'imprimé et l'émergence des nouveaux médias, l'importance de l'oralité au sein du milieu dont il est issu, du dialogue de vive voix et de l'interaction verbale dans l'enseignement, à quelque niveau que ce soit.

CONCLUSION

Ancré dans des formes anthropologiques du récit sur soi et préfiguré dans des formes de communication orale et quotidienne, le genre de l'autobiographie, qui est foncièrement lié à une conception moderne de l'individu en Occident, semble habité par une triple dynamique d'évolution : d'abord d'une dynamique de la transformation qui a abouti à associer au genre du récit autobiographique oral (qui est caractérisé par une structure fondamentalement dialogique et ancrée dans une situation de communication précise) la structure d'un récit linéaire, écrit et continu ; puis la dynamique d'un déplacement des frontières entre le privé et le public, entre le non-dit et le dicible, faisant de l'autobiographie un des genres privilégiés d'expression de l'intimité et du déchirement de l'individu moderne⁶. L'émergence de l'autobiographie en Afrique montre que ces déplacements, caractéristiques de l'autobiographie occidentale, y ont suscité des réactions de rejet et de résistance, et ont généré des formes hybrides, à cheval sur le modèle occidental et les récits de vie inscrits dans les traditions orales africaines. La médiatisation des formes de parler de soi, notamment à la télévision et à travers le genre médiatique du « talk-show », témoigne enfin d'une troisième dynamique d'évolution du genre. Celle-ci renoue, d'une part, avec des formes parfois très anciennes de génération de récits personnels et intimes, notamment la confession religieuse, l'aveu et la déposition devant la justice ainsi que le récit en thérapie psychologique (Winterhoff-Spurk, 1999) ; mais elle fait sienne, d'autre part, de manière encore très inégale selon les cultures et les paysages médiatiques, l'abolition progressive des frontières entre le public et le privé, entre le tabou et le publiquement avouable, qu'avait introduite la scripturalisation des formes de récits sur soi depuis le XVIII^e siècle à travers le genre de l'autobiographie.

6. Voir sur cette question le collectif édité par Brunet et Gagnon (1993).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BÂ, Amadou Hampâté (1972), *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Présence Africaine.
- BÂ, Amadou Hampâté (1991), *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires (I)*, préface de Théodore Monod, avant-propos de l'auteur, Arles, Actes Sud. (Coll. « Babel ».)
- BÂ, Amadou Hampâté (1994), *Oui mon Commandant ! Mémoires (II)*, Arles, Actes Sud.
- BEGAG, Azouz (1988), *Le gône du Chaâba*, Paris, Seuil.
- BRÄKER, Ulrich ([1789] 1965), *Lebensgeschichte und natürliche Abenteuer des Armen Mannes im Tockenburg* (Zurich, 1789), avec une postface de Werner Günther. Stuttgart, Reclam.
- BRUNET, Manon, et Serge GAGNON (dir.) (1993), *Discours et pratiques de l'intime*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- BUGUL, Ken (1982), *Le baobab fou*, Dakar/Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines.
- CÉSAIRE, Aimé ([1944] 1971), *Cahier d'un retour au pays natal*, préface d'André Breton, Paris, Présence Africaine.
- DEVEY, Muriel (1993), *Hampâté Bâ. L'homme de la tradition*, Dakar/Lomé, NEA Sénégal/NEA Togo. (Coll. « Grandes figures africaines ».)
- DIOP, Birago (1978), *La plume raboutée. Mémoires*, Paris/Dakar, Présence africaine/Les Nouvelles Éditions africaines.
- DUMONT, Fernand (1997), *Récit d'une émigration*, Montréal, Boréal.
- EHLICH, Konrad (dir.) (1980), *Erzählen im Alltag*, Francfort, Suhrkamp.
- FARHOUD, Abba (1998), *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, L'Hexagone.
- FERAOUN, Mouloud (1954), *Le fils du pauvre*, Paris, Seuil.
- FOUCAULT, Michel ([1962] 1994), « Introduction », dans Jean-Jacques ROUSSEAU, *Rousseau juge de Jean-Jacques. Dialogues*, Paris, Armand Colin, p. VII-XXIV (coll. « Bibliothèque de Cluny ») ; aussi dans : Michel FOUCAULT (1994), *Dits et écrits, 1954-1988*, édition

établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, t. 1, p. 172-188. (Coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines ».)

FOUCAULT, Michel (1978), *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, t. 1, Paris, Gallimard.

GOODY, Jack (1986), *The Logic of Writing and the Organisation of Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

HAHN, Alois, et Volker KAPP (dir.) (1987), *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis*, Francfort, Suhrkamp.

HECKMANN, Hélène (1994), « Genèse et authenticité des ouvrages *L'étrange destin de Wangrin* et la série des *Mémoires* », dans Amadou Hampâté BÂ, *Oui mon Commandant ! Mémoires (II)*, Arles, Actes Sud, p. 389-394 (Annexe I).

HORNUNG, Alfred, et Ernstpeter RUHE (dir.) (1999), *Postcolonialisme et autobiographie*, Amsterdam, Rodopi, 2 vol. (Coll. « Studies in Comparative Literature », 20.)

HOUARI, Kassa (1988), *Confessions d'un immigré : un Algérien à Paris*, Paris, Lieu commun. (Coll. « Islamie ».)

LAYE, Camara (1952), *L'enfant noir*, Paris, Presses Pocket.

LEJEUNE, Philippe (1986), *Moi aussi*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

LÉVI-STRAUSS, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris, Plon.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1987), « "Repräsentanten der Natur" – autobiographies plébéiennes en Allemagne autour de 1800 », dans *Roman-tisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle*, n° 56, p. 69-77.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1989), « Le désir de témoigner. Prises de paroles autobiographiques à l'époque de la Révolution Française », dans *Lendemain. Études comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung*, n°s 55-56, p. 44-56.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1990), *Schrift, Buch und Lektüre in der französischsprachigen Literatur Afrikas. Zur Wahrnehmung von Schriftlichkeit und Buchlektüre in einem kulturellen Epochenumbruch der Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer Verlag. (Coll. « Mimesis. Untersuchungen zu den romanischen Literaturen der Neuzeit », 5.)

ENJEUX DES GENRES DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

- NADOLNY, Sten (1984), *Netzkarte*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- RIESZ, János (1998), *Französisch in Afrika-Herrschaft durch Sprache*, Francfort, Verlag für Interkulturelle Kommunikation. (Coll. « Studien zu den frankophonen Literaturen außerhalb Europas ».)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques ([1788] 1964), *Les confessions*, introduction, bibliographie, notes, relevé des variantes et index, Paris, Garnier (Coll. « Classiques Garnier ».)
- WARNEKEN, Bernd Jürgen (1985), *Populäre Autobiographik*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde e. V.
- WINTERHOFF-SPURK, Pete (dir.) (1999), *Die Lust am Bekenntnis. Persönliche Probleme in den Medien*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag.

CHAPITRE 3

L'HYBRIDITÉ AU THÉÂTRE

DEUX ÉTUDES DE CAS

*Chantal Hébert, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier,
Denyse Noreau, Irène Perelli-Contos*

Université Laval/CRELIQ

DES FORMATIONS ALÉATOIRES

Si le phénomène de la dynamique des genres suscite actuellement une interrogation pour le moins passionnante, il y a plus de deux millénaires cette même dynamique fut à l'origine de la naissance de l'art théâtral dont la spécificité résidait justement dans l'hybridation, c'est-à-dire « le croisement naturel », pour reprendre la définition du *Petit Robert*, de plusieurs langages, de plusieurs arts (chant, danse, poésie, *hypocrisis* ou art de l'acteur, etc.). Occultée pendant longtemps, cette spécificité ne commence à refaire surface qu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle lorsque le metteur en scène fait son apparition. L'avènement de la mise en scène aura ébranlé la conception classique de l'art théâtral et aura rappelé que celui-ci, tout en étant hybride par nature, est un art autonome ayant ses propres lois. Car, à vrai dire, l'idée d'autonomie de la scène parcourt toute l'histoire du théâtre, mais la revendication de celle-ci s'affirme de manière beaucoup plus radicale dans les premières années du XX^e siècle. Depuis un siècle donc, plusieurs praticiens, seuls ou à l'intérieur de groupes, ont cherché à briser les

conventions caduques de la scène, repoussant graduellement les frontières du « représentable » et entraînant des rapports de plus en plus distanciés avec le référent. Ils ont, chacun à leur façon, expérimenté différentes méthodes de composition à la fois dramatique et scénique qui allaient redonner au théâtre ce qui lui était propre, la théâtralité. Cette mutation qui s'est opérée tout au long du siècle, en Europe d'abord, aux États-Unis ensuite et finalement au Québec, a abouti au cours des vingt dernières années à une poétique théâtrale qui, dégagée des contraintes de la *mimesis* traditionnelle, est de nouveau en rupture avec l'étanchéité des frontières de tous ordres : génériques, artistiques, formelles, linguistiques, géographiques, temporelles, logiques, etc.¹ À telle enseigne que le théâtre non seulement retrouve sa première caractéristique, celle de l'hybridation, mais il l'affiche. Si bien que le travail d'écriture, tant sur le plan du texte que sur celui de la scène, relève actuellement d'une dynamique visible de langages, de techniques et de modèles hétéroclites, empruntés à la fois au réel, aux différentes disciplines, aux autres arts, aux autres cultures, aux technologies actuelles, et le reste². Les œuvres dramatiques et scéniques qui en résultent échappent de ce fait aux critères de classification et aux typologies normatives du passé. Elles se présentent plutôt comme des assemblages mi-ordonnés, mi-désordonnés, mi-texte, mi-image, comme des bricolages d'unités hétérogènes pouvant créer une impression générale de désordre, en raison, entre autres, de la formation aléatoire des liaisons et du libre jeu d'associations. Elles posent de ce fait et à l'instar de toute mutation artistique des problèmes de lisibilité. On voit bien, dans une telle perspective, que la notion de signification chère au théâtre traditionnel ne peut plus être posée *a*

1. Pour en savoir davantage sur cette mutation qu'a connue la pratique théâtrale québécoise des vingt dernières années, on pourra consulter : Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (1993, 1994).

2. Pour en savoir davantage sur l'influence technologique exercée sur tout un pan du théâtre actuel et sur nos modes de pensée, voir Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (1998 : 171-204). On pourra lire aussi la thèse de doctorat de Carrie Loffree, *Le théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique* (1999).

priori, c'est-à-dire en tant que sens intégral et autonome. Le rideau se lève désormais moins sur le travail de création que sur celui de lecture conçue comme un jeu combinatoire permettant l'élaboration des scénarios qui sauront faire tenir ensemble les unités hétéroclites, de sorte que le lecteur ou le spectateur puissent enfin accéder, par leur propre travail de recomposition, à une vision d'ensemble ou à une saisie personnelle des formes et des sens éclatés³. La gageure du jeu ici est d'oser, de plonger dans ce qui semble être un abîme du sens. Et chemin faisant, sur une route qui n'est plus celle de la vérité objective – ou de la représentation déterministe –, se dévoilent au joueur les changements de points de vue, se découvrent et se façonnent des images aux perspectives retournées qui éclatent en des « visions » réfléchissant « l'esprit du temps » : la crise de la représentation, de la pensée et de la perception. La question que l'on peut se poser est la suivante : y a-t-il moyen de mieux cerner la complexité du théâtre actuel qui peut parfois revêtir une forme chaotique pour qui privilégie une vision « classique » ou déterministe du monde et cherche, par conséquent, à repérer – en vain – les « lois » censées encadrer un tel type de représentation littéraire ou scénique du monde phénoménal ? La question est stratégique, car il nous semble que les « désordres » apparents de ce théâtre pourraient être sur le point de révéler le sens profond de la mutation théâtrale amorcée depuis le début du siècle aussi bien que ses enjeux actuels⁴. On comprendra qu'il nous est impossible de faire état de toutes ces expérimentations qui décloisonnent les genres, réinterrogent les rapports scène-salle, opèrent des télescopes formels et culturels, s'ouvrent à la multidisciplinarité et valorisent la créativité du lecteur et celle du spectateur. De même que

3. Pour en savoir davantage sur le travail de lecture qu'exigent les écritures dramatique et scénique contemporaines, nous renvoyons à Irène Perelli-Contos (1994). On pourra aussi lire : Irène Perelli-Contos, « De "l'art" du spectateur », dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme* (1997).

4. Cette question est aussi à la base d'un autre article : voir Chantal Hébert (1997). On trouvera dans cet article une autre étude de cas : *Les aiguilles et l'opium*, de Robert Lepage.

l'on ne pourra pas rendre justice à tous ses artisans. Nous nous contenterons ici de dégager brièvement quelques lignes de force de la créativité théâtrale actuelle sous l'angle de la problématique du présent ouvrage. Pour ce faire nous prendrons appui sur deux exemples récents, représentatifs de nouvelles tendances de l'écriture dramatique et scénique : le premier est la pièce de Normand Chaurette, *Le passage de l'Indiana*, et le deuxième, la création du Théâtre des Deux Mondes, *Leitmotiv*.

LE PASSAGE DE L'INDIANA DE NORMAND CHAURETTE : ÉCRITURE DRAMATIQUE ET INTERACTION FORMELLE

L'écriture de Normand Chaurette retient l'attention par ce qu'il est convenu d'appeler une facture postmoderne. Sous cette appellation, le plus souvent nous entendons un mélange des genres, un métissage, une hybridité, enfin tous les termes qui suggèrent un amalgame de styles et de genres différents. Par « postmoderne », nous entendons aussi une écriture préoccupée de ses propres procédés de composition, donc de sa forme. Nous aborderons ce problème ici en mettant l'accent non pas sur l'existence ou la définition du postmodernisme, mais en posant la question du sens à donner à l'utilisation de cette dynamique des genres qui, dans le cas du théâtre, se manifeste et s'analyse plutôt en termes d'interaction formelle.

Ouvrons une parenthèse sur le choix de cette expression qui présente la possibilité de dépasser le cadre étroit des typologies, des catégories pour offrir une clé de compréhension d'un processus, d'une dynamique. Nous suggérons l'emploi de l'expression « interaction formelle » parce que la formule renvoie tout d'abord à l'aspect sensible sous lequel se présente une œuvre artistique et qu'elle s'applique tout autant aux composantes de la structure dramatique qu'à celles de la représentation, mais surtout parce qu'elle épingle l'interdépendance ou l'action réciproque entre deux ou plusieurs langages, entre deux ou plusieurs formes artistiques. « *Forme* », écrit Patrice Pavis, « indique d'entrée l'aspect éminemment mobile et transformable des types de spectacle en fonction de

buts et de circonstances nouvelles qui rendent impossible une définition canonique et statique des *genres* » (1987 : 176). Le terme permet aussi d'éviter de véhiculer une opinion préconçue contre laquelle Anne Ubersfeld met en garde le lecteur au tout début de son ouvrage *L'école du spectateur* : « [c]ontrairement à un préjugé fort répandu et dont la source est l'école, le théâtre n'est pas un genre littéraire. Il est une pratique scénique » (1981 : 9). Mais comme nous réservons l'étude d'un exemple d'écriture scénique pour la deuxième partie de notre texte, retenons simplement pour le moment que l'expression rend compte du mode organisationnel d'un ensemble fonctionnel – autrement dit d'un système – considéré dans sa structure et dans son fonctionnement dynamique. À cela il faut cependant ajouter que la locution « interaction formelle » fait, par son premier terme, écho à l'activité obligée du lecteur ou du spectateur qui est interpellé – voire parfois déstabilisé – par les écritures théâtrales actuelles. Le mot clé ici, on le voit, est moins *forme* qui, comme l'écrit Pavis « est employé souvent aujourd'hui [...] pour renouveler le terme usé de *genre* » (1987 : 176) qu'*interaction* qui nous apparaît un outil conceptuel de base pour aborder et concevoir l'organisation systémique ou structurelle nous permettant de comprendre le « désordre organisateur » des écritures dramatique et scénique actuelles. Le concept est à la base de la théorie générale des systèmes⁵ sur laquelle il nous est impossible de nous attarder ici. De plus, *interaction* signifie avoir une action réciproque et, pour faire rapidement, nous amène du côté de l'informatique. Bon nombre d'écritures dramatiques et scéniques contemporaines, à l'instar de tout programme ou matériel interactif, sollicitent l'interactivité, c'est-à-dire permettent ou appellent des actions en mode « conversationnel ». Le lecteur ou le spectateur est convié à manipuler le texte dramatique ou scénique, à agir en interactivité avec lui. Cette activité de « dialogue » est précisément l'une des plus importantes de la poétique dite postmoderne.

5. Plusieurs références pourraient être fournies ici, nous n'en donnons qu'une : Watzlawick, Beavin et Jackson (1972 : 118 et suiv.).

Fermons la parenthèse et revenons au *Passage de l'Indiana* dont la forme non seulement mélange les genres littéraires, mais emprunte à d'autres disciplines artistiques, en particulier à la musique, dont Chaurette s'approprie certains procédés formels qui, comme nous le verrons, soutiennent l'architectonique de son discours théâtral.

Le passage de l'Indiana est construit sur le terrain de la parole. À première vue, le lecteur ou le spectateur reconnaît dans l'échange de paroles alternées le système fondateur de la communication théâtrale (un personnage s'adresse ou répond à un autre personnage). Mais peu s'en faut pour qu'il réalise que la distribution par répliques, que la forme de l'échange ne relèvent pas du modèle dialogique habituel. À mesure que s'entremêlent les paroles, une dynamique s'installe qui revêt une forme singulière. Car Chaurette privilégie les envolées lyriques, les images fortes, un rythme quasi prosodique dans l'écriture de ses dialogues.

Mais avant d'aller plus loin, résumons *Le passage de l'Indiana* qui met en scène quatre personnages. Deux éditeurs : Frank Caroubier et Dawn Grisanti, et deux écrivains : Éric Mahoney et Martina North. Cette dernière, auteure de renom, constate que quatre-vingt-trois lignes de son roman *L'Indiana* ont été textuellement recopiées dans le livre à succès d'Éric Mahoney *La descente du pharaon*. Aussi est-elle prête à engager des poursuites contre Mahoney et son editrice Grisanti. Les deux éditeurs chercheront à défendre les droits de leurs protégés. À un premier niveau, la pièce nous présente une enquête se déroulant dans le monde de l'édition. Puis le spectateur s'aperçoit qu'il est question d'autre chose. Derrière l'énigme première à résoudre, il découvre qu'il s'agit en fait de la reconstruction du monde, d'un monde intérieur, celui de Martina North d'abord qui, il y a une cinquantaine d'années, a perdu ses parents lors du naufrage du paquebot *l'Indiana* dans la mer du Nord. Au bout du compte, l'histoire racontée porte sur la dépossession au sens large, sur la rupture, sur la mémoire. C'est aussi une magnifique histoire d'amour, puisqu'à la fin, on découvre que Frank Caroubier (personnage énigmatique et troublant) est celui qui a dérobé le fameux passage de *L'Indiana*, afin de partager, avec

l'auteure Martina North, quelque chose d'unique qui rappelle l'histoire d'amour qu'ils n'ont jamais réussi à vivre.

Si le texte de Chaurette est construit sur le terrain de la parole, il est aussi bâti sur une imagerie, au sens où Northrop Frye utilise ce terme⁶. La métaphore de la mer engloutissante, de la mercreueil, par exemple, est une image forte, centrale, qui fait surgir, par un procédé de correspondance propre à la poésie, toute une série d'images derrière elle. Comme un écho, ou plutôt une corne de brume, lui répondent celles du naufrage, de l'enfant orphelin, de l'absence de territoire, de l'amour impossible à vivre, dans laquelle est contenue celle de l'écriture qui acquiert la dimension de correspondance la plus forte en regard de la perte vécue. L'écriture, pour Martina North, devient la réponse ultime à ce naufrage initial et dévastateur. C'est elle qui permet, grâce à ce jeu en écho de correspondances poétiques, de retrouver, de faire remonter à la surface la mémoire engloutie.

L'emploi de citations est un autre procédé qui se rattache à ce que nous avons nommé l'interaction formelle et qui n'est pas utilisé habituellement dans un texte dramatique. En voici un exemple : il consiste dans la citation pure et simple d'une phrase dont on ne connaîtra jamais vraiment l'auteur. « Avec les funérailles il faut abandonner le deuil, quand nos cœurs seraient remplis de toutes les larmes que la lune contient dans son plein » (Chaurette, 1996 : 26). Pourquoi Chaurette utilise-t-il cette citation ? Est-ce une simple démonstration d'érudition ou cette citation nous apprend-elle quelque chose d'important sur le sens général de la pièce ?

C'est un passage emprunté à un roman contemporain, nous dit l'auteur, mais il se trouve également chez deux poètes imaginaires, qui eux l'ont emprunté à Byron, qui l'avait volé « à Shakespeare qui

6. C'est-à-dire une image initiale, qui fait surgir, une fois qu'elle est énoncée, toute une série d'images secondaires qui lui sont reliées. Voir à ce sujet Northrop Frye, *Le grand code* (1984). Frye entend « imagerie » au sens où les « images constituent un monde idéal qu'envisage l'imagination créatrice des hommes que l'énergie humaine essaie de réaliser [...] : la vision, le modèle, le plan qui donne une orientation et une intention aux énergies de l'homme » (1984 : 201).

le tenait d'Aristote, qui avait copié Hénoc, qui lui-même l'avait lu dans l'Ancien Testament » (p. 26). Comme quoi la littérature naît de la littérature et la dramaturgie de la dramaturgie, puisqu'ici Chaurette, le dernier à avoir utilisé la phrase, se place dans la lignée d'écrivains célèbres. L'utilisation de cette citation nous montre que le passage appartient à tout le monde, qu'il a sa source dans la vie culturelle de la communauté. L'interaction formelle serait donc une autre façon d'inscrire le texte dans une histoire, en l'occurrence, ici, l'histoire littéraire occidentale.

Un autre détail intéressant concernant cette citation réside dans le fait que Chaurette choisit de nommer des écrivains qui se sont illustrés dans des domaines tout à fait différents. Si le lien est assez facile à établir entre Byron et Shakespeare, il l'est un peu moins entre Shakespeare et Aristote. Que dire ensuite du lien qui unit Aristote et Hénoc, patriarche biblique, père de Mathusalem et auteur d'écrits apocalyptiques ? Avec le rapprochement de la philosophie grecque et d'un texte de la religion judaïque, nous nous retrouvons aux sources de la pensée occidentale, et par le fait même, de l'art occidental où les artistes et les penseurs ont en partage un patrimoine commun. Il s'agit d'un bel exemple d'interaction formelle (c'est-à-dire d'interdépendance de plusieurs formes, ici littéraires), puisque ce passage dérobé voyage entre la poésie, la dramaturgie, la philosophie et le texte religieux, sans qu'il soit nécessaire d'en changer un iota. De plus, le centre d'inspiration étant la mémoire, il devenait important de situer la pièce dans le contexte de la culture occidentale pour lui donner ainsi des allures de continuité. Enfin, ce passage que tous ont dérobé à d'autres et qu'on retrouve chez différents auteurs, à différentes époques, est une reproduction, en miniature, du long passage d'un roman qui fut dérobé à Martina North par Frank Caroubier.

La pièce de Chaurette pratique aussi l'autocitation déguisée en message épistolaire. Frank Caroubier, au cours d'un dialogue avec Martina North, se met tout à coup à citer une lettre qu'il lui a écrite quelques années auparavant. Un court extrait donnera au lecteur une idée du style utilisé : « Nous nous aimions pour quelque chose d'obscur et je mettais sur le compte du bonheur tout ce qui venant

de vous m'alertait » (Chaurette, 1996 : 44). Dans la représentation de la pièce, cela signifie que le spectateur passe de l'audition d'un dialogue à la lecture d'une lettre d'amour, sans aucun malaise, sans avoir l'impression d'une déstabilisation quelconque qui serait créée par le jeu de textes différents ou le mélange des genres. Le texte de la lettre continue d'être énoncé dans le même ton que le dialogue. L'utilisation d'une lettre à la scène est un vieux procédé de théâtre. Chaurette, en l'employant de façon originale, aussi peu réaliste – car qui apprend le texte de ses lettres par cœur ? –, lui redonne une nouvelle vigueur. Ce mélange des genres, des styles et des formes permet au spectateur de quitter le niveau superficiel de l'enquête et de se glisser dans l'histoire intérieure des personnages.

Un autre exemple d'interaction formelle est celui de l'utilisation de la narration dans *Le passage de l'Indiana*. Depuis l'avènement du théâtre réaliste à la scène, les auteurs essaient le plus possible d'éviter le style narratif dans leurs textes. L'auteur dramatique ne raconte pas sur scène une histoire, même si, en réalité, il ne fait que cela. Ce sont les personnages qui ont charge de faire comprendre aux spectateurs, à travers les dialogues ou les monologues, la trame de l'histoire. Le « Il était une fois » de la narration est généralement très peu prisé dans le texte dramatique. Et voilà qu'il réapparaît dans le théâtre contemporain, arborant un masque dialogique. La pièce s'ouvre sur une citation qui constitue l'objet du litige, le point central de l'enquête qui sera menée sous nos yeux. C'est Frank Caroubier qui récite ce passage du roman, mais il ne le lit pas. Il le dit simplement de mémoire, sur le ton qu'il emploiera ensuite pour énoncer les dialogues. Il faut toutefois ajouter, et la nuance est importante, qu'il prononce aussi, à haute voix, les signes de ponctuation inclus dans l'écriture de ce fragment. Même si les guillemets qui inaugurent l'extrait sont réservés au lecteur de la pièce, le spectateur comprend, grâce aux signes de ponctuation énoncés, qu'il s'agit d'une citation et qu'il assiste à quelque chose d'important, de grave, dont on lui demandera de rendre compte un peu plus tard dans son interprétation du déroulement de la pièce. Toutefois, il faut noter qu'à la représentation, le spectateur ne

comprend pas immédiatement qu'il s'agit d'une narration enchâssée dans l'intrigue dramatique.

Cet emploi de la narration revêt une importance particulière dans le théâtre contemporain et il est difficile de saisir exactement à quoi correspond ce besoin d'un retour à un temps narratif à l'intérieur du temps dramatique. Le passage du roman, cité à la scène, est le premier élément dialogique qui ouvre la pièce. Et, ce « morceau choisi » appartient à un autre temps que le temps de la pièce, qui nous semble être, au départ, le temps d'une enquête servant à retracer qui a dérobé l'extrait cité, et même à qui appartient en réalité ce fragment. Ce temps de façade, plus linéaire, Chaurette a choisi de le démarquer par l'utilisation de dates du calendrier qui s'échelonnent sur une période de deux ans, comportant des retours en arrière ; ces dates sont accessibles au lecteur de la pièce et non au spectateur. Au lieu de scènes et de tableaux, Chaurette a choisi le calendrier pour séparer les différents moments d'action de la pièce. C'est ce temps que nous nommons le temps linéaire, temps de façade, le premier temps qui nous soit accessible à nous spectateurs. À l'arrière, se situe un autre temps, celui de la lecture du « passage » de *l'Indiana*, le long temps de la narration, un temps qui n'est pas du tout dialogique à un premier niveau, mais qui le devient lorsqu'on s'attarde à essayer de trouver la signification de l'utilisation du « passage » et de sa lecture dans le cadre de l'action dramatique. Quel est le sens de la présence à la scène du temps narratif dans *Le passage de l'Indiana* ?

Le temps narratif est peut-être le temps le plus fondamental pour la conception humaine du temps. C'est en ce sens que Paul Ricoeur écrit que « le récit est le gardien du temps dans la mesure où il ne serait de temps passé que raconté [puisque] la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration » (1983 : 435). On comprend ici l'opposition entre le temps phénoménologique, celui de l'enquête, des événements quotidiens, le temps du discours dialogique à la scène, et le temps de la narration, celui d'une forme quasi cosmique du temps.

Chaurette porte donc à la scène ce temps d'« Il était une fois », l'histoire d'une jeune femme dont les parents sont morts engloutis dans un naufrage qui eut lieu lors d'un voyage qu'ils firent à bord d'un paquebot nommé *Indiana*. C'est le temps de la mémoire longue, le temps de l'inscription d'un individu dans l'histoire commune, mais à partir de sa propre expérience individuelle. Dans le cas qui nous occupe, la narration sert à créer un effet de profondeur, de perspective qui donne un relief à l'histoire somme toute assez banale de l'enquête qui nous est présentée en aplat, sur le devant de la scène. À l'arrière, on comprend qu'il est question de la reconstruction du monde, du moins du monde intérieur de Martina North dans un premier temps et ensuite de celui de Frank Caroubier et, par ricochet, de celui des deux autres personnages, Éric Mahoney et Dawn Grisanti. De l'énigme que constitue la recherche de l'identité de celui qui a dérobé le « passage », on passe à celle du sens de l'existence pour l'être humain, ainsi qu'à la légitimité de la mémoire qui permet de reconstruire l'histoire d'un individu, pour l'inscrire plus tard dans l'histoire collective. De la même façon qu'Œdipe, en répondant à l'énigme du Sphinx, mettait en branle un processus de découverte qui allait le conduire à des révélations sur le sens de sa propre existence, l'énigme du fameux passage dérobé devient un passage structurel pour les quatre personnages.

Au sujet de ces deux mondes créés par Chaurette à partir de deux genres différents, des deux temporalités qui en dépendent, et des deux sens qui se rattachent au syntagme « passage de l'*Indiana* », on peut se poser la question suivante : le temps de l'enquête, celui du monde réel, quotidien, réaliste, des discours usuels, du marchandage, ce temps se rapporte-t-il à l'individualité ? Et le temps cosmique, le temps imaginaire dans la pièce, celui du roman qui contient en son centre même la disparition des parents, de tout ce qui a précédé et de ce qui est fondateur, est-il plutôt lié, quant à lui, à ce que l'individu partage avec la collectivité ? La première collectivité étant bien sûr la famille, et dans le cas qui nous occupe, l'histoire de la disparition des parents de Martina North, histoire qu'elle raconte dans le livre qui contient le fameux « passage » qui

lui a été ravi ? Ainsi, notre propre histoire, du moment qu'on se met à la raconter dans une narration, appartiendrait à la collectivité, du seul fait que cette histoire prend sa source d'inspiration dans la vie culturelle de la communauté. On trouve ici une correspondance entre ce « passage » dérobé à Martina North et la citation rapportée par Shakespeare, Byron, Hénoc et l'Ancien Testament qui appartient à tous les membres de la communauté. Cette correspondance pourrait constituer la légitimation morale du vol du « passage » de *L'Indiana*. Le discours littéraire, dramatique, artistique, qui constitue le contenu d'une immense narration, appartiendrait à tout le monde. L'art serait lui-même interaction. La dynamique des genres, l'interaction formelle, l'image d'une dynamique vitale.

On peut donc dire que l'interaction formelle conduit Normand Chaurette beaucoup plus loin que ne le suggèrent habituellement les analyses qui s'en tiennent au paradigme postmoderne et qui nous parlent simplement de mélanges⁷. Il y a dans son œuvre un métissage, une hybridité, une interaction formelle, mais à quoi cela correspond-il ; quel en est le sens, la nécessité ?

Notre dernier point concerne ce que Chaurette tire des formes architectoniques autres que celles de la littérature, en l'occurrence celles de la musique⁸. Nous trouvons au centre de cette pièce un quatuor vocal. Mais avant d'aborder la forme que prend ce quatuor dans la pièce de Chaurette, il n'est peut-être pas superflu de donner quelques renseignements très succincts au sujet de l'histoire du quatuor musical et de son écriture.

7. Celles-ci, à notre connaissance, se préoccupent plutôt des marques de la déconstruction comme figure emblématique du postmodernisme, mais aucune ne s'interroge vraiment sur le *sens* de ce traitement formel. Pourtant, miser sur le sens devrait nous aider à comprendre la nécessité des œuvres créées à « l'ère de l'épilogue », selon l'expression de George Steiner qui est un des rares à parier encore sur le sens. « D'un bout à l'autre », écrit-il, « la question que je pose est la suivante : quel est le statut et le sens, de la forme de communication à l'époque de l'"après-Mot" ? » (1989 : 122).

8. Chaurette a aussi emprunté à la musique pour son *Stabat Mater II*. On pourra lire à ce sujet l'article de Denyse Noreau (2000).

La différence en musique entre le quatuor vocal et le quatuor instrumental est importante. Mais on peut dire que le terme s'applique généralement à « toute œuvre à quatre parties harmoniques réelles : dans un sens large, il désigne l'ensemble de ses exécutants » (Michel, 1961 : 524). Le quatuor vocal peut être mixte ou à voix égales. Il est dit « mixte » lorsqu'on retrouve une voix de soprano, d'alto, de ténor et de basse, et à « voix égale », lorsqu'il réunit deux sopranos et deux contraltos ou deux ténors et deux basses. Le quatuor vocal n'a pas connu d'éclipse totale jusqu'à nos jours, mais il s'est effacé devant le quatuor instrumental, dont la forme suprême est le quatuor à cordes, un genre qui existe depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle (Boccherini-Haydn-Mozart). Initialement, les deux formes sont rattachées à la musique de chambre, mais, ultérieurement, le quatuor vocal a été utilisé dans plusieurs autres genres et en particulier à l'opéra. On pense ici au célèbre quatuor de *Rigoletto* de Verdi ou à la fin des *Noces de Figaro* de Mozart. Dans la musique dramatique, il est devenu toute scène chantée par quatre acteurs.

C'est cette forme que Chaurette reprend dans *Le passage de l'Indiana* : il s'agit d'un quatuor vocal mixte, qui réunit deux voix féminines et deux voix masculines. L'écriture de cette scène relève tout à fait de la composition musicale. À la suite d'un dialogue « classique » (c'est-à-dire qui simule une conversation) entre les deux personnages masculins (Caroubier et Mahoney), les deux personnages féminins apparaissent à la scène. Les quatre personnages entonnent alors leur partition. La première partie du quatuor – qui n'est pas nommée « quatuor », mais qui porte une date : le 22 décembre –, cette première partie donc reste tout à fait compréhensible pour le spectateur. Les personnages entretiennent une double conversation. L'une d'elles a lieu entre Frank Caroubier et Martina North, et la seconde, entre Éric Mahoney et Dawn Grisanti, vient s'intercaler dans la première, tout à fait comme dans un quatuor musical lorsque les voix ou les instruments sont présentés les uns après les autres. Ici, le spectateur ne perd pas le sens des répliques, puisqu'elles sont prononcées successivement ; mais la difficulté réside dans la simultanéité des conversations dont les

sujets sont mélangés. Ainsi, après deux répliques entre Mahoney et Grisanti, Caroubier intervient et commence son dialogue avec Martina North⁹. L'échange va se poursuivre sur ce mode tout au long de la scène. Nous entendons donc les quatre voix à tour de rôle. Lorsque cela se termine, une coda (terme qui signifie en musique la conclusion d'un morceau) vient clore cette scène et c'est à ce moment-là que les choses se brouillent pour le spectateur. Les deux conversations qui se poursuivent ont lieu à la fois simultanément et parallèlement. Il devient difficile de suivre une conversation ou un dialogue particulier, puisqu'il y a toujours deux voix qui parlent à la fois en énonçant des textes différents.

Il s'agit, bien sûr, d'un quatuor vocal comme lorsque nous entendons, à l'opéra, quatre chanteurs s'exécuter de concert. Mais, dans la musique, le mélange des voix ne pose aucun problème, puisque la tonalité, l'harmonie et la mélodie sont là pour soutenir l'unité. Ainsi, dans le célèbre quatuor de *Rigoletto*, les quatre chanteurs ont-ils des textes différents, mais chaque texte est chanté à partir d'une mélodie et d'un accompagnement communs, ce qui fait que l'oreille musicale réintroduit l'unité là où il aurait pu y avoir perte de sens.

Au théâtre, l'effet est différent. La parole peut difficilement être simultanée ou enchevêtrée sans risquer la cacophonie. À moins que la parole simultanée n'en vienne à signifier quelque chose par elle-même : ce serait alors l'effet de simultanéité qui importerait plutôt que le sens de chacune des paroles prononcées. Une sorte de parole globale, un retour à une parole partagée, du moins en ce qui concerne le moment de son énonciation dans le temps : un sens partagé quant à la nécessité de l'énonciation et non de l'énoncé lui-même. Car la conclusion qui s'impose ici est l'importance accordée au fait que les personnages parlent ensemble plutôt qu'au sens des paroles qu'ils énoncent. Nous nous trouvons devant une forme dialogique presque pure comme dans la musique où les instruments, les voix peuvent s'exécuter de concert et simultanément sans que le sens de l'œuvre en soit brisé.

9. Voir le texte de Chaurette, p. 64-73.

Quelle peut être la signification de ce corps à corps contrapuntique dans *Le passage de l'Indiana* ? Pourquoi cet emprunt formel à un art dont les règles de composition sont à la fois parentes et si différentes ?

La forme musicale du quatuor appartient à la musique de chambre, c'est une forme reliée à l'intériorité, à l'expression des sentiments, à l'épanchement des âmes, une forme où l'accent est mis sur l'effort pour arracher quelque chose au silence. Elle est donc tout à fait indiquée dans cette pièce qui nous parle de la recherche de l'identité comme constituante de l'intériorité. Force est de reconnaître que le choix de la forme du texte de Chaurette va bien au delà d'un seul jeu « postmoderne ».

Chaurette nous fait entendre des voix mélangées, simultanées, dont on ne saisit pas bien le sens particulier, individuel. Même si on perd le sens, ce quatuor, qui prend l'allure d'une narration polyphonique, continue de faire partie de la signification totale de la pièce. Ce « passage » constitue un moment particulier où la voie narrative, même si elle n'est pas interchangeable, devient toute relative, un moment où le spectateur constate que la priorité est accordée au fait de parler simultanément et non au sens de ce qui est dit individuellement. L'auteur emprunte ici à une forme d'art, la musique, dont la quintessence est l'expression du son au moment de son déploiement dans le temps et dont le pouvoir analogique est plus large que celui que des autres formes artistiques. Plusieurs questions surgissent alors : pourquoi cet emprunt à la musique ? Serait-ce pour tenter de redonner de l'unicité à la relativité ? S'agirait-il d'une façon nouvelle de réintroduire la voix collective au théâtre ?

Les débuts du théâtre occidental reposent sur l'existence d'un chœur tragique, d'une voix collective face au héros, voix qui donnait au spectateur la possibilité d'entendre nommer distinctement les valeurs de la cité. Ce qui nous apparaît ici, c'est un chœur, composé de quatre voix, un quatuor, dont le sens de la parole commune est polydimensionnel, parce que la parole prononcée collectivement est porteuse d'un sens individuel. Encore une fois l'hybridité formelle nous conduit au delà d'elle-même et laisse supposer un sens beaucoup plus large que la simple interaction.

On en vient à la conclusion que, dans *Le passage de l'Indiana*, on passe du temps linéaire, celui de l'enquête où l'on cherche qui a dérobé le passage, et où la forme utilisée est dialogique, à un temps cyclique, celui du naufrage de l'*Indiana* au moment de son passage dans la mer Baltique (un passage de style narratif chargé de symboles mythologiques – l'océan, le naufrage, la mort des parents, l'absence de territoire), pour finalement aboutir, par un procédé architectonique musical, à une sorte de temps infini, celui de la musique, un temps de tous les temps, celui du *Zefiro* et de la reconstruction du monde¹⁰. Interaction formelle, certes, mais qui est le signe plus large d'une interaction temporelle.

LEITMOTIV DU THÉÂTRE DES DEUX MONDES : ÉCRITURE SCÉNIQUE ET MOSAÏQUE GÉNÉRIQUE

*Leitmotiv*¹¹, l'une des plus récentes productions du Théâtre des Deux Mondes, autrefois connu sous le nom de Théâtre de la Maille, est composé de musique, de chant classique, de théâtre gestuel, de vidéo, d'ombres chinoises, etc. Le recours à ces différents langages crée un spectacle hybride, dont la facture métissée est renforcée par la présence « réelle » des comédiens sur scène et leur « double » médiatisé par les ombres chinoises, les projections vidéo préenregistrées et les projections simultanées (autrement dit : par la projection de leur image)¹². Ce qui peut apparaître à première

10. Il n'est pas inutile de mentionner que Denis Gougeon a composé pour la pièce de Chaurette une musique où l'on retrouve un quatuor instrumental (*Zefiro*) qui correspond au quatuor vocal de la pièce et qui doit être joué à la fin de la coda.

11. Idéateurs : Michel Robidoux et Daniel Meilleur ; mise en scène : Daniel Meilleur ; interprètes : Noëlla Huet (mezzo-soprano), Réal Bossé ou Martin Rouleau et Caroline Lavigne ; conseiller à la dramaturgie et textes : Normand Canac-Marquis ; musique et environnement sonore : Michel Robidoux ; conception visuelle : Daniel Meilleur et Yves Dubé ; vidéo : Yves Dubé ; lumière : Don Franklin et Nancy Longchamp ; costumes : Jill Thomson.

12. Lorsque nous utilisons ici l'expression « projection simultanée », nous faisons référence à la projection d'une image qui n'est pas préenregistrée mais filmée et projetée simultanément à la représentation.

vue comme des « effets formels », brouillant la prétendue « homogénéité » et « pureté » du théâtre, relève d'un jeu temporel où se chevauchent, et semblent se confondre parfois, le passé et le présent, le monde des souvenirs et celui du rêve.

Théâtre sonore et théâtre d'images tout à la fois, *Leitmotiv* est le résultat d'une recherche et d'un processus d'écriture scénique dont le point de départ et le moteur dramaturgique est la musique¹³. Le but de cette recherche, affirme Michel Robidoux, compositeur et codirecteur artistique de la compagnie, était de « partir de la musique, de créer un univers musical autour duquel serait construit le spectacle, de faire de la musique un sous-texte qui inspirerait tous les autres créateurs »¹⁴. En fait, mis à part quelques extraits de lettres qui sont lus de façon sporadique, *Leitmotiv* ne contient aucun texte, aucun dialogue. Ce qui en fait un théâtre-récit qui ne participe plus de la forme dramatique dialoguée traditionnelle. Cette absence relative de texte et l'omniprésence de la musique, mais aussi du chant et de la vidéo, font de *Leitmotiv* un spectacle inclassable même si ses créateurs l'ont qualifié de drame musical.

En fait, *Leitmotiv* est un spectacle faisant appel à tous les sens des spectateurs. L'histoire est celle d'un couple, Pierre et Rosa,

13. Par écriture scénique, on entend un « travail de composition propre à un certain théâtre [qui] s'effectue d'abord et avant tout dans l'espace et non pas à partir d'un texte préexistant. L'écriture scénique est fondée sur un « "alphabet contaminé" », puisque résultant du collage ou du montage de sons, de musique, d'éclairages, de gestes, de mouvements, d'objets, etc., bref, d'autant d'éléments qui s'offrent aux créateurs comme ressources sensibles potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale. La combinaison, le déplacement, le jeu de ces éléments permettent la constitution de la matière spectaculaire, laquelle tient précisément dans le rapport intime qu'entretiennent ces matériaux ou éléments scéniques avec l'espace. Le terme scénique rappelle, d'autre part, le caractère inévitablement éphémère du théâtre en tant qu'art vivant, précisément en ce qu'il est dynamique et non pas statique, processus et non pas produit » (Hébert et Perelli-Contos, 1998 : 173).

14. Toutes les citations des créateurs de *Leitmotiv* sont tirées d'entrevues réalisées à l'été 1998, dans le cadre de notre recherche sur le phénomène d'hybridation au théâtre.

dans un contexte de guerre ayant, comme leitmotiv, le bruit des trains. Mais cette histoire, au lieu d'être racontée, est plutôt suggérée, essentiellement par des *flash-back* et par le récit épistolaire, lui-même fragmenté. Le spectacle laisse ainsi une large part à l'imagination des spectateurs. Ceux-ci, guidés par le récit épistolaire de même que par les indices visuels et sonores, réinventent, chacun à leur façon, le destin des amoureux.

C'est en s'inspirant de la musique composée par Robidoux à partir de sons de trains enregistrés lors de tournées en France et au Viêt-nam que l'équipe des Deux Mondes s'est engagée dans la création de *Leitmotiv*. Leur travail, qui s'est échelonné sur six ans, a connu plusieurs transformations. Le seul élément récurrent à chacune des étapes a été la musique faite à partir des bruits de trains dont la puissance métaphorique et mythique a amené les créateurs à développer des images directement associées à la guerre et aux séparations qu'elle implique.

Le processus de création du spectacle s'appuyait sur l'improvisation théâtrale et musicale, chacun des collaborateurs ayant eu la possibilité de développer les idées qui lui tenaient à cœur et qu'il souhaitait explorer. Après le travail d'exploration, c'est à Daniel Meilleur, metteur en scène et codirecteur artistique, que revenait la tâche d'organiser les images ou tableaux explorés et de choisir ceux qui méritaient d'être approfondis. Bien que ce travail d'organisation des différents tableaux puisse s'apparenter au montage cinématographique, qui consiste selon Jean Mitry « à coller bout à bout les plans (prises de vues) sélectionnés dans l'ordre requis par la logique du drame, de la narration » (1987 : 18), il s'en distingue par le fait que, dans le cas de *Leitmotiv*, le résultat potentiel n'était pas connu au préalable et que, par conséquent, le montage ne pouvait se faire dans l'optique d'un scénario préexistant à faire valoir. En effet, le processus de création était erratique et circulaire plutôt que linéaire. Il s'agissait en fait d'un parcours en cercles concentriques qui, à chaque étape, se rapprochait de plus en plus d'un centre dont la teneur était, jusqu'à un certain point, inconnue.

HYBRIDITÉ ET MOSAÏQUE GÉNÉRIQUE

L'intérêt de *Leitmotiv* comme exemple d'hybridation générique ou de ce qu'on pourrait appeler mosaïque générique est que ce spectacle présente deux modalités bien distinctes d'intégration des langages scéniques. La première concerne la présence perceptible de chacun des éléments de la représentation sous forme d'extraits de lettres, de projections vidéo, d'un passage du film *Casablanca*, d'ombres chinoises, de partitions musicales, de chant, d'éclairages, etc. Il s'agit ici d'une intégration au premier degré, comme c'est le cas dans toutes les productions théâtrales, si l'on admet que le théâtre est constitué de plusieurs langages qui travaillent ensemble à donner à voir et à entendre une fable et des personnages en action.

Si la présence des différents langages est intéressante en soi, leur intégration au niveau structurel, c'est-à-dire en tant que principes organisateurs de la représentation, l'est encore plus. C'est, semble-t-il, cette deuxième modalité d'intégration qui permet de dépasser la simple performance multidisciplinaire où des médias autonomes s'additionnent tout simplement. Les langages ont alors un impact sur l'organisation interne et le fonctionnement du spectacle. À ce niveau, les langages impriment à la représentation une certaine esthétique, de même que les modes d'expression et les procédés qui les caractérisent, lui donnant ainsi une forme particulière.

Il ne s'agit plus ici d'inclure simplement un langage dans la production. À vrai dire, un langage peut même être absent de la représentation au premier niveau d'intégration et agir malgré tout au niveau structurel. C'est le cas pour la photographie dans *Leitmotiv*, où c'est entre autres par le biais du personnage de Rosa, qui est photographe, et par l'utilisation d'ombres chinoises que celle-ci s'inscrit comme principe organisateur de la représentation. Avec les ombres chinoises sont introduites des images en noir et blanc, à deux dimensions, qui renvoient métaphoriquement aux photos et aux souvenirs de Rosa qui raconte à sa fille, qu'elle a abandonnée il y a 50 ans, l'histoire de sa naissance. Cet usage des ombres chinoises – un art venu d'un autre temps – se combine à celui de la vidéo pour proposer une scénographie en aplat qui renvoie derechef

à la photographie. Les images ainsi créées, traces d'une époque et d'un destin, évoquent un monde invisible et nous permettent d'accéder à l'intimité et à l'intériorité de Rosa.

Cette deuxième modalité d'intégration, on le voit, ne tient pas au matériel utilisé, à la présence ou non de caméra ou de technologie, mais à une vision, une approche, une conception – cinématographique, photographique ou musicale, par exemple – du théâtre et plus précisément de la représentation. Elle tient, en d'autres mots, à une logique formelle particulière indépendante des matériaux invoqués. Il ne s'agit donc pas de simplement plaquer un procédé quelconque, mais de développer des mécanismes propres au théâtre qui permettent de rendre certains effets, qu'ils soient littéraires, musicaux ou cinématographiques.

En fait, l'influence de l'intégration des langages au niveau structurel peut même dépasser le simple procédé ou l'emprunt esthétique. Elle peut effectivement déterminer le processus de création lui-même. Le cas de *Leitmotiv* est, à ce sujet, exemplaire, puisque ses créateurs s'entendent pour dire que c'est le fait d'avoir choisi la musique comme point de départ, plutôt qu'un texte, qui a rendu possible une telle collégialité dans leur travail ainsi que dans la cohabitation des langages utilisés. Ce qui, selon eux, leur a permis de travailler d'après le modèle de l'orchestre, où chaque instrument exécute sa partition, de concert avec les autres, ne trouvant tout son sens que dans sa collusion et son harmonisation avec les autres instruments. Tout comme l'orchestre, qui peut à lui seul être considéré comme un instrument, *Leitmotiv* possède une identité propre qui n'est pas une donnée *a priori* mais émerge de la dynamique issue de la collusion des différents langages. Fait à noter, le mot orchestre vient du verbe grec *orkhéome*, qui signifie danser. « Ainsi, nous dit Alain Louvier, les Grecs considéraient-ils comme un tout la musique, le chant et la danse » (1978 : 10). Faut-il alors s'étonner de l'expérience musicale et théâtrale que nous offre *Leitmotiv* qui, sans le savoir, fait renaître, à sa manière, la conception première de l'orchestre ?

À propos de la musique dans le processus de création de *Leitmotiv*, Yves Dubé, le vidéaste et le photographe de l'équipe, affirme :

La musique est à la fois abstraite et organique. Elle peut bouleverser l'âme. C'est un art très puissant. Mais, tout en étant aux prises avec ce langage d'une dangereuse efficacité, on était libre de créer des images d'une pure émotionnalité, sans se limiter à rationaliser, à se questionner sur le pourquoi et le comment de ce qu'on faisait. On travaillait avec la musique comme la musique travaillait sur nous. On créait des images, des situations qui, au départ, avaient un impact émotionnel et sensuel. Des images qui touchaient les sens et qui avaient du sens, mais qui n'étaient pas explicatives. Elles n'avaient pas pour but de raconter ou d'expliquer quelque chose, mais de nous faire vivre quelque chose.

En choisissant la musique comme moteur dramaturgique, les créateurs ont été amenés à privilégier une approche par mouvements, impressionniste et rythmique. Langage analogique par excellence et qui agit sur les sens, la musique appelait l'intégration de langage exerçant une action similaire sur les spectateurs et qui ne viendraient pas réduire sa polysémie et son potentiel émotionnel. Car leur but premier n'était pas de créer du sens mais d'agir *sur* les sens des spectateurs, dans la plus pure tradition artaudienne.

Il faut souligner que deux tentatives d'intégrer du texte au spectacle, d'abord sous forme de dialogues et par la suite sous forme de paroles de chanson, ont échoué. Les créateurs expliquent ces échecs par la réduction de la polysémie du spectacle que les textes entraînaient. Or, sachant que l'intégration de la correspondance entre Rosa et sa fille ne semble pas poser ce problème, on peut se demander si celui-ci ne se situait pas à un autre niveau.

La particularité du récit épistolaire – si on le compare aux dialogues et aux paroles de chansons – est qu'il a été d'abord intégré, lors du dernier atelier de création, en tant que principe organisateur de la représentation. Le fait de travailler à partir de lettres, qui ont

été envoyées une à une aux comédiens, n'impliquait pas *de facto* pour les créateurs qu'elles seraient utilisées comme telles dans le spectacle, bien que l'une d'elles l'ait finalement été. L'importance du rôle structurel du texte est en réalité beaucoup plus grande et déterminante que la présence de cette lettre dans la représentation le laisse supposer. Comme l'affirme Daniel Meilleur, le texte continuerait désormais d'agir même si les extraits de lettres étaient omis puisque c'est lors de la création et surtout lors du montage final que les lettres ont joué un rôle prépondérant. Ce sont elles qui ont permis d'esquisser les personnages, leurs relations, leurs intentions et qui ont donné sa cohérence actuelle au spectacle. Le motif existe maintenant avec ou sans la présence des lettres au premier niveau d'intégration puisqu'elles ont assuré – de l'intérieur – le cadre de lecture de l'œuvre. Le récit épistolaire sert en quelque sorte de métacommentaire et donne aux spectateurs des pistes de lecture leur permettant d'imaginer le destin de Pierre et de Rosa. Plusieurs critiques ont d'ailleurs reproché aux fragments de lettres d'être superflus et redondants et de ne rien apporter de plus à la représentation.

L'influence de la musique est également perceptible dans la structure du texte. Ici, c'est par un rythme saccadé et la présence de nombreuses répétitions qu'est illustré le leitmotiv du train. Les phrases, courtes, hachées, rappellent le roulement d'un train et semblent répondre au rythme de la musique, comme l'illustre cet extrait :

Cette nuit est-elle la nuit de ta conception ?

Peut-être.

Je ne sais pas.

C'est sans importance.

Je m'en fiche.

Qui es-tu ?

Qui es-tu, toi, l'enfant que j'abandonnerai ?

Tu es l'enfant d'une femme, d'une femme comme une autre,

et d'un homme, d'un homme comme un autre.

Né dans un pays, un pays comme un autre.

*Durant une guerre, une guerre comme une autre.
À une époque, une époque comme une autre.
Et rien d'autre.
Et on s'en fiche.*

On peut noter, dans cet extrait, l'ouverture du texte qui rend possible une lecture plurielle des événements et l'identification aux personnages, où qu'ait lieu la représentation. « Selon le pays visité, affirme Daniel Meilleur, Rosa est une résistante française, une juive polonaise, une Espagnole, une Russe, etc. Les gens associent le spectacle à une année, une époque, un pays. » Cet espace/temps incertain replace le drame individuel dans la mémoire collective par le biais des souvenirs d'un peuple, d'une culture, d'un individu, tissant ainsi un réseau de sens à travers nos territoires intimes et nationaux.

Avec la musique et les fragments de lettres, ce sont le cinéma et la vidéo qui, par le type d'opérations qui leur sont propres, semblent participer le plus de la structure ou de l'organisation interne de la représentation. Les conventions cinématographiques sont installées dès l'ouverture du spectacle, alors qu'on utilise un effet de fondu-enchaîné pour faire apparaître les personnages de Pierre et Rosa – issus du passé – pendant que la fille de cette dernière termine la lecture en temps réel du premier extrait de la lettre de sa mère. Cet effet est rendu possible grâce, d'une part, à la division de l'espace scénique à l'aide d'un rideau de bambou – qui crée une séparation temporelle entre le passé et le présent – et grâce, d'autre part, à la disposition de deux bancs – le premier à gauche à l'avant-scène et le second à droite derrière le rideau de bambou – qui assure une division imaginaire des deux images qui s'enchaîneront, la première prenant la fille dans un plan de demi-ensemble et la seconde prenant le couple dans un plan d'ensemble¹⁵. Enfin, l'illusion du fondu-enchaîné est complétée par une diminution et une augmentation

15. On retrouve sept échelles de plans au cinéma, soit : 1) le plan d'ensemble (*long shot*), 2) le plan de demi-ensemble, 3) le plan moyen (*medium shot*), 4) le plan américain ou italien, 5) le plan rapproché (*big shot*), 6) le gros plan (*close-up*) et 7) le très gros plan (*insert*).

progressive et simultanée de l'intensité de la lumière de part et d'autre de la scène. On remarque également, lors de cette séquence, des bandes bleues en haut et en bas du rideau de bambou, qui parachèvent l'illusion en donnant l'impression de voir défiler une pellicule.

On note aussi une utilisation récurrente des cadres et du cadrage, qui est loin d'être décorative. En plus de rendre possible l'ellipse et la métonymie, le cadre et le cadrage dans *Leitmotiv* permettent de réaliser des effets cinématographiques tels que des variations d'échelles de plans et des mouvements de caméra. Associés au montage, ces effets donnent un rythme soutenu à la représentation, permettent de dépasser les contraintes de la scène à l'italienne, d'éviter la lourdeur des décors et de rendre ainsi possible le déplacement instantané dans le temps et dans l'espace.

On observe au moins deux catégories de techniques pour restituer les variations d'échelles de plans qui se traduisent au cinéma, où le cadre est invariable, par une image plus ou moins rapprochée du sujet. La première catégorie mise, un peu comme au cinéma, sur des techniques de grossissement réel ou illusoire de l'image à l'intérieur d'un cadre fixe. Soit en jouant sur la distance des comédiens par rapport à la salle et au rideau de bambou, donc en misant sur une variation dans la profondeur de champ, comme dans la scène d'ouverture dont j'ai parlé précédemment. Soit en variant la distance des comédiens par rapport à la source de lumière dans le cas des ombres chinoises, ce qui a pour effet de grossir ou de réduire la silhouette, comme lors de la séquence où Pierre reçoit sa casquette de soldat et que l'on voit ensuite l'ombre du militaire occuper presque tout le cadre alors qu'il contourne Pierre avant de quitter l'image. Ou encore, en utilisant la projection simultanée en gros plan, afin de rendre tel quel le *close-up*, qui est normalement impossible à reproduire au théâtre et qui nous permet d'accéder à l'intimité du personnage et au drame individuel, comme c'est le cas dans la séquence où Rosa se prépare à rejoindre la Résistance. On voit alors l'ombre de Rosa, en grandeur réelle et de profil, à l'intérieur d'un cadre rond, cependant que l'on peut voir un *close-up* de Rosa en projection simultanée dans un immense cercle, à gauche du premier.

La deuxième catégorie de techniques utilisées pour créer des effets de changements d'échelles de plan mise au contraire sur les modifications et le déplacement des cadres, plutôt que de l'image cadrée. L'exemple le plus frappant est certainement la séquence où l'on voit l'ombre de la main de Rosa, grandeur réelle, dans un minuscule cadre blanc sur fond noir. Cette image, bien que toute petite, donne l'impression qu'il s'agit de ce qu'on appelle au cinéma un très gros plan ou *insert*, où la caméra agrandit démesurément un détail. Et le fait que cette image soit en réalité toute petite sur scène n'enlève absolument rien à l'effet recherché. Le cadre se déplace ensuite, dans un *travelling* latéral vers la droite, pour encadrer la main de Pierre qui tend une fleur à Rosa. Puis le cadre s'agrandit pour passer graduellement de *l'insert* au plan américain. On observe le même procédé dans la scène où l'on voit l'ombre de Rosa, de trois-quarts, avec, en arrière-plan, un cadre projetant des images de soldats. Le cadre, qui nous la présente d'abord en gros plan, s'agrandit jusqu'à la présenter en plan américain. Ce procédé, même s'il rend parfaitement l'effet cinématographique des changements d'échelles de plans, est purement théâtral, puisque le cinéma n'offre pas la possibilité de modifier l'emplacement et le format du cadre.

En somme, alors que le cinéma des premiers temps empruntait le point de vue fixe et la vision objective du spectateur de théâtre à l'italienne, le théâtre d'aujourd'hui semble s'approprier les plans variables et la vision subjective propres au cinéma en adaptant les techniques du septième art à la scène. À ces images d'une grande intensité dramatique s'allie la puissance de la musique et de l'opéra pour créer un univers lyrique et onirique qui, tout comme le train, nous convie à la découverte et au voyage. C'est, en effet, à un voyage dans le monde des souvenirs, ceux de Pierre et de Rosa, que sont invités les spectateurs. Le voyage a lieu dans un univers musical et visuel qui convie la mémoire, individuelle et collective, et interpelle avec force les sens, l'imaginaire et l'émotion des spectateurs.

ÉCRITURES ÉCLATÉES, FORMES OUVERTES

L'ordre dans lequel nous venons de présenter les deux études de cas pourrait suggérer que notre travail a eu pour point de départ *l'écriture dramatique* pour aboutir à *l'écriture scénique*. En réalité, nous avons opéré un élargissement des recherches que nous menons sur l'écriture scénique depuis quelques années. Cet élargissement, nous l'avons pensé dans l'avènement du mouvement de retour au texte qui s'est produit dans le paysage théâtral québécois des vingt dernières années. Nous avons donc voulu interroger avec une force égale ce qui pourrait caractériser les deux grandes tendances du théâtre actuel qui ont contribué à un renouvellement formel, souvent dit postmoderne. Tributaires de l'évolution des techniques scéniques, des technologies de l'image, de la compénétration des arts, de l'évolution esthético-socio-historique, etc., l'écriture dramatique et l'écriture scénique en sont venues à changer la façon de concevoir la construction du sens, et par là même la manière de raconter. Sans vouloir mélanger les deux modèles, force est de reconnaître non seulement la préséance de formes mixtes, mais de *formes ouvertes* que nous avons tenté d'identifier à travers une lecture transversale de deux œuvres exemplaires, lecture qui prend en considération deux dispositifs disparates qui, sur le plan formel, ne sont toutefois pas totalement étanches l'un à l'autre : le texte et la scène. La *forme ouverte*¹⁶ ici pointée n'a rien d'absolu ; c'est, comme le suggère Patrice Pavis, « un moyen commode de comparer des tendances formelles » (1987 : 174) et de marquer une différence structurelle. La *forme ouverte* s'oppose à la *forme fermée* à laquelle nous avait habitué le théâtre classique ou traditionnel européen et ce, encore une fois, tant sur le plan de la construction de la pièce que sur celui de son mode de représentation.

16. La forme ouverte est une construction qui présente de nombreuses variantes et dont l'effet d'illimité produit par une organisation dont les bornes et les limites sont fuyantes s'offre comme dépositaire d'une multiplicité de sens. Cette forme entre bien évidemment en résonance avec celle qui a été mise au jour par Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte*.

Le passage de l'Indiana et *Leitmotiv* montrent assez la volonté du théâtre québécois de la décennie 1990 de rompre avec une certaine rigidité de la construction de la pièce et de la représentation traditionnelle. Au delà d'une simple différence de médium, *Le passage de l'Indiana* et *Leitmotiv* partagent des structures architectoniques similaires, autrement dit une théâtralité qui prend forme – qui fait tout ou qui fait sens – dans la conjonction de procédés de composition où les différents langages artistiques convoqués concourent à l'investigation des lieux intimes de la conscience, de la mémoire et de l'imaginaire. Nous sommes loin ici de la représentation réaliste d'une tranche de vie (ou imitation). Si l'on voulait résumer l'essentiel du déplacement théâtral qui s'est opéré et où tout se joue sur la *transformation*, on pourrait dire que nous sommes passés de la reproduction de la réalité à l'appropriation de celle-ci, appropriation qui mobilise des processus mnémoniques et psychiques. Ces œuvres donc, qui explorent la subjectivité et dont l'articulation est d'abord imagée, présentent des formes construites selon une perspective différente (non plus unifocale, mais multifocale, prismatique, kaléidoscopique) qui exige du récepteur de travailler à la recomposition de l'ensemble, d'agencer les éléments scéniques, les fragments de citation, les lambeaux de dialogue, l'entrelacement des répliques, les monologues balbutiants, les variations et décentrement spatio-temporels, les fables apparemment dissoutes, bref de cimenter à sa manière les pièces du puzzle ou de la mosaïque.

Le véritable dialogue s'effectue dès lors de plus en plus directement entre l'écriture, la scène et le spectateur ou entre l'œuvre et son récepteur. Sans prétendre que nous sommes totalement passés du jeu performatif au *jeu interactif*, comment ne pas voir dans ces nouvelles écritures et surtout dans l'activité de dialogue entre le récepteur et les informations fournies par la machine théâtrale (par les écritures dramatique et scénique actuelles) la métaphore de la nouvelle posture que la civilisation de l'ordinateur et des technologies actuelles appellent l'interactivité ? L'espace imparti ici ne nous permet pas de nous étendre sur les incidences des développements scientifiques et technologiques sur la pensée contemporaine,

l'art actuel et plus particulièrement le théâtre ; retenons simplement, et parce qu'il nous faut conclure, que devant les formes théâtrales ouvertes le spectateur a à sa charge de reconstruire une vue cohérente des morceaux, des fragments, des événements qui bien souvent lui sont présentés dans le désordre. Or le désordre apparent relève en fait de ce qui est raconté : un voyage. Un voyage dans l'espace et le temps qui, actionné par l'intermédiaire du rêve ou de la mémoire, opère par mouvements combinatoires. Sur ce territoire, les repères causalistes, linéaires et rationalistes ne bornent plus le parcours. Car dans les espaces convoqués, qui sont ceux du souvenir ou du fantasme, une action d'un type particulier est mise en marche. Celle-ci, qui n'a rien à voir avec le théâtre traditionnel où le spectateur appréhende une « situation », pourrait se résumer par la convocation, l'exposition ou la *révélation* (au sens photographique du terme) du réel interne. Elle est déclenchée par une perte, dont la remémoration advient à la conscience sous forme de traces, de fragments, d'images souvent incomplètes. La remémoration, on l'a fait voir, se monnaie en images ; aussi la photographie joue-t-elle un rôle essentiel dans bon nombre de ces œuvres. La photo sert de matrice en quelque sorte à un moment tragique, rappelé par la conjuration du souvenir ou de *l'impression* (ici encore au sens photographique). Si photo et représentation disent toutes deux l'impossible résurrection du passé, elles ouvrent néanmoins la voie à une enquête sur le monde intérieur. Voilà donc comment le théâtre actuel investit les territoires de l'intime par les récits de vie qu'il raconte, des récits individuels, des récits de soi, comme ceux de Martina North dans *Le passage de l'Indiana* ou celui de Rosa dans *Leitmotiv* – qui ne sont pas pour autant des récits biographiques, mais plutôt des récits de l'intériorité, où la quête identitaire d'un personnage prisonnier de sa mémoire est reprise à son point de départ. Ce théâtre – plus narratif que mimétique – lance une invitation pressante au récepteur en l'invitant à recomposer les plans-tableaux, scènes, séquences, etc., considérés comme des unités autonomes et à les articuler, à les installer dans une succession, à les monter (au sens cinématographique), à les mettre en chaîne dans une narrativité en puissance où ne prévaut

plus le mode de la prescription et de l'adhésion, ni tout à fait non plus celui de la distanciation (au sens brechtien et politique du terme). En définitive, pour saisir les enjeux de ces écritures éclatées, de ces formes ouvertes qui mettent en place d'autres modes de textualité¹⁷, de nouvelles formes d'expression où opèrent l'hybridité, l'esthétique du clip, l'impureté, le métissage, l'interactivité, etc., il est nécessaire de se livrer à des lectures au second degré, c'est-à-dire à une recomposition (voir *Le passage de l'Indiana*) de la mosaïque (voir *Leitmotiv*). Le lecteur et le spectateur doivent manipuler l'information, dialoguer, interagir avec elle ; ils doivent faire œuvre de montage et adopter une attitude constructiviste, pour reprendre l'expression de Pierre V. Zima (voir sa contribution dans le présent ouvrage). Ces écritures (dramatique et scénique), quoique différentes par les éléments qu'elles utilisent, participent d'une même culture ; elles répondent, d'une part, des principes du cadrage et du montage issus des arts visuels (photo et cinéma), lesquels deviennent un mode dramaturgique et scénique de composition. Elles convoquent aussi des principes de composition musicale alliant tout à la fois une sorte de fascination pour le son, l'aspect immédiatement sensible de la musique (dont le quatuor et sa finale,

17. Comme le « texte tabulaire » par opposition au « texte linéaire ». Pour en savoir plus sur ces concepts, on consultera l'ouvrage de Christian Vanderdorpe, *Du papyrus à l'hypertexte* (1999). Disons simplement ici qu'un texte tabulaire est d'abord travaillé comme un matériau visuel. Il est construit et organisé de façon à permettre au lecteur de se promener et de chercher l'information qu'il désire en posant son œil là où il veut. Les dictionnaires, les encyclopédies, qui n'appellent pas de lecture linéaire, en sont de bons exemples. Mais c'est surtout avec l'édition sur écran, qui communique visuellement quantité d'informations, que s'est développée la tabularité, comme, et pour ne nommer qu'elles, les pages Web. Ce concept de tabularité est en lien avec la notion d'hypertexte entendu au sens informatique du terme. Notion que nous avons utilisée il y a quelques années déjà pour expliquer la construction formelle de bon nombre d'œuvres théâtrales actuelles en remplacement du concept d'« idéographie dynamique » que nous avons auparavant emprunté à Pierre Lévy. Voir à ce sujet Hébert (1997, notamment p. 27), et Hébert et Perelli-Contos (1994 : 54-58).

la coda, dans *Le passage de l'Indiana* et le train et le chant dans *Leitmotiv* sont des exemples), et pour la phrase, la construction, l'aspect sémantique (quoique ici encore l'intérêt du dialogue se trouve moins ou en tout cas tout autant du côté de ce qui est dit que du côté dont les choses sont racontées, autrement dit dans l'exercice performatif du langage : silence, rythme, retenue, mélodie, etc.). L'échafaudage de structures sonores de plus en plus fortes a des incidences importantes non seulement sur la structure du système représentatif, mais aussi sur le genre de facultés qu'elles supposent chez le spectateur, sur l'ici et maintenant de la représentation. C'est là une nouvelle originalité de l'univers du théâtre actuel dont on serait porté à croire qu'il orchestre les trois modes génériques hégémoniques en établissant les règles du re-jeu qui fouille le passé et les incertitudes de la mémoire : dramatique, épique et lyrique. De leur coexistence dynamique seraient nées les nouvelles formes théâtrales dont *Le passage de l'Indiana* de Normand Chaurette et *Leitmotiv* du Théâtre des Deux Mondes sont exemplaires.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHAURETTE, Normand (1996), *Le passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac.
- ECO, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Denoël.
- FRYE, Northrop (1984), *Le grand code*, Paris, Seuil.
- HÉBERT, Chantal (1997), « De la *mimesis* à la *mixis* ou les jeux analogiques du théâtre actuel », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 25-39.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1993), « Les lointains de la pensée comme enjeux du théâtre de recherche », *Éducation et francophonie*, Québec, Association canadienne d'éducation de langue française (ACELF), vol. XXI, n° 2, p. 9-13.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1994), « Le théâtre avec ou sans texte », dossier préparé pour la revue *Nuit blanche*, n° 55 (mars, avril, mai), p. 44-71.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1994), « Une mutation en cours », *Théâtre/Public*, n° 117, Théâtre de Gennevilliers, mai-juin, p. 64-73.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1998), « L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage », dans Béatrice PICON-VALLIN (dir.), *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène face aux images*, Lausanne, L'âge d'Homme, p. 171-205.
- LOFFREE, Carrie (1999), *Le théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique*, Québec, Université Laval, thèse de doctorat.
- LOUVIER, Alain (1978), *L'orchestre*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)
- MICHEL, François (dir.) (1961), *Encyclopédie de la musique*, Paris, Fasquelle, t. 3.
- MITRY, Jean (1987), *La sémiologie en question*, Paris, Éditions du Cerf.
- NOREAU, Denyse (2000), « Le *Stabat Mater II* de Chaurette, un oratorio de la douleur », *Voix et images*, n° 75, p. 471-485.

ENJEUX DES GENRES DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messor/Éditions sociales.
- PERELLI-CONTOS, Irène (1994), « L'acte de lecture au théâtre », dans Denis SAINT-JACQUES (dir.) *L'acte de lecture*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 203-211.
- PERELLI-CONTOS, Irène (1997), « De "l'art" du spectateur », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 41-51.
- RICÉUR, Paul (1983), *Temps et récit*, Paris, Seuil, t. 3.
- STEINER, George (1989), *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard. (Coll. « NRF essais ».)
- ÜBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales.
- VANDENDORPE, Christian (1999), *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal.
- WATZLAWICK, Paul, Janet Helmick BEAVIN, Don D. JACKSON (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Seuil.

CHAPITRE 4

GENRES DU JEU ET JEU DES GENRES DANS *HA HA !...* DE RÉJEAN DUCHARME

François Dumont et Andrée Mercier

Université Laval/CRELIQ

Depuis une trentaine d'années, le phénomène de l'intertextualité a, comme on sait, beaucoup occupé la critique. Dans la littérature québécoise, l'œuvre de Réjean Ducharme a souvent été abordée de ce point de vue, plusieurs critiques y voyant même la dimension par excellence de l'œuvre. Du côté des romans, on a par exemple repéré divers modes de réécriture de textes de La Fontaine, Poe ou Gerin-Lajoie et on a aussi insisté sur l'interdiscursivité de *L'hiver de force*. Le théâtre, moins étudié, invite à des démarches semblables en adoptant ouvertement la forme de la parodie avec *Le Cid maghané* ou *Le marquis qui perdit* ; et la pièce *Inès Pérée et Inat Tendu* a été reçue comme une version scénique des romans de l'auteur, qui se prêtent certes bien à la mise en réseau de l'intertexte interne. Or la pièce *HA ha !...* nous semble résister à la perspective intertextuelle. Celle-ci ne lui est pas totalement étrangère (les liens avec le théâtre de Witkiewicz, par exemple, sont même explicitement soulignés par un personnage de la pièce), mais à notre avis le matériau par excellence est ici moins tel ou tel texte d'Albee ou de Beckett que le genre théâtral lui-même. L'occasion était belle, nous semblait-il, d'aborder la question de la dynamique générique au sein d'un texte, ce que la poétique des genres écarte souvent au profit de la relation à des modèles ou à d'autres textes.

La pièce *HA ha !...* fut créée pour la première fois en 1978 au Théâtre du Nouveau Monde, dans une mise en scène de Jean-Pierre Ronfard. Elle ne fut publiée qu'en 1982, chez Lacombe et chez Gallimard¹. Avec *Inès Pérée et Inat Tendu*, elle compte parmi les deux seules pièces de théâtre de Ducharme à avoir été publiées, devenant ainsi un texte à part entière que nous considérerons ici en tant que tel. Divisée en treize scènes réparties en deux actes, la pièce constitue un huis clos : Sophie, Roger, Mimi et Bernard s'affrontent au moyen d'un jeu de rôles cruel qui conduit à la persécution de Mimi, le seul personnage qui n'arrive pas à jouer, ni même à comprendre le jeu décadent qui occupe les trois autres. Roger donne le ton dès la première réplique de la pièce. Écoutant le « Bedit discours » qu'il vient d'enregistrer, ode grotesque où le Saint-Laurent est devenu le « Saint-Relent », il s'écrie : « Infect !... Abject !... Ignoble !... Répugnant !... Ah stextra ! stexcelent ! » (p. 15). À l'exception de Mimi, les personnages rivaliseront dès lors dans l'abject et l'ignoble, au point où le critique Gilles Marcotte parlera au sujet de *HA ha !...* de rien de moins que du « texte le plus terrifiant qui ait jamais été écrit au Québec² ».

Dans la réception immédiate qui a suivi les premières représentations et la publication, les critiques ont souvent insisté sur la dimension générique, mais en cherchant surtout la formule qui pourrait surplomber la pièce. La plupart des appellations retenues prennent la forme de l'oxymore (« black comedy », « tragicomique ») ou de la répétition (« théâtre dans le théâtre », voire « *theatrical theatre* »). Dans ce contexte, le genre apparaît souvent comme une réponse qui désamorce les questions soulevées par la pièce, surtout dans les cas des commentaires négatifs qui opposent la catégorie retenue à l'originalité. Cecilia Blanchfield écrit par exemple : « There is nothing particularly original in Réjean

1. Réjean Ducharme, *HA ha !...*, Ville Saint-Laurent, Éditions Lacombe, 1982 ; Paris, Gallimard, 1982 (coll. « Le manteau d'Arlequin »). Nos citations renvoient à l'édition Gallimard.

2. Critique parue dans le magazine *L'Actualité*, vol. 8, n° 4 (avril 1983), p. 134-137. Cité par Dominique Lafon (1992 : 101).

Ducharme's black comedy "Ah ! Ah !" [...]. It is standard shock-it-to-them guerrilla theatre, with a cast of characters so predictable, and a structure so simplistic that it is almost a setpiece of the genre » (Blanchfield, 1978 : 35). D'autres critiques évoquent la dynamique générique de l'œuvre de Ducharme, en soulignant par exemple la théâtralité du langage romanesque, mais la plupart insistent sur la subversion du théâtre dans la pièce. Or il faut noter que le genre dramatique constitue un cadre qui ne sera, comme tel, jamais remis en question. En effet, si le genre théâtral est subverti dans cette pièce, c'est de l'intérieur : jamais les didascalies ne mettent en péril la représentation, même si le défi proposé aux acteurs est considérable, et plusieurs conventions (notamment la division en actes, liée à la progression dramatique) sont même reconduites. À l'intérieur de ce cadre, un grand nombre de sous-genres entrent en relation. Nous aborderons successivement deux aspects complémentaires : l'inventaire des genres du jeu, qui indique que le principe et l'étendue du genre théâtral sont bien au centre du texte ; et la dynamisation de cet inventaire, qui est réalisée par l'exacerbation du jeu sous toutes ses formes et par l'opposition entre le jeu et un certain type de poésie.

*
* * *

Le titre de la pièce, remarquable autant par son économie que par l'étendue de ses connotations, condense admirablement ce programme. « Ha ! », onomatopée éminemment théâtrale – ce qu'indiquent bien les exemples donnés par *Le Robert* : des extraits de pièces de Molière, Racine et Corneille –, prend figure d'emblème générique. Dédoublé en capitales et en petits caractères, il renvoie aux modes majeur et mineur de la tragédie et de la comédie, d'autant que, toujours selon *Le Robert*, « Ha ! » peut aussi bien exprimer la douleur que le rire. Terme dramatique qui réunit en deux lettres les pôles génériques traditionnels du théâtre, « Ha ! » caractérise aussi le programme de la pièce, dans la mesure où le mot sert avant tout « à donner plus de force à l'expression ». C'est bien ce que les personnages feront de façon systématique, tous les

registres employés étant toujours appuyés jusqu'à l'outrance de l'exclamation emphatique³.

Dans le texte de la pièce, les catégories génériques se trouvent dans le discours des personnages et dans les didascalies de façon récurrente et explicite ; d'autres, sans être nommées, figurent comme genres « représentés ». Il s'agit surtout de genres du théâtre, auxquels s'ajoutent divers genres du discours qui sont toujours associés au jeu, et la poésie, seul genre littéraire non théâtral évoqué dans *HA ha !...*

Tout au long de la pièce, les personnages ne cessent de commenter leur performance. Pour ce faire, ils ont recours à des catégories qui recoupent un large éventail des modes de l'exagération : la « sotie », le « drame », le « tragique » et le « mélo », par exemple. Soulignons deux passages. Dès la première scène, alors que Sophie vient de faire un petit numéro de charme à Roger, celui-ci remarque les genres qu'elle a adoptés : « Après le porno, le mélo ! C'est l'ordre décroissant du chaos ! » (p. 18). Dès le début du deuxième acte, Roger fait faire cette fois un petit numéro à Mimi, un discours sur le sport, qui se présente en fait comme un renversement du discours reçu sur la performance sportive (« Ce qu'on adare c'est le spart. C'est quand ils nous ont battus tant qu'ils ont pu et que nous tombons... tout en bas... dans le fond... loin des cendres du feu de l'action... sans connaissance. [...] Notre valeur c'est à la grandeur de la patinoire vide qu'elle se mesure » – p. 66). Ce numéro sera qualifié de sotie : « Qu'est-ce que je t'ai dit qu'on poursuivait comme but en montant cette sotie ? Hein ? », demande Roger (p. 67-68). C'est d'ailleurs souvent Roger qui, à titre de Maître de la Foire, évalue les petits numéros et en identifie le genre. Et c'est d'abord lui qui profite du jeu : il dépossède Sophie,

3. Rappels par ailleurs que Ducharme a disposé en guise d'exergues au roman *Le nez qui voque* (1967 : 7) plusieurs « Ah ! » signés par Colette, Platon et George Sand, qui comme le « Oh ! » tiré de Kierkegaard, tourment en dérision les visées d'« édification » de la littérature et de la philosophie. Pour un lecteur de Ducharme, le titre *HA ha !...* laisse donc attendre une semblable mise en procès des prétentions du théâtre.

Bernard et Mimi de leur argent et va jusqu'à simuler un vol pour asseoir son pouvoir sur les autres.

L'auteur – ou du moins le scripteur meneur de jeu –, par le discours didascalique, indique lui aussi comment jouer et quel genre adopter. On trouve par exemple cette indication dans une didascalie : « (*Mimi s'amuse comme une folle, c'est-à-dire comme une tragique*) » (p. 52). Ailleurs, décrivant le comportement de Sophie qui joue une scène de baiser avec Bernard, l'auteur précise : « *L'enlace, l'embrasse, roucoule, râle, le déboutonne, déchire. Tout le tralala de la PASSION* » (p. 41). En plus du « tragique » et du « tralala de la PASSION », signalons le genre « guitryloquant », néologisme qui, dans plusieurs didascalies (p. 45, 69 et 83), sert à guider le jeu des acteurs.

Il arrive aussi que certains genres soient présents sans être nommés : le burlesque, par exemple, lorsque Bernard reprend la scène de l'ivrogne dans l'escalier à la façon d'Olivier Guimond (deuxième partie, scène 4). Par ailleurs, plusieurs genres du discours jouent un rôle important : le discours officiel, « Bedit discours » loufoque que Roger ne cesse de réenregistrer ; l'annonce publicitaire, sous la forme d'une annonce de bas-culottes qui est la spécialité de Sophie ; l'article de journal, qui donne lieu à une scène particulièrement représentative de la dynamique de la pièce.

Située à la toute fin du premier acte, cette scène dite des « boulettes de déchirures de journaux » fait très bien voir le pouvoir du jeu. Comme le précise la didascalie initiale, « Sophie joue[ra] avec Roger comme deux enfants dans un fond de cour. Elle change[ra] continuellement de ton, de langage, d'attitude. Elle [fera] des grands gestes. Elle acte[ra] » (p. 54). Lisant tour à tour une boulette de journal, Roger et Sophie montreront que l'on peut jouer n'importe quoi : fait divers, statistique, petite annonce, nouvelle sportive, courrier du cœur. La réaction négative de Roger à la performance de Sophie qui, une fois sur sa lancée, atteindra un sommet dans l'expression, mettra toutefois les points sur les i. Il ne saurait être question de se prendre au jeu, c'est-à-dire aussi bien d'y prendre un réel plaisir, d'y croire ou de s'en servir pour redonner du sens au discours. Cette mise à l'épreuve, à laquelle Roger soumet

Sophie (et dont on retrouve d'autres exemples au fil de la pièce avec Mimi également), permettra de définir les règles d'un jeu qui semble vouloir anéantir les genres : soit en en changeant constamment comme Sophie, soit en les niant comme Roger, assis et lisant *recto tono* toutes les boulettes qui lui passent entre les mains. Dans ce monde où toutes les catégories convoquées le sont apparemment pour être révoquées, il n'est pas indifférent que Sophie, celle qui saura s'adapter le mieux au jeu de Roger, aime tous les genres d'hommes : « Je me suis engagée avec toutes sortes d'hommes puis j'ai toujours pu m'arranger pour être bien. J'ai été bien avec des enfants, des vieillards ; avec des chics, des sales ; des ignorants, des jo-connaissant ; des bombe-atomique, des superimpuissants... » (p. 23). Bernard a lui aussi sa typologie : imbibé d'alcool, il fait valoir que tout homme, qu'il soit comme lui du genre « éponge », ou plutôt du genre « valise », se fait « emplir » de toute façon⁴ (p. 83)...

Si aucune forme générique ne paraît résister à la néantisation opérée par le jeu de l'emphase, exception doit être faite toutefois d'une certaine forme de poésie. La poésie, dans cette pièce, prend deux aspects différents qu'incarnent Roger et Mimi. Dès le début de la pièce, dans la description des personnages, Roger est décrit comme quelqu'un qui joue un rôle de poète : « Il prend des airs de prince des poètes puis des airs qu'on sait qu'il ne veut plus rien savoir » (p. 14). Mimi, elle, sans jouer le personnage du poète – elle ne sait du reste jouer aucun personnage –, réagit à la poésie de façon toute émotive, son lyrisme (ou plutôt son « lyrage », selon l'expression de Sophie) restant toujours étranger à la distance du jeu et de l'ironie que cultivent les trois autres. À l'écoute d'un texte de Jean de la Croix, elle s'écrie : « Ça me donne des frissons, ça me

4. L'aplanissement des genres culmine dans la dernière scène de la pièce, où Roger, Sophie et Bernard jouent indifféremment les rôles associés jusque-là à l'un d'entre eux (ainsi Bernard fait jouer la bande sonore, rôle qui était initialement réservé à Roger, Roger et Bernard s'échangent le rôle d'amant de Sophie, tous les trois ont des têtes de Père Noël, etc.). Cela accentue d'autant la marginalisation de Mimi dont il sera question plus loin.

fleurit plein la tête, c'est comme si j'entendais des voix » (p. 88). La poésie recouvre donc deux réalités contradictoires : le personnage du poète, rôle tenu et réclamé par Roger (le maître du jeu) : « Je suis poète ! Poète ! As-tu compris [...] Répète ! [...] Pas poète. Poète » (p. 73), et l'émotion brute de Mimi (la victime). Cette dualité de la poésie correspond aux réactions respectives de Sophie et de Mimi lorsque Roger devient lyrique : la première éclate de rire (p. 23), la seconde est « *affolée* » (p. 46).

Une autre figure traduit un même dédoublement : celle du jeu de la tag⁵ qui conclut la pièce. Le principe est de toucher, mais pas pour vrai, jeu que Mimi n'arrivera jamais à maîtriser, puisqu'elle ne saurait être touchée sans l'éprouver très concrètement. Comme elle l'avoue à Sophie : « Moi... je suis drôlement faite. Quand quelqu'un me touche ça me fait mal. [...] Pas plus à une place qu'à d'autres... Je veux dire... partout. Même une coiffeuse. Je veux dire même quand quelqu'un me touche aux cheveux » (p. 48). Incapable de jouer à la tag sans souffrir, sans vivre vraiment dans sa chair le contact de l'adversaire, comment Mimi pourrait-elle comprendre et réussir à maîtriser d'autres jeux, à faire semblant ? De fait, chaque fois que Roger ou Sophie voudront lui montrer à jouer, Mimi échouera. À Roger qu'elle essaie d'embrasser, mais difficilement, Mimi avouera : « Je m'excuse mais je suis plus capable. Je prends trop ça à cœur ». Roger, « fâché tout noir », lui rétorquera alors : « Je viens de tout t'expliquer : ON RÉPÈTE ! » (p. 63). Pour Mimi, cependant, il ne saurait être question de répéter l'amour ou quoi que ce soit.

5. Une troisième figure du jeu, à savoir le jeu de mots, participe aussi de ce phénomène de dualité. L'usage du jeu de mots est constant dans l'œuvre de Ducharme ; notons toutefois que dans le cas d'une pièce de théâtre, ces jeux n'étant souvent perceptibles qu'à la lecture, le procédé accuse la frontière entre texte et représentation, au détriment de celle-ci, comme l'écrit Paul Lefebvre qui estime « terribles » les « pertes homonymiques du dialogue » (1983 : 134). Jean-Marc Narbonne souligne pour sa part que de cette façon Ducharme renverse le discours habituel selon lequel le texte n'est qu'un élément de la représentation (1983 : 16).

Derrière cette mise en représentation du jeu, on aura compris que c'est le fondement même du théâtre qui se trouve exhibé. Le simulacre de la tag, c'est aussi le simulacre du théâtre : une « activité libre, sentie comme *fictive* et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur » (définition du jeu empruntée à Johan Huizinga (1951) et que l'on trouve citée dans plusieurs dictionnaires de théâtre⁶). Si *HA ha !...* recourt à de multiples genres du théâtre, il les ramène donc à leur source commune : le jeu. Les personnages jouent la passion, jouent le tragique, jouent le mélo. Le genre sert dès lors moins à signifier un rapport au monde ou une tonalité affective particulière qu'à montrer le jeu qui, par ses excès, subordonne tous les genres et les anéantit. Peu importe en définitive les catégories mises en scène, sinon peut-être leur diversité, qui permet de couvrir l'ampleur du simulacre.

Dans ce monde où tout s'avère interchangeable, où rien ne résiste au jeu, la poésie, nous l'avons déjà signalé, se voit pourtant confier un rôle particulier, par l'entremise de Mimi, celle qui ne peut faire semblant. La dynamique dramatique aboutira à exclure Mimi de l'espace de jeu : littéralement la jeune femme sera amenée par les autres personnages à sauter en bas de la scène, mettant ainsi fin au spectacle. L'expulsion de Mimi scelle aussi le destin d'un genre, puisque c'est la poésie qui se trouve ainsi rejetée hors des frontières du théâtre, plus exactement la poésie qui ne se plie pas au jeu (rappelons que Roger, quant à lui, joue au poète). La deuxième partie de la pièce, en même temps qu'elle resserre le huis clos – puisque désormais Mimi et Bernard viendront vivre avec Sophie et Roger –, conduit à révéler l'incompétence fondamentale de Mimi pour le simulacre et à opposer au processus d'aplanissement des genres, mis en place dans la première partie, un système générique élémentaire où la poésie se voit attribuer un territoire distinct du théâtre.

6. Définition citée par Patrice Pavis à l'article « Jeu » (1996 : 184). On retrouve aussi cette définition du jeu d'Huizinga citée par Bernard Dort dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* à l'article « Jeu » (1995 : 486).

La fin du premier acte correspond, on s'en souvient, à la fameuse scène des « boulettes de déchirures de journaux ». Cette scène vient achever en quelque sorte l'introduction de Sophie au monde du jeu présidé par Roger, le Maître de la Foire. Si le début de la pièce la montrait craintive et déboussolée devant les exigences de Roger⁷, au point de souhaiter se débarrasser de lui, la fin du premier acte la montre beaucoup plus assurée : Sophie commet encore quelques maladresses, notamment en se laissant prendre au plaisir du jeu, mais elle est en train d'accéder à l'absolu du jeu où même le « phône » doit être forcé, où le plaisir ne saurait être que simulé. La dernière scène de la pièce montre que cette étape est atteinte : on y jouera une fausse surprise partie accompagnée, comme le précisent les didascalies plusieurs fois, de rires forcés (p. 99). Cette tombée progressive dans le simulacre absolu n'atteint pas, on le sait, Mimi. La deuxième partie accentue, au contraire, sa singularité, dans des scènes où la poésie sera toujours engagée. À quelques reprises, en effet, Roger, qui joue son personnage de poète, récitera quelques vers à Mimi, certains de Jean de la Croix, d'autres de Nelligan ou même de son propre cru. Chaque fois Mimi sera touchée, sinon même littéralement renversée au point de se jeter dans les bras de Roger. L'incompétence fondamentale de Mimi pour le simulacre se révèle donc plus clairement, dans le deuxième acte, comme une compétence fondamentale pour la poésie. *HA ha !...* ne se limite pas en somme à montrer l'impossibilité pour Mimi de jouer (ce qui est déjà manifeste dans quelques scènes de répétition ratée), mais inscrit cette impossibilité dans un système des genres.

L'outrance dans le faux conduit à évacuer le vrai plaisir du jeu, à exclure toute émotion véritable du théâtre. Dans l'univers de *HA ha !...*, le jeu condamne le théâtre au simulacre absolu : on ne saurait y perdre jamais la conscience de jouer, on ne saurait y croire. La poésie héritera de la spontanéité, de l'authenticité, de la pureté et d'un territoire distinct, en dehors de la scène. Le monde de *HA*

7. « C'est assez là, mon amour. On est assez écartés là. Si on continue, on pourra plus virer de bord » (p. 26).

ha !..., soumis à la dictature de Roger, ne tolère pas de demi-mesure : le théâtre se voit inclus dans un système d'oppositions qui le condamne lui-même. Le jeu, en effet, entraîne l'exclusion de la poésie, c'est-à-dire de Mimi, qui elle-même entraînera aussitôt la fin du spectacle. Cette impossible cohabitation du simulacre et de l'authenticité, du faire semblant et de la croyance, conduit-elle le théâtre à sa perte ? Peut-être bien, s'il faut en croire le dénouement de la pièce qui, sans Mimi, semble basculer dans sa propre négation ; peut-être également si l'on en croit le parcours même de Ducharme qui après *HA ha !...* n'a plus écrit pour le théâtre. Pouvant être considérée comme la plus théâtrale des pièces de Ducharme, par une épuration structurelle et une inscription dans une certaine tradition dramatique qui l'éloignent de ses pièces antérieures⁸, *HA ha !...* propose de plus une mise en représentation du théâtre. Or cette poussée la plus achevée de Ducharme dans la théâtralité conduit à priver le jeu autant du repoussoir de la vie hors jeu que du plaisir du jeu. On imagine mal aller plus loin dans la dénonciation du théâtre devenu « faux-fuyant du réel » (Lafon, 1992 : 120).

*
* *
*

On aurait tort de donner le dernier mot à cette critique du théâtre sans se demander aussi si elle ne cache pas une critique de la poésie : celle-ci, en effet, ne résiste pas à l'épreuve du théâtre et peut-être même de la vie. Écorchée vive, Mimi « est linguistiquement naïve » (Lefebvre, 1983 : 136). Dans une étude consacrée à *HA ha !...*, Paul Lefebvre note que Mimi est incapable d'accéder au langage symbolique. Son sentiment poétique ne lui permet pas de signifier ce qu'elle ressent autrement que de façon concrète, en se jetant dans les bras de Roger quand un poème la renverse par exemple. Comme l'observe Lefebvre, « Mimi est impossible. Mimi souffre de dysfonctionnement social et linguistique. Elle conte que la première fois qu'elle a fait l'amour, elle était tellement énervée

8. Voir à ce sujet l'étude de Dominique Lafon déjà citée.

qu'elle a uriné sur son partenaire : Mimi est incapable de signifier son excitation, son excitation ne peut être que concrète⁹ » (1983 : 136). La naïveté linguistique qui permet à Mimi d'être touchée par la poésie l'empêche aussi de faire face au jeu et au pouvoir de la parole. Par comparaison à Roger qui « se construit un langage de pouvoir » (lui dont les discours d'intimidation ou de mensonge suffisent à lui amener l'argent des autres), Mimi est absolument démunie. Sa naïveté, qui la prédispose à la poésie, ne la prédispose pas à vivre. « Très jeune par rapport aux autres », comme le spécifie la présentation des personnages (p. 14), elle fait partie des nombreux enfants-poètes qui, dans les romans de Ducharme et dans sa pièce *Inès Pérée et Inat Tendu*, se voient irrémédiablement exclus du « théâtre social ».

Genre fédérateur, le théâtre domine et subvertit, par l'entremise du jeu, les autres genres mis en présence dans *HA ha !...* L'élément étranger que le jeu ne peut soumettre se verra banni de la scène. Cette radicalisation du fondement même du théâtre s'oppose par son intransigeance à l'hétérogénéité volontiers maintenue dans le théâtre contemporain. Bien des exemples d'adaptation de textes romanesques pour la scène ou de spectacles issus de collages de textes d'origines diverses préservent aujourd'hui l'altérité des matériaux et des genres. Il arrive aussi au théâtre d'accueillir la narration au point de mettre en péril la représentation d'actions et l'échange dialogué qui le caractérisent traditionnellement. C'est le cas par exemple dans la production dramaturgique de Daniel Danis, aussi bien dans *Cendres de cailloux* que dans *Celle-là*¹⁰. Cette

9. Il est pour le moins paradoxal que la poésie soit ainsi associée à une incompétence pour le symbolique, comme il est d'ailleurs curieux que le jeu soit exclusivement associé au monde adulte. Mais sans doute faudrait-il d'abord parler d'une incompétence pour la distanciation, et singulièrement pour l'ironie.

10. Soulignons que le séminaire 1998-1999 de la Société québécoise d'études théâtrales fut consacré à la contamination du théâtre par le récit. Sur la question de la narrativité du théâtre contemporain, voir aussi la contribution de Chantal Hébert, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier, Denyse Noreau et Irène Perelli-Contos dans le présent volume.

présence manifeste de discours et de langages hétérogènes offre apparemment une ouverture plus grande que ne le fait *HA ha !...* aux interactions génériques. Car au fondement de cette pièce, sous les apparences éclatées et en dépit d'une forte dynamique, se trouvent en définitive l'homogénéité générique du théâtre et le cloisonnement rigide¹¹ d'un système esthétique et social que toutes les outrances n'arrivent pas à ébranler.

11. Malgré les rapprochements possibles entre *HA ha !...* et les romans de Ducharme, distinguons l'opposition entre théâtre et poésie, dans la pièce, d'avec la dynamique entre prose et poésie, dans les romans. Selon Richard Duchaine, Louise Milot et Dominique Thibault, il faudrait en effet, du moins dans *Le nez qui voque*, considérer avant tout l'opposition entre prose et poésie comme facteur de production de l'écriture (1990 : 7-19).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLANCHFIELD, Cecilia (1978), « *Ah Ah* only standard shock theatre », *The Gazette*, March 15, p. 35.
- DORT, Bernard (1995), « Jeu », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, t. 1, Paris, Bordas, p. 485-488.
- DUCHAINE, Richard, Louise MILOT et Dominique THIBAUT (1990), « Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme », *Urgences*, n° 28 (mai), p. 7-19.
- DUCHARME, Réjean (1967), *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard.
- DUCHARME, Réjean (1982), *HA ha !...*, Ville Saint-Laurent, Éditions Lacombe.
- DUCHARME, Réjean (1982), *HA ha !...*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le manteau d'Arlequin ».)
- HUIZINGA, Johan (1951), *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard.
- LAFON, Dominique (1992), « Ducharme dramaturge. Le jeu de la *tag* », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, p. 97-121.
- LEFEBVRE, Paul (1983), « Lectures », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 26, p. 134-137.
- NARBONNE, Jean-Marc (1983), « Le risque de la représentation », *Spirale*, n° 35 (juin), p. 16.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

L'INTERGÉNÉRICITÉ ENTRE PROSE ET POÉSIE

STRATÉGIES DISCURSIVES ET STRATÉGIES ÉNONCIATIVES

Anne-Marie Clément

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

Si le portrait tracé de la modernité littéraire québécoise des années 1960 présente bien souvent cette époque comme animée d'une volonté de transgression systématique (c'est à cette époque que l'on parlait de la « mort du genre »), il me semble que le paysage littéraire a changé et que le métissage des genres s'inscrit tout autant en termes de pratiques intergénériques qu'en termes de transgression. La liberté de l'écrivain face aux limites génériques est aujourd'hui très grande, on peut même se demander si la norme n'est pas maintenant de métisser les genres. Il n'y a plus de frontières rigides entre les genres, mais bien plutôt des zones de libre échange ouvertes aux pratiques intergénériques. Dans ce contexte, les genres ne se présentent pas comme des modèles à suivre ou à contester ; ils constituent des réservoirs de formes et de discours qu'il est possible de faire dévier vers d'autres contextes d'application. Le lecteur est alors amené à sonder l'enjeu de ce métissage de formes et de discours. Par delà le jeu de composition qui concourt bien souvent aux plaisirs de la lecture, cette complexité formelle et discursive ouvre-t-elle la voie à un supplément de sens ?

L'intergénéricité entre poésie et genres associés à la prose a donné naissance à de nombreuses combinaisons nommées prose

poétique, poésie narrative, poème en prose, récit poétique, etc. Certaines sont parfois considérées à titre de genre, bien que ces catégories ne soient nullement garantes d'une stabilité formelle qu'il serait aisé de définir. Par exemple, pour le poème en prose dont il sera particulièrement question, Dominique Combe ne retient comme critère fiable que celui de l'unité textuelle : « le poème en prose forme une totalité close, autonome et relativement courte » (1992 : 71). Cela ne fait qu'appuyer la flexibilité de la notion de genre et favoriser une saisie dynamique du genre plutôt qu'une saisie plus strictement descriptive. Pour bien saisir ce dynamisme, on peut partir de quelques traits formels, discursifs ou autres par lesquels les genres se différencient. Depuis que le vers ne constitue plus le critère discriminatoire de la poésie, d'autres types d'oppositions ont été questionnées, dont celle qui dissocie le récit de la poésie¹. On pourrait également souligner qu'avec la poésie objective de Francis Ponge, les notions de subjectivité et d'expressivité qui devaient distinguer la poésie du mode de représentation distancié de la prose ont été abondamment scrutées.

Ainsi, plutôt que de chercher à décrire théoriquement le poème en prose en tant que catégorie générique, nous scruterons les enjeux intergénériques à l'intérieur d'une œuvre choisie, celle de René Lapierre. Si on exclut son premier recueil de poèmes versifiés paru en 1983, *Profil de l'ombre*², isolé du reste de sa production poétique, les six recueils publiés depuis 1990 regroupent, pour l'essentiel, des poèmes en prose. Dans une première étape, la question des genres sera abordée formellement, puisque, chez cet auteur, le recueil semble se présenter comme un répertoire de formes associables à différents régimes discursifs empruntés aux genres du roman ou de la poésie. Puis, l'intergénéricité sera scrutée du point

1. Voir à ce propos l'ouvrage de Dominique Combe (1989).

2. *Profil de l'ombre* (1983) ; *Une encre sépia* (1990) ; *Effacement* (1991) ; *Là-bas c'est déjà demain* (1994) ; *Viendras-tu avec moi ?* (1996) ; *Fais-moi mal Sarah* (1996) ; *Love and Sorrow* (1998). Pour cette étude, *Là-bas c'est déjà demain* et *Viendras-tu avec moi ?* ont été retenus plus particulièrement.

de vue des stratégies énonciatives. Ce sont plus particulièrement les implications de la co-présence des instances énonciatives reliées à la fiction romanesque et à l'énonciation poétique qui seront analysées. Il s'agira de voir quel est le statut du sujet d'énonciation poétique dans un recueil où domine la narration de type romanesque et de voir s'il est encore possible de parler d'identité énonciative dans une œuvre qui semble se vouer à en empêcher la construction.

LES FORMES DU POÈME

Le poème en prose, hybride par nature, combine des traits reliés à la poésie et à la prose. Chez Lapierre, la dynamique intergénérique est plus directement convoquée par la coprésence de formes multiples des poèmes, instaurant ainsi à l'intérieur du recueil des catégories sur lesquelles il sera possible d'ancrer une réflexion sur la généricité. Bien que d'un recueil à l'autre, ce ne soient pas exactement les mêmes formes qui se croisent, ce jeu formel existe dans tous les cas : par exemple, dans *Viendras-tu avec moi ?* il y a alternance de poèmes en prose, de poèmes versifiés et d'une série de textes en italique, lettres d'amour ou prières adressées à un destinataire. Dans *Fais-moi mal Sarah*, des poèmes versifiés en caractère italique alternent avec les poèmes en prose. *Effacement* et *Là-bas c'est déjà demain*, qui sont plus discrets quant aux repères typographiques, offrent également des sous-catégories de poèmes en prose selon des critères énonciatifs, thématiques ou autres. Cette construction composite réitérée d'un recueil à l'autre laisse deviner une relation dynamique entre certains traits génériques reliés aux diverses formes mises en présence.

Dans les recueils de poèmes en prose de René Lapierre, la poésie narrative est abondante et très souvent elle emprunte les traits du récit romanesque : récit au passé simple relaté par un narrateur omniscient dans une langue prosaïque qui renvoie au monde référentiel et non à la langue du poète ; présence de personnages, d'un contenu événementiel, de passages dialogués, etc. Il n'y a pas de lien narratif entre les poèmes, le décor, les personnages et l'action

changeant à chaque fois. Les scènes narratives brèves s'accumulent, excédant rarement la longueur d'une page, scènes où les personnages accomplissent des gestes anodins comme boire un verre, téléphoner, rendre visite au docteur ou au notaire, échanger quelques paroles. Le ton et les thèmes empruntent au roman populaire, plus spécifiquement au polar et au *soap*. Le superficiel, le faux-semblant, le *glamour* sont très présents ; l'argent, l'alcool, le sexe, très souvent au rendez-vous : cocktails, chambres d'hôtel, bars ou encore fonds de ruelles et endroits louches, propices à des règlements de compte de petits truands. On y croise des êtres humains qui posent, qui jouent au dur, à la femme fatale, à l'écrivain, à la vedette. Les objets sont des objets fabriqués, usinés, étiquetés, des fleurs en verre taillé, des bijoux, des voitures, d'une présence criarde, artificielle, superficielle : du toc. Mais il y a également des récits au contexte plus sobre, dénué de tout clinquant : la peine d'une enfant qui découvre que sa mère lui manque terriblement, l'émotion, incomprise, d'un professeur parlant de Tchekhov.

De l'ensemble de ces récits, se dégage un constat d'échec de la communication ; les personnages s'engueulent, s'apostrophent, s'invectivent ; ils n'écoutent pas leur interlocuteur ou ne lui répondent pas, ou ne le comprennent pas. Certains aspects syntaxiques sont également très frappants, et en premier lieu l'abondance de noms propres : ceux des personnages, mais aussi des noms de rues, d'édifices, de compagnies, des marques de commerce de voitures, de cigarettes, des noms de vedettes, des titres de chansons, etc. Les noms sont majoritairement anglophones avec quelques personnages aux prénoms à consonance hispanophone (par exemple : Choy, Sean, Ben Benjamin Andrew Siebert, Fanny, Tom, Nina, Stingo, M. Dougherty). L'écriture transporte également son lot de mots « étiquetés », des mots empruntés à l'anglais, à l'espagnol, au latin, ou encore, mots entre parenthèses, en italique. Les *incipit* des quelques poèmes ci-dessous montrent combien ceux-ci instaurent un régime de lecture romanesque :

Le père de Choy avait ouvert dans le quartier chinois un dim-sun réputé que fréquentaient aussi bien les familles nombreuses que les hommes d'affaires et les prostituées³.

Nina se trouvait allongée, très pâle, sur le canapé du séjour. Ses vêtements étaient éparpillés tout autour, chiffonnés, arrachés à la hâte (L 27).

Onze heures du matin : troisième fois cette semaine que tes idiots de choristes sont en retard. Ça fait une heure trente maintenant qu'on les attend. Une heure trente Rosie : tu crois peut-être qu'on a les moyens de bloquer le studio tout ce temps-là ?

Rosie se rassoit, croise les jambes en tirant sur sa jupe et ne répond rien. La triple arcade vitrée transforme la saleté des lieux – poussières de mica, nickel plombé de cigarettes – en molécules de néant. Sur Aylmer Drive, trois étages plus bas, les bruits de moteur cafouillent dans le monoxyde et les odeurs de steak grillé. C'est le printemps (L 29).

Bernice disait vraiment n'importe quoi. Elle revint s'asseoir à la cuisine, son verre de porto dégoulinant sur ses bagues à chaque pas qu'elle faisait. Ces temps-ci elle essayait de ressembler à Liz Taylor (L 42).

Felipe entendit claquer la porte des W. C. et décrocha le téléphone ; en bas, le concierge répondit avec sa grogne habituelle.

« Ouais ? » renifla-t-il (L 51).

Dans les quelques fragments qui s'éloignent le plus de cette prose romanesque, le discours n'est plus nécessairement pris en charge par un narrateur hétérodiégétique, laissant souvent la place à une narration à la première personne. Le statut de ce *je* demeure

3. *Là-bas c'est déjà demain* (Lapierre, 1994 : 13). Dorénavant les renvois à cet ouvrage seront identifiés du sigle *L* suivi du folio.

indécidable. S'agit-il d'un narrateur homodiégétique, ce qui soulignerait un changement de type de narration dans les récits, ou s'agit-il du *je* discoureur de l'énonciation poétique, ce qui sous-entendrait un passage de la fiction à la diction⁴ ? Le contenu thématique ne renvoie plus à un monde de faux-semblant, le narrateur relate quelques moments du passé : la date, le nom des lieux et des personnes présentes sont précisés. Le contenu descriptif plus important se retrouve dans cette attention constante à décrire les objets, leurs textures et leurs couleurs :

Soir de printemps 1957 ; dans Lexington Avenue roulaient des Chevrolet jonquille, de lourdes Chrysler azur munies de crocs nickelés. Il avait plu ; les rues luisaient comme du plastique.

Dans le building de la General Electric un homme en smoking était assis par terre, adossé contre une borne-fontaine rouge, propre comme un jouet. Il pleurait ; c'est surtout de ça que je me rappelle, parce que ça n'avait pas l'air vrai (L 9).

Ainsi, deux types de poèmes, reconnaissables à un ensemble de traits distinctifs (concernant l'instance narratrice, les caractéristiques thématiques, linguistiques, etc.), seraient présents dans *Là-bas c'est déjà demain* : poèmes de prose romanesque et poèmes en prose. L'interpénétration du prosaïque et du poétique soulève donc la question plus spécifique de la différence entre la prose de la poésie et la prose du roman. Cette présentation est bien évidemment schématique et ne vise pas à classer les poèmes. Il faut considérer ces catégories, non comme des regroupements fixes de poèmes, mais comme des catégories théoriques qui permettent de

4. Cette expression empruntée à Gérard Genette recouvre les deux grands ensembles de pratiques littéraires, soit la fiction et la non-fiction ou diction. C'est à cette dernière que se rattache la poésie. En termes aristotéliens, on dirait que les modes épiques et dramatiques relèvent de la fiction et le mode lyrique, de la diction. Voir Genette (1991).

questionner la relation dynamique entre prose et poésie à l'œuvre dans les recueils de Lapierre, œuvre qui, par sa facture, impose ce questionnement.

Dans *Viendras-tu avec moi ?*, il y a, en plus de ces deux types de textes, des poèmes en vers et une série de lettres d'amour et de prières adressées à un destinataire. L'univers référentiel des poèmes en vers est à l'opposé de celui des poèmes de prose romanesque, se déployant dans un registre « naturel » plutôt qu'artificiel, tant pour les objets (olives, grès, charbon, craie) que pour les lieux (clairière, désert, mer), conviant la Lumière, la Nuit, l'Ange, la « nudité du monde ». Ce travail de « dénudement » des textes, d'abandon des artifices était déjà présent dans les poèmes en prose, comparativement aux poèmes de prose romanesque ; il est en quelque sorte accentué par une plus grande présence des blancs sur la page, par une absence d'ancrage dans un temps et un lieu précis et par un univers référentiel où l'emploi des mots renvoie au général et au notionnel plutôt qu'à un usage spécifique et actualisé :

*Lumière fervente, transparence oublieuse
d'elle-même.*

*Nuit qui se délivre de la nuit
et se fond précisément à l'âme de l'âme qu'elle touche⁵.*

*Serai-je jamais que ce désordre
qui s'agite en moi ?
Craie et charbon, poussières sommeillant
informes dans l'argile et la pierre
la plus noire ?
Rien que cela ? (V 21)*

Quant aux textes en italique, ce sont des lettres d'amour et des prières dont le ton rappelle celui de l'élégie, alliant l'amour et la mort, paroles adressées à l'aimée et à Dieu, paroles d'abandon, d'adoration, de supplication :

5. *Viendras-tu avec moi ?* (1996 : 14). Désormais les renvois à cet ouvrage seront identifiés du sigle *V* suivi du folio.

Je ne veux plus que de la flamme : marcher sur des trottoirs de verre, aller vers toi parmi les gerbes orangées, les bouquets d'étincelles enfoncées jusqu'au cœur, jaillissant jusqu'à l'âme. Emporte-moi, fais de moi ton feu, ton ombre, laisse-moi enfin m'envoler dans ta lumière, dans ta nuit (*V* 27).

Je n'espère plus être pour toi que cette feuille, ce vent, ce bruissement d'averse ; que cette boue fertile. Argile jaune et ciel de plomb, mon aimée, mon infinie, ma sainteté ; mon heure morte et mon indifférence. Il y a assez de larmes en moi pour abreuver le plus lointain pays, la plus basse plaine de lacs et de rizières, et les méandres herbeux où les chevaux se perdront (*V* 37).

À l'intérieur du recueil, ces poèmes empreints de lyrisme construisent, contrairement aux poèmes de prose romanesque, une certaine continuité thématique par la réitération du nom d'Élissa, la destinataire de plusieurs lettres, et par celle d'un lieu géographique, celui de l'Espagne évoquée à travers les noms de ses villes. Un univers référentiel se développe, s'enrichit à chaque fragment. Par ailleurs, le même questionnement quant à la distance entre fiction et énonciation poétique est soulevé. Les lettres d'amour sont écrites par un personnage fictif, en l'occurrence une femme. Bien qu'on retrouve dans la majorité des poèmes ces indices (patronymes, toponymes, marques grammaticales attestant le *je* féminin) qui permettent de les rattacher au même environnement référentiel, quelques poèmes en sont exempts et pourraient être lus hors de ce contexte, ce qui concourt à rendre incertaine l'identité du *je*, soit un *je*-personnage et le *je* de l'énonciation poétique. De plus, ces poèmes réintroduisent une certaine forme d'expressivité subjective, discours de l'intériorité, absente des fragments de prose narrative.

GENRE DES TEXTES, GENRE DU RECUEIL : UNE STRATÉGIE DE LA CONFRONTATION ?

Le poème en prose, par sa nature hybride, constitue un lieu désigné de remise en question des frontières de la poésie. Dans la poésie de Lapierre, le travail de la forme exacerbe l'opposition entre prose et poésie. Langage prosaïque et langage poétique se mêlent peu à l'intérieur des poèmes, le recueil proposant plutôt une juxtaposition de poèmes, tantôt associés au roman, tantôt à la poésie.

Les fragments de prose romanesque relèvent, pour leur part, d'un genre fortement codé. L'organisation sémantique et syntaxique du discours romanesque si aisément reconnaissable laisse ainsi l'impression qu'il s'agit du découpage d'un morceau de roman, d'une scène au sens narratologique du terme, donc issue d'un récit plus vaste, plutôt que d'un récit bref et complet adoptant le format du poème en prose, voire de la nouvelle. Ce discours avec narrateur, personnages et dialogues semble bien venir d'un autre contexte générique, celui de la fiction plutôt que celui de la poésie, mais également d'un autre texte. Pour cette raison, le fragment narratif a l'allure d'une citation. Effet de fiction et effet de citation contribuent à faire des poèmes de prose romanesque une sorte de « corps étranger » à l'intérieur du recueil de poésie. Certes, la poésie contemporaine dispose d'une grande souplesse vis-à-vis des formes et des discours qu'elle emprunte : le poème s'écrit avec ou sans le vers, utilise le langage prosaïque comme le langage poétique, peut être expressif ou impersonnel, narratif ou non. Mais alors que le poème en prose peut constituer le lieu idéal pour outrepasser la dichotomie entre fiction et diction⁶ et en proposer une quelconque synthèse, la présence, chez Lapierre, de formes génériques stéréotypées rend implicite la reconnaissance du genre « cité », le

6. Michel Sandras, dans *Lire le poème en prose*, écrit ceci : « Le poème en prose semble avoir aménagé un lieu de parole qui, à la différence du poème lyrique, admet des formes de distance et d'hétérogénéité dans le langage, mais qui, à la différence de la fable et du récit, exalte les droits de l'individu et toute forme de singularité » (1995 : 149).

distinguant et le dissociant par le fait même du genre poétique, et invite à une lecture où les genres juxtaposés sont également des genres confrontés l'un à l'autre.

Il faut noter, dans *Là-bas c'est déjà demain*, la prépondérance du prosaïque et du fictif. L'effacement du caractère d'intériorité du discours lyrique remplacé par le discours distancié d'un narrateur de fiction ainsi que l'amuïssement du langage poétique (de tout ce qui fait que le langage cesse d'être transparent et subordonné à sa seule fonction de message ; en somme dans ce qui rend le langage poétique reconnaissable : matérialité, importance du signifiant, du rythme, etc.) au profit d'un langage prosaïque, parfois même trivial, appuient ce refus du lyrisme souvent associé à la poésie contemporaine, refus qui par ailleurs est lui-même partiellement contesté en raison de la présence de textes appartenant au mode lyrique.

Chacun des textes semble ainsi pouvoir être associé ou au romanesque ou au poétique. Mais qu'en est-il du projet de l'œuvre dans son ensemble ? Le statut générique du recueil n'est-il pas contredit par des textes proches du roman noir ? Comment interpréter l'insertion de textes qui affichent si ostensiblement leurs marques génériques romanesques, dans la poésie qu'annonce le paratexte, dans la poésie qui se laisse reconnaître dans les poèmes du recueil ? La présence de fragments de prose romanesque incite le lecteur à se demander si ces fragments de romans sont des poèmes. Cette question des codes romanesque et poétique débouche sur une interrogation⁷ plus fondamentale concernant la nature de la poésie : qu'est-ce qui est poésie ? Et en quoi est-elle reconnaissable ? Et c'est ce questionnement qui est mis en abyme dans le dernier texte de *Là-bas c'est déjà demain*, dont le texte

7. Question que déjà les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire avaient soulevée : que veut dire poétique ? Et cette interrogation n'était pas uniquement reliée au passage d'une forme versifiée à une forme en prose mais aussi à l'intrusion du langage ordinaire, c'est-à-dire prosaïque et romanesque, dans le langage poétique souvent considéré alors comme équivalent au langage lyrique. Barbara Johnson développe cette proposition dans *Défigurations du langage poétique* (1979).

inclut l'unique poème en vers, forme « marquée du poétique ». À la suite du poème dont seule la fin est citée ici, le récit propose une réflexion sur la poésie :

Nudité
du monde que je cherche :
âme qui tremble
et qui attend
Seigneur.

« C'est ainsi, n'est-ce pas ? » s'interrompt Marcelle en levant les yeux de son papier.

Son regard croisa celui d'Antoine, qui jusque-là était resté obstinément tourné vers le dehors : ce ciel, ces arbres, le sentier d'humus où ils avaient marché tantôt.

« Oui, répondit-il. Exactement ce timbre-là » (L 70).

En faisant coïncider l'accomplissement du poème avec la justesse du timbre, le texte laisse entendre que la spécificité de la poésie réside dans la voix plutôt que dans une forme ou un contenu particuliers. Voilà qui nous incite à examiner de plus près les stratégies énonciatives dans la poésie de Lapierre.

IDENTITÉ ET SUBJECTIVITÉ DU SUJET LYRIQUE

On peut s'interroger sur le statut du sujet d'énonciation poétique dans ces recueils de Lapierre. La multiplication des types d'instances associées aux narrations hétérodiégétique et homodiégétique ou à l'énonciation poétique incite à approfondir la notion de sujet lyrique⁸. S'intéresser au sujet lyrique, c'est prêter attention à la voix singulière qui porte le texte de poésie, sous-entendre une énonciation spécifique et s'arrêter aux manifestations de celle-ci.

8. Le terme *lyrique* est utilisé ici comme un équivalent à *poétique*, et ne fait pas référence à une autre acception du terme où il est davantage entendu comme la tonalité du poétique qui privilégie l'expressivité de sentiments personnels. Le sujet lyrique ou *je* lyrique correspond ainsi à l'instance d'énonciation de la poésie.

Dans un premier effort de définition, on peut souligner l'identité hésitante d'un sujet lyrique qui louvoie entre sujet fictif et sujet empirique, entre sujet singulier et sujet universel (ou transpersonnel), entre sujet personnel (subjectif) et sujet impersonnel (objectif). En affirmant qu'il ne coïncide strictement ni avec un sujet fictif (qui est sujet distinct et distancié), ni avec un sujet autobiographique (qui sous-entend une authenticité référentielle), on souligne la tension qui à la fois dynamise et problématise toute tentative de définition du sujet lyrique. Cette incertitude définitionnelle renvoie, par delà le champ de la poésie contemporaine dont le sujet lyrique semble voué à toujours se remettre en question⁹, à l'incertitude du sujet moderne pour qui la frontière séparant les notions d'identité et d'altérité est devenue poreuse, ce dont rendent compte notamment les travaux de Jacqueline Authier-Revuz sur l'hétérogénéité énonciative. Le sujet ne peut plus se penser en termes d'intériorité séparée, parfaitement dissociée de ce qui constituerait son extérieur, puisque « *constitutivement* dans le sujet, dans son discours, *il y a de l'autre* » (Authier-Revuz, 1984 : 102). La crise identitaire n'est donc pas attribuable au seul sujet lyrique.

C'est d'abord l'hétérogénéité des postures énonciatives qui est remarquable dans les recueils de Lapierre. Une variété d'instances énonciatives, associées soit à un discours narratif, soit à un discours poétique, cohabitent : narrateur omniscient, narrateur homodiégétique, *je* lyrique se remplacent au fil des textes et la structure discontinue du recueil ne favorise aucune intégration. La présence

9. Dans la présentation du numéro 8 de *Modernités* intitulé « Le sujet lyrique en question », on signale d'entrée de jeu cette incertitude énonciative : « De l'ironie baudelairienne à la "disparition élocutoire" du poète, en passant par le pastiche chez Laforgue et le trop célèbre "je est un autre", c'est bien la question du sujet qui s'est trouvée posée et qui a déterminé le devenir de la poésie moderne. Plus que la distinction des genres et que l'évolution des formes, c'est le rapport du sujet à son acte poétique qui est au cœur de la problématique du lyrisme. Question du sujet donc, de sa place, de son accent, de sa capacité à encore dire poétiquement. Le "sujet lyrique", incertain, s'est fait question, il s'est découvert comme questionnement » (Rabaté, De Sermet et Vadé, 1996 : 7).

fréquente de narrateurs hétérodiégétiques provoque un effet de distance et de dépersonnalisation qui laisse peu d'espace pour la cristallisation d'un sujet lyrique. L'énonciation à la première personne entretient l'incertitude quant à l'identité énonciative puisque le *je* n'est pas une construction homogène à travers tout le recueil, relevant parfois de la fiction (romanesque), parfois du discours (lyrique), et parfois pointant un sujet au statut indécidable. Rappelons la présence d'un *je* lyrique féminin, donc impossible à confondre avec le moi du poète. À la dépersonnalisation de l'énonciation lyrique au moyen de narrations hétérodiégétiques, il faut donc ajouter ce travail de désidentification du sujet lyrique en raison de la multiplication des identités du *je* menant à l'éclatement d'un *je* en tant qu'instance énonciative une et homogène. Est-ce à dire que le sujet énonciatif doit se limiter au texte énoncé (ou à un petit sous-ensemble de textes, tel qu'on a pu l'observer dans les poèmes d'amour et de prières), toute tentative d'unification étant contrecarrée par ces déplacements énonciatifs nombreux et hétérogènes qui prennent appui sur la fragmentation du recueil ?

Telle serait l'une des caractéristiques de cette subjectivité contemporaine que le travail de Lapierre fait émerger : le sujet lyrique ne s'impose pas par l'unicité de sa voix, de son propos, par une identité sans faille, toutes choses que Lapierre déconstruit dans sa poésie, refusant du lyrisme ce qui en fait l'expression d'une subjectivité personnelle. « Insaisissable mot à la référence fluctuante, [le *je*] n'est jamais que le simulacre énonciatif d'une intimité » (Rabaté, De Sermet et Vadé, 1996 : 10). Pour Lapierre, l'écriture exige un *moi* qui s'efface et se tait, un *moi*, écrit-il dans *Liberté*, « disponible, presque vacant : un moi calmé par ce détachement qui laisse entrer en nous le chant des choses » (1991 : 58), attitude qui le situe aux antipodes de l'affirmation positive du sujet. Il s'agit donc d'échapper à « l'attraction du moi », de viser « le dessaisissement de soi » (Lapierre, 1995). Cet effacement du *je* personnel n'est pas refus de toute subjectivité, mais rejet de celle qui viendrait coïncider avec une identité monolithique qui ne saurait assumer sa part d'altérité. D'où cet effacement du *je* par le truchement de la fiction romanesque ou de la fiction du *je*. Même

dans des textes qu'il qualifie d'autoportraits, il refuse le sujet référentiel qu'il remplace par des fictions : « Dix autoportraits à la gomme¹⁰ » (Lapierre, 1987 : 8) est composé de dix fragments de prose romanesque qui seront repris dans *Effacement*, titre qui laisse supposer l'effacement du sujet lyrique derrière la narration romanesque. Mais en même temps, ces jeux énonciatifs semblent bien être la seule voie pour rendre compte du *moi*, non pas en tant que sujet d'énonciation, mais en tant que sujet autre et cela, parce que ces jeux fondent un espace énonciatif où l'expérience de l'altérité du sujet est tentée, où le sujet risque de se découvrir autre.

Par ailleurs, l'écriture dénudée des poèmes, celle qui se donne pour visée de trouver « le timbre exact », exige également l'effacement du moi devant le chant des choses, le murmure du monde. Cela donne à penser que ce « dessaisissement de soi » constitue peut-être une forme d'exigence liée à l'expressivité du sujet lyrique contemporain. Ces propos de Jacques Brault en sont un exemple :

*Quitte-toi. Ne sois plus qu'une espèce de blanc. Un entre-deux ouvrier ; avant et après n'existent pas. C'est uniquement par ce vide et dans cette tension que l'improbable poésie se manifestera, rythme nommé au fur et à mesure d'un sens sur lequel tu n'as aucune prise.
Ton affaire, c'est d'écrire la langue d'un autre. Qui donc ?
Passe outre. Écris. À perte de toi (Brault, 1994 : 149).*

La spécificité de la démarche de Lapierre est qu'il a choisi pour sa part de combiner au « travail d'évidement du langage et du sens » (Lapierre, 1991 : 56) un travail à partir du matériau générique, incluant dans sa poésie des fragments de prose romanesque (où la narration distanciée constitue le lieu de passage vers un

10. N'y a-t-il pas deux façons de lire le « à la gomme » de ce titre ? Ces autoportraits à la gomme sont-ils des autoportraits à la noix, pas sérieux, qui viendraient souligner par l'absurde l'impraticabilité de l'autoportrait ou, considérant le titre du recueil où ils sont repris, faut-il y entendre une sous-entendue gomme à effacer, ce qui ferait d'une telle pratique de l'autoportrait une pratique de l'effacement du sujet ?

dessaisissement de soi). Par ces deux chemins, il fait se côtoyer altérité et identité, il introduit *de l'autre dans l'un* : d'une part, en déstabilisant le monolithisme du *je* lyrique, d'autre part, en incluant dans sa poésie les coordonnées formelles et discursives du récit romanesque. Il faut dire que la poésie de Lapierre, qui abrite des formes étrangères à la poésie, ne cherche guère à se faire valoir en tant que genre, mais coïncide davantage avec l'écriture, l'activité de l'écrivain, il note à ce sujet dans *Liberté* :

La poésie n'est pas un genre mais une exigence. C'est à ce titre qu'elle impose, exclut, rature et sacrifie. C'est donc son rôle, dans la recherche d'une forme, de faire échec à tout le reste (lieux communs, approximations, imitations, plagiats) ; quitte à n'être parfois que cela, mise en échec de quelque chose, rature majeure d'un référent que l'écrivain n'aura pas su conduire à l'écriture et qu'il restera seul à connaître, à garder pour plus tard, à tenter de sauver quelque jour dans une forme mûrie de sa hâte, de son empressement d'aujourd'hui (Lapierre, 1991 : 57).

Par ailleurs, le travail d'écriture à partir de traits génériques illustre bien que le genre peut être considéré non seulement comme un ensemble de normes liées à l'institution, modèle à suivre ou à transgresser, mais également comme une spécificité discursive, comme un langage à utiliser, comme un matériau pouvant servir à inscrire une forme de dialogisme intergénérique. Derrière cette volontaire affirmation du caractère hybride de l'œuvre, se devine la contestation du monologisme généralement associé au discours poétique. Le recueil comme zone d'interférence des discours de la prose et de la poésie se donne ainsi les moyens d'installer l'incertitude énonciative dans le discours poétique et en arrive à présenter le sujet lyrique comme celui « qui lutte pour son indétermination » (Jenny, 1996 : 101).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (1984), « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages*, n° 73, p. 98-111.
- BRAULT, Jacques (1994), « Narcissiques », *Études françaises*, vol. 29, n° 3, p. 146-154.
- COMBE, Dominique (1989), *Poésie et récit*, Paris, José Corti.
- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette.
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- JENNY, Laurent (1996), « Fictions du moi et figurations du moi », *Les figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, p. 99-101.
- JOHNSON, Barbara (1979), *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- LAPIERRE, René (1983), *Profil de l'ombre*, Trois-Rivières, Écrits des Forges.
- LAPIERRE, René (1987), « Dix autoportraits à la gomme », *Liberté*, n° 174, décembre, p. 8-9.
- LAPIERRE, René (1990), *Une encre sépia*, Montréal, L'Hexagone.
- LAPIERRE, René (1991), *Effacement*, Montréal, L'Hexagone.
- LAPIERRE, René (1991), « Lire est le commencement », *Liberté*, n° 198, vol. 33, n° 6 (décembre), p. 55-59.
- LAPIERRE, René (1994), *Là-bas c'est déjà demain*, Montréal, Les Herbes rouges.
- LAPIERRE, René (1995), « Le philosophe punk », *Liberté*, n° 217, vol. 37, n° 1 (février), p. 16-27.
- LAPIERRE, René (1996), *Fais-moi mal Sarah*, Montréal, Les Herbes rouges.
- LAPIERRE, René (1996), *Viendras-tu avec moi ?*, Montréal, Les Herbes rouges.
- LAPIERRE, René (1998), *Love and Sorrow*, Montréal, Les Herbes rouges.

L'INTERGÉNÉRICITÉ ENTRE PROSE ET POÉSIE

RABATÉ, Dominique, Joëlle DE SERMET et Yves VADÉ (1996), « Le sujet lyrique en question », *Modernités*, n° 8, Presses universitaires de Bordeaux.

SANDRAS, Michel (1995), *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod.

CHAPITRE 5

DESCRIPTION-NARRATION DE LA GUERRE DE 14-18 CHEZ JEAN ROUAUD

Madeleine Frédéric

Université libre de Bruxelles

L'analyse qui va suivre s'inscrit dans le prolongement des recherches que je mène depuis plusieurs années sur l'énumération et la description d'une part, sur les récits relatifs à 14-18 d'autre part. Dans cette optique, le premier roman de Jean Rouaud, *Les champs d'honneur*, publié en 1990 aux Éditions de Minuit et consacré d'emblée par le Prix Goncourt, apparaît doublement intéressant : d'abord, ce roman sape constamment le mode narratif, lui préférant souvent le mode descriptif ou privilégiant encore plus fréquemment une modalité hétérogène telle la description d'actions, ce qui tendrait à faire de lui un parangon en matière de dynamique des genres. En outre, pour un récit traitant de 14-18, force est de constater qu'en réalité bien peu de pages sont consacrées à ce thème qui, de surcroît, n'intervient que fort tard dans le roman ; pourtant ces quelques pages sont d'une telle intensité qu'une fois terminée la lecture, l'ouvrage s'impose ici encore comme un parangon.

Ce caractère doublement emblématique des *Champs d'honneur* n'est pas sans faire songer à la situation du tableau de Magritte « Ceci n'est pas une pipe » ; il confronte en tout cas le lecteur à autant de questions.

Cela devrait limiter la part de risque qu'il y a à prétendre aborder la vaste question de l'hétérogénéité sur la base de l'analyse d'un seul roman et, qui plus est, sur une seule séquence de celui-ci. De

fait, les hypothèses avancées ici paraissent se vérifier à l'aune de l'œuvre de Jean Rouaud elle-même, en tout cas dans son livre-sœur *Des hommes illustres*, les romans publiés ultérieurement chez Minuit venant quelque peu rompre cette impression de cohésion et de cohérence très forte suscitée par les deux premiers.

Si cette remise en perspective de la séquence par rapport à l'œuvre romanesque de Rouaud ne pourra être développée dans ces quelques pages, en revanche, elle le sera pour ce qui touche à l'une des créations les plus originales de la production romanesque française du ^{xx}e siècle. De fait, en matière d'hétérogénéité entre mode narratif et mode descriptif, il apparaît que Rouaud s'inscrit dans une large filiation : on a souvent cité les noms de Claude Simon et de Francis Ponge ; celui de Julien Gracq vient assez naturellement s'y ajouter. Toutefois, c'est à une ombre portée plus ancienne que ce récit fait songer : celle de Blaise Cendrars, qui n'a cessé toute sa vie de louvoyer avec beaucoup d'habileté entre mode narratif et mode descriptif, tant dans sa poésie que dans ses romans.

Sans prétendre nullement épuiser la question de la transgénéricité chez Jean Rouaud, j'aimerais pointer, dans les pages qui suivent, l'un ou l'autre apport en la matière issu de disciplines récentes, récemment (re)découvertes, voire récemment « ravalées » : à savoir la stylistique, la linguistique textuelle et les thèses relatives à l'évocation. Dans une étude précédente (Frédéric, 1998), au départ d'une séquence (ce terme – au sens que lui donne Jean-Michel Adam, 1990 : chap. 2, et 1992 : 20 et suiv. – me semble préférable à celui de chapitre) indexée comme descriptive : l'évocation de la 2CV (Rouaud, 1990 : 34-38), je me suis intéressée à la dérive du mode descriptif, très rapidement entraîné dans la sphère de la description d'actions et de la prise en charge évaluative. À présent, j'aimerais m'attacher au phénomène inverse en étudiant une séquence supposément narrative : l'épisode, annoncé mais constamment différé, de la disparition de Joseph (p. 145-152), se voit insensiblement grignoté par le mode descriptif.

*
* *
*

Remise dans son co-texte immédiat, la séquence que s'attend à découvrir le lecteur devrait porter comme thème-titre « La mort de Joseph » ; du moins si l'on se rapporte aux dernières lignes de la séquence précédente : « aboutir à l'année 1916 [...], à ce mois de mai où son frère Joseph expirait » ; et : « par cette mort sa vie à jamais dérégulée » (p. 152). Celles-ci seront démenties, provisoirement du moins, par la phrase liminaire de la séquence suivant la nôtre : « Joseph ne mourra pas » (p. 160). De fait, à la lecture de la séquence retenue ici, on constate que seule une partie de l'histoire de Joseph nous est relatée : son intoxication aux gaz de combat, entraînant son évacuation du front. Dans cette chronique d'une mort annoncée, l'agonie et la mort de Joseph sont différées d'une séquence encore, ne faisant en cela que reproduire, au niveau local (séquentiel), un phénomène caractéristique de l'ensemble du roman : l'épisode – pourtant crucial – de la mort de Joseph est retardé jusqu'aux dernières pages du roman (p. 160 et suiv., dans un ouvrage qui en compte 187) et, dans la séquence qui l'évoque enfin, le dénouement de l'épisode est suspendu.

Je parlerais volontiers ici de *retard romanesque*, par référence au parcours créateur de Marcel Duchamp : celui-ci baptisait son *Grand Verre* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) « Retard en verre ». Après avoir effectué « son tour du monde de la peinture », il y voyait

[...] un moyen d'arriver à ne plus considérer que la chose en question est un tableau – en faire un retard dans tout le général possible, pas tant dans les différents sens dans lesquels retard peut être pris, mais plutôt dans leur réunion indécise. « Retard » – un retard en verre, comme on dirait un poème en prose ou un crachoir en argent (1994 : 41).

S'inscrivant dans le prolongement de la contestation menée par le nouveau roman, Rouaud trouve là un très sûr moyen de battre en brèche la notion d'intrigue, la différant le plus possible et, le

moment venu, la distillant au compte-gouttes. L'appellation permettrait aussi de rendre compte de ce curieux mélange – véritable osmose – que manifeste l'œuvre de Rouaud entre mode narratif et mode descriptif ; à cet égard, la référence de Duchamp au poème en prose me paraît pour le moins bienvenue.

LE MODE NARRATIF

Peut-on dès lors qualifier de récit cet épisode sans dénouement ?

Pour tenter de répondre à cette question, je m'appuierai sur les cinq critères utilisés par Adam pour distinguer récit et relation d'actions (1994 : 12-16). Le premier critère : « Pour qu'il y ait récit, il faut une succession temporelle d'actions/événements », s'applique parfaitement. Le deuxième critère : « Sans intention d'un agent-héros (constant ou dominant), il ne peut y avoir de récit », se vérifie également, mais peut-être trop bien : quel est à proprement parler l'agent-héros de la séquence ? Joseph ? ses compagnons d'infortune ? voire les gaz eux-mêmes et, plus généralement, la machine de guerre ? Le troisième critère : « Un récit doit indiquer ce qu'il advient, en fin de texte ou de séquence, des propriétés qui caractérisaient un sujet individuel ou collectif au début du texte ou de la séquence », trouve sa pleine justification : en fin de séquence, les propriétés qui caractérisent le sujet collectif sont soit la mort (par inhalation des gaz ou par suite des bombardements), soit l'évacuation dans un état pitoyable (c'est le cas de Joseph, notamment). Le quatrième critère : « Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une même action, il n'y a pas récit », est également satisfait ; il y a bien intégration de la séquence dans l'unité d'une même action : les désastres de la guerre. Qu'advient-il du cinquième critère : « Sans la causalité-consécution d'une mise en intrigue, on ne peut pas parler de récit », critère bien souvent problématique dans *Les champs d'honneur* ? Une étude précédente (Frédéric, 1998) a montré, en effet, qu'il faisait défaut dans la séquence consacrée à la 2CV (p. 34-38), mais aussi à l'échelle de l'ensemble du roman. Cette fois, il est bel et bien présent, mais selon des modalités particulièrement significatives pour notre propos.

Dans cette séquence, on passe effectivement

[...] d'une succession chronologique de moments à la « logique » singulière du récit qui introduit une problématisation par la sélection d'événements qui correspondent à deux macro-propositions narratives – Complication-Pn2 (nœud) et Résolution-Pn4 (dénouement) – extrêmement importantes et respectivement insérées, la première, entre la situation initiale (Pn1) et le début du procès, la seconde, entre le procès et la situation finale (Pn5) (Adam, 1994 : 16).

Examinons d'un peu plus près chacune des cinq propositions narratives répertoriées par Adam : Pn1, situation initiale (orientation), coïncide avec le premier paragraphe. Adam, en effet, observe que « [l']orientation-Pn1, en fixant la situation initiale du récit, établit surtout les éléments constitutifs du “monde” de l'histoire racontée » (1992 : 55). Tel est bien le cas de ce paragraphe initial, qui retrace l'historique des gaz de combat. Pn2, complication/déclencheur 1, s'étend sur les deux paragraphes suivants : Joseph découvre à l'aube la nappe de gaz, qui bientôt s'infiltre dans les tranchées. Pn3, (ré)actions ou évaluation, recouvre partiellement le paragraphe 4 : dégâts provoqués par les gaz et tentative de fuite. Pn4, résolution/déclencheur 2, englobe le reste de la séquence : évacuation des rescapés, dont Joseph, vers Tours. Pn5, situation finale, est passée sous silence ; mais cette ellipse n'a rien d'exceptionnel (voir entre autres, Adam, 1992 : 89) et, de plus, comme nous y avons déjà fait allusion, elle n'est que provisoire : le dénouement tragique de l'histoire de Joseph est remis à la séquence suivante.

Incontestablement donc, cette séquence est plus narrative que celle qui est relative à la 2CV, par exemple. Toutefois, un regard plus attentif porté sur ces pages, censées nous relater l'histoire de Joseph, montre qu'en réalité deux *topics* (pour cette notion, voir Eco, 1985 : 116, et Frédéric, 1997 : 111-112) y interfèrent constamment : Joseph, d'une part ; les gaz de combat et, plus généralement, les ravages de la guerre, de l'autre. De la sorte, en Pn1, le premier

se fait voler la vedette par le second : en réalité, ce n'est nullement Joseph qui est mis en situation, mais « l'employé du gaz », « le petit chimiste », pour qui une logique de guerre exclusivement économique n'a que faire du facteur humain (Joseph, entre autres).

Ces deux topics qui ne cessent de s'entrecroiser tout au long de l'épisode anticipent sur une parenthèse du narrateur dans la séquence suivante : « Marie [...], qui perd deux frères dans l'histoire (l'officielle, pour une fois que celle-là interfère avec la nôtre, la laissée pour compte) » (p. 163). Laisée pour compte, incontestablement, si l'on en croit les proportions respectives des deux topics, le premier étant véritablement noyé dans le second : une seule phrase en Pn1 : « Demandez à Joseph, les poumons brûlés, de ne pas hurler sa souffrance » (p. 154). Une autre en Pn2 : « C'est ainsi que Joseph vit se lever une aube olivâtre sur la plaine d'Ypres » (p. 154). Pas la moindre mention en Pn3 ; un peu plus, mais à peine, en Pn4 : la fin du paragraphe 4 et le paragraphe 6, puis plus rien. En définitive, ce n'est qu'une place infime qui est concédée à Joseph dans ce qui devrait pourtant être *son* histoire – à l'image de son existence, broyée dans la monstrueuse machine mise en place par les décideurs.

LE MODE DESCRIPTIF

Si l'histoire de Joseph est véritablement submergée par l'évocation de la machine de guerre, on constate que ce mouvement va de pair avec un envahissement systématique du narratif par le descriptif. C'est, en effet, sur ce mode, et selon des modalités extrêmement variées, que sont déclinées les prouesses techniques accomplies dans le domaine de l'armement.

Si, après un paragraphe liminaire qui a tout du micro-récit (les cinq critères et les cinq propositions narratives définis par Adam semblent bel et bien en place), la narration semble s'amorcer de façon satisfaisante – les deux paragraphes suivants correspondant à la deuxième proposition narrative cernée par Adam – en revanche, à partir du quatrième paragraphe, les choses paraissent se gâter.

La progression inexorable des gaz de combat nous est restituée par le biais d'une description d'actions, modalité qui, en son essence même, incarne l'hétérogénéité entre narration et description. C'est à Jean-Michel Adam et André Petitjean que l'on doit d'avoir mis en évidence ces « descriptions saturées de prédicats fonctionnels qu'on appelle généralement “descriptions d'actions” » (1989 : 152). Ils font observer que « [d]ans ce cas, la description disparaît en tant que nomenclature des différents traits d'un objet et prend la forme d'une série d'actions, manifestant [...] le faire d'un acteur agissant sur l'objet à décrire » (1989 : 45).

Dans le passage concerné :

Maintenant, le brouillard chloré rampe dans le lacs des boyaux, s'infiltré dans les abris (de simples planches à cheval sur la tranchée), se niche dans les trous de fortune, s'insinue entre les cloisons rudimentaires des casemates, plonge au fond des chambres souterraines jusque-là préservées des obus, souille le ravitaillement et les réserves d'eau, occupe sans répit l'espace, si bien que la recherche frénétique d'une bouffée d'air pur est désespérément vaine, confine à la folie dans des souffrances atroces. Le premier réflexe est d'enfouir le nez dans la vareuse, mais la provision d'oxygène y est si réduite qu'elle s'épuise en trois inspirations. Il faut ressortir la tête et, après de longues secondes d'apnée, inhaler l'horrible mixture (p. 155),

on constate que l'acteur, en l'occurrence la nappe de gaz, est humanisé, en tout cas rendu animé par le sémantisme des verbes utilisés : *rampe, s'infiltré, se niche, s'insinue...*, qui s'indexent en outre parfaitement sur l'isotopie « intention maléfique ». L'envahissement irrésistible est souligné, dans les premiers constituants, par le retour de moules syntaxiques identiques ou fort semblables : verbe + circonstant, introduit à trois reprises par *dans* ; de même que par la parataxe généralisée, ou par encore l'allitération en [s]. En comparaison, la réaction des soldats paraît bien dérisoire et l'on ne peut manquer de relever que son évocation se caractérise par la

disparition de tout agent humain comme sujet des verbes, renforcée par le recours exclusif à une formulation synecdochique :

*Le premier réflexe est d'enfouir le nez...
Il faut ressortir la tête...*

On observera encore que le passage de l'imparfait au présent de narration opère un brusque rapprochement de la scène par rapport au lecteur.

Une phrase de transition permet de varier l'angle de la description : « Nous n'avons jamais vraiment écouté ces vieillards de vingt ans dont le témoignage nous aiderait à remonter les chemins de l'horreur » (p. 156). Du même coup, elle jette un pont entre passé et présent, par le recours au passé composé, mais aussi entre les victimes de 14, le narrateur et le lecteur, grâce au *nous*. Dès cet instant, à la description d'actions succède une énumération de type traditionnel : un sous-thème-titre « les chemins de l'horreur » précède une série analytique constituée de syntagmes nominaux. Toutefois, si l'énumération « sèche » peut sembler le degré zéro de la procédure descriptive (Adam, 1992 : 81) lorsqu'elle se borne à déplier les différentes parties d'un tout, apparaissant dès lors comme un simple défilé synecdochique ou métonymique (à ce propos, voir Frédéric, 1984 : 127 et suiv., et 1985 : 210), ce n'est guère le cas ici : la série analytique ajoute, en effet, à l'inventaire des parties la mise en évidence de leurs qualités ou propriétés (pour ces notions, voir Adam et Petitjean, 1989 : 130) ; chacun de ces syntagmes nominaux manifestant même une caractérisation en rallonge :

*l'intolérable brûlure aux yeux, au nez, à la gorge,
de suffocantes douleurs dans la poitrine,
une toux violente qui déchire la plèvre et les bronches,
amène une bave de sang aux lèvres* (p. 156).

On retrouve l'évocation synecdochique des victimes, amorcée dans la description d'actions déjà : *yeux, nez, gorge, poitrine...*

On voit dès lors comment, chez Rouaud, l'énumération sèche glisse, insensiblement mais sûrement, vers la description : la série analytique adopte, en quelque sorte, une structure-gigogne (pour

cette notion, voir Frédéric, 1984), tel le dernier prédicat qualificatif qui va lui-même donner naissance, par emboîtements successifs, à une description d'actions :

[...] piétinés par les plus vaillants qui tentent, mains au rebord de la tranchée, de se hisser au-dehors, de s'extraire de ce grouillement de vers humains, mais les pieds s'emmêlent dans les fils téléphoniques agrafés le long de la paroi, et l'éboulement qui s'ensuit provoque la réapparition par morceaux des cadavres de l'automne sommairement enterrés dans le parapet, et à peine en surface c'est la pénible course à travers la brume verte et l'infect marigot, une jambe soudain aspirée dans une chape de glaise molle, et l'effort pour l'en retirer sollicite violemment les poumons, les chutes dans les flaques nauséabondes, pieds et mains gainés d'une boue glaciaire, le corps toujours secoué de râles brûlants, et, quand enfin la nappe est dépassée – ô fraîche transparence de l'air –, les vieilles recettes de la guerre par un bombardement intensif fauchent les rescapés (p. 156-157).

Le risque de statisme, inhérent à toute série nominale, est une fois de plus évité (comme dans la description de la 2CV) grâce à diverses ressources qui contribuent à dynamiser la description : la multiplication des verbes tout d'abord (au présent de narration toujours), de même que la polysyndète, qui contraste avec la parataxe de la description d'actions précédente et convient bien pour rendre cette fuite éperdue des rescapés. On notera ici encore, comme dans la description d'actions, l'effacement de tout agent humain comme sujet de ces verbes d'actions : « l'éboulement provoque », « c'est la course », « l'effort sollicite », « les vieilles recettes fauchent », effacement qui, dans le premier constituant, n'est que partiel, grâce à la résurgence de la chaîne synecdochique : « les pieds s'emmêlent ».

L'évacuation de Joseph se fait par le biais d'une description d'actions marquée par le retour de la parataxe. À l'occasion, une énumération intérieure bâtie sur des syntagmes nominaux permet

d'introduire la diversité dans ce qui risquerait d'engendrer la monotonie : « Les ambulances improvisées, les suspensions rudimentaires, les roues approximatives, les nids-de-poule arrachent des plaintes aux blessés » (p. 157). À nouveau, parties et propriétés convergent au niveau local de ce constituant, dont les trois premiers syntagmes dessinent un couplage parfait : chacun de ces octosyllabes est bâti sur le moule déterminant + substantif + adjectif.

Le paragraphe suivant est occupé par une série proche de l'énumération traditionnelle, mais présentant avec la série détaillant « les chemins de l'horreur » des différences de fonctionnement qui méritent d'être relevées. Le paragraphe donne d'emblée le thème-titre : « le ressassement halluciné de ces visions d'enfer » (p. 157). Celui-ci enchaîne sur un mouvement détaillant où s'entremêlent syntagmes nominaux et syntagmes adjectivaux. L'importance de la caractérisation est telle que la part réservée aux propriétés du tout est nettement supérieure à celle qui est accordée à ses parties ; un tel exemple est dès lors intéressant, dans la mesure où il permet, lui aussi, de mieux cerner le passage de l'énumération sèche à la description. De surcroît, cette caractérisation est assurée majoritairement par des participes passés, voire par un participe présent gardant sa pleine valeur verbale : « décrivant dans le ciel [...] un rêve d'Icare désarticulé » (p. 158) ; une telle technique a pour effet de dynamiser la description.

Enfin, la série présente un mode de structuration sensiblement différent de celui de l'énumération traditionnelle. Dans cette dernière, les constituants viennent tous s'accrocher, par leur fonction grammaticale, à un point d'attache commun ; ils sont donc tous homofonctionnels (Frédéric, 1984 : 129). Ici, ce ne semble guère être le cas ; la série dessinerait plutôt une nouvelle structure-gigogne : le premier constituant du mouvement analytique, « les corps », donne à son tour naissance à une énumération intérieure : « ensevelis, déchiquetés, écartelés... », à forte cohésion, dans la mesure où ces trois participes passés à valeur adjectivale sont tous tétrasyllabiques. Une reformulation métaphorique intervient alors : « bleus étourneaux », qui à son tour va donner lieu à une série participiale : « suspendus – animés – soulevés – décrivant », dont

le dernier constituant engendrera lui-même une paire synecdochique présentant une attaque identique : substantif + participe passé : « bouche ouverte », « regard étonné ». La désarticulation des soldats-pantins culmine dans cette technique, sur laquelle nous reviendrons, et qui semble particulièrement efficace pour rendre la perte, progressive mais radicale, de leur intégrité physique. Par contraste, le dernier constituant : « tandis que le casque renversé se remplit d'une eau claire sauvée du borborygme, vasque délicate pour le jour des colombes » (p. 158) – évocation métonymique, cette fois, de ce même anéantissement du soldat – se trouve mis en évidence, dès lors qu'il est le seul à disposer d'un verbe conjugué et à s'achever sur une touche cruellement sereine : l'armement du soldat, et plus précisément la seule partie de son équipement à ne pas avoir été détruite, se voit promu à une fonction de paix.

Suit alors un bref récit, relevant également des « visions d'enfer » ; toutes les composantes (les cinq critères et propositions narratives définis par Adam) fonctionnent ici, y compris le dénouement : la mort des pigeons, entraînant la perte de tout espoir chez les soldats.

Le dernier paragraphe (p. 158-159) me paraît pouvoir être rattaché lui aussi au thème-titre, même s'il s'en trouve séparé par la typographie : sur le plan du contenu, « les râles des agonisants » ou encore le « marécage infernal pour les âmes en souffrance », notamment, s'inscrivent dans le droit fil de l'isotopie « visions d'enfer » ; en outre, l'anaphore démonstrative « terre nue semencée de ces corps laboureurs » renvoie explicitement à la série précédente.

Dans un premier temps, le mouvement rétablit l'équilibre entre parties et propriétés du tout, ramenant du même coup la série dans la sphère de l'énumération ; mais celle-ci va se voir rapidement entraînée dans une description d'actions, par le biais de l'accrochage polysyndétique *avec*. Ici encore, il est possible de parler de structure-gigogne, chaque constituant donnant naissance à une énumération intérieure : description d'actions dans le premier, « qui transmet [...] les râles [...] les grave [...] les dissout » ; énumération attributive ensuite, bâtie sur le moule *non A, mais B*,

qui engendre une énumération construite sur une série de syntagmes nominaux :

[...] avec la nuit qui n'est pas cette halte [...], cette paix [...], mais le lieu de l'attente, de la mort en suspens et des faces noircies, des sentinelles retrouvées au petit matin égorgées et du sommeil coupable (p. 159).

et surtout la longue série bâtie sur l'anaphore « avec la pluie », emportant quant à elle le mouvement dans une description d'actions qui ne prendra fin qu'avec la séquence. Outre que cette anaphore lancinante semble particulièrement apte à rendre ce caractère « interminable » et envahissant de la pluie, elle nous renvoie à l'un des thèmes essentiels du roman, revenant comme un leitmotiv et occupant à elle seule toute la deuxième séquence.

POUR CONCLURE

L'examen du mode descriptif chez Rouaud révèle donc qu'il se réalise selon des modalités extrêmement diverses, de l'énumération traditionnelle bâtie sur des syntagmes nominaux à la description d'actions, l'une et l'autre se relayant ou même s'entrecroisant dans un même passage. En outre, l'énumération ne se borne jamais au simple catalogue des diverses parties de la réalité à cerner ; elle y conjoint toujours la mise en évidence de ses qualités ou propriétés, par le biais d'une caractérisation dépliée, où des emboîtements successifs contribuent à éclairer le tout sous des angles d'approche variés.

La procédure d'aspectualisation, dans son ensemble, n'est nullement laissée au hasard. Dans son examen de la description, Adam insiste sur la complémentarité de ces deux composantes : le choix des parties sélectionnées et celui des propriétés. Or, si l'on jette un regard rétrospectif sur le traitement réservé à ces deux paramètres dans l'ensemble de la séquence, on constate que, en ce qui concerne le choix des parties sélectionnées, l'évocation des soldats se fait par recours privilégié, sinon exclusif, à la synecdoque : *le nez, la tête*, dans la description d'actions évoquant la

réaction des hommes aux gaz de combat ; *yeux, nez, gorge, etc.*, dans la longue série retraçant « les chemins de l'horreur » ; *bouche ouverte, regard étonné*, dans « le ressassement [des] visions d'enfer ». La métonymie intervient également, mais plus rarement : *le casque renversé, le col et les souliers, le drap du costume*. On retrouve en fait une procédure d'aspectualisation rencontrée chez Henri Barbusse et Blaise Cendrars dans leur évocation des soldats victimes des bombardements ; celle-ci contribue à rendre particulièrement sensible la déshumanisation du soldat, sa néantisation en tant qu'être humain (Frédéric, 1997 : 145). Comble d'ironie, seule la mort semble leur restituer une intégrité physique, toute provisoire : « Les vieilles recettes de la guerre par un bombardement intensif fauchent les rescapés » (p. 157). « [La pluie] inonde les trous d'obus où le soldat lourdement harnaché se noie » (p. 159). En définitive, les seuls véritables acteurs sont la nappe de gaz dans la première description d'actions, le vent et surtout la pluie dans la série énumérative finale.

De même, le choix des propriétés est tout sauf innocent. Dans son analyse de la procédure descriptive, Adam souligne l'importance de cette composante dans l'orientation évaluative (argumentative) de toute description : si les adjectifs sélectionnés peuvent être relativement neutres, ils peuvent aussi, dans le cas d'axiologiques, « révéler l'existence d'une échelle de valeurs sur laquelle le descripteur a choisi de s'appuyer. De tels adjectifs évaluatifs [...] impliquent un jugement de valeur éthique ou esthétique et révèlent donc une prise en charge énonciative » (1992 : 91). Or, dans la séquence retenue ici, comme d'ailleurs dans toute séquence descriptive chez Rouaud, les axiologiques pullulent. On se contentera de pointer au passage : *maléfique, atroces, horrible*, dans la première description d'actions ; le syntagme *chemins de l'horreur* donne d'emblée le ton de l'énumération et de la description d'actions suivantes : *intolérable, pénible, infect* ; *le ressassement d'enfer* et *le paysage de lamentation*, qui préludent aux deux dernières séries, sont à l'avenant, avec leur lot de *vivants prostrés*, de *vies amputées*, d'*âmes en souffrance*.

Ainsi est assurée très efficacement une sémantisation dysphorique (pour cette notion, voir Adam, 1994 : 8-9) de toutes ces descriptions. Le parti pris du narrateur-descripteur est clair et pas seulement dans les séquences évoquant les ravages de la guerre sur les soldats. La prise en charge énonciative est partout, même dans le fragment de séquence historique, qu'elle transparaisse dans les axiologiques : *cruel, décimés, d'insensés Nivelle, le petit chimiste*, ou dans cette remarque cruellement ironique : « Cette propension à annexer les noms de lieu, cet über alles, on aurait dû se méfier » (p. 153).

L'expansionnisme énonciatif du narrateur ne connaît guère de limite, comme l'atteste cette prolepse-métalepse narrative :

Maintenant que nous savons où cela finit pour lui, il vaudrait mieux empiler les kilomètres jusqu'à l'infini, qu'ils retardent au plus loin son arrivée. Mais il souffre tellement. Chartres, Châteaudun, Vendôme – voilà, nous y serons bientôt (p. 157).

où la chute autorise deux acceptions distinctes : l'une géographique (y = Tours), l'autre narratologique (y = au dénouement).

Une fois encore, le rapprochement avec la séquence de la 2CV est révélateur. Au début de sa description, le narrateur semble faire montre d'une certaine neutralité scientifique, ce à quoi il ne prétend même plus ici, dans son paragraphe historique initial. Ce ton objectif, il est vrai, ne dépassait guère la première phrase ; après quoi s'opérait un revirement radical : la reformulation « Ce domaine de pensées, grand-père en était l'arpenteur immobile et solitaire » (p. 30), permet le passage de l'évocation directe à l'évocation métaphorique, en même temps qu'il laisse le champ libre à l'envahissement de la *deixis* (*grand-père* déjà) et à la prise en charge énonciative (Frédéric, 1998). Là réside sans nul doute l'affinité la plus évidente entre Jean Rouaud et Francis Ponge : dans ce parti résolument pris, inhérent à toute description.

Si l'on a rapproché Rouaud de Ponge et de Simon, il me semble toutefois que c'est une filiation plus ancienne que convoque l'analyse qui précède. C'est, en effet, à Blaise Cendrars surtout que

fait songer la technique romanesque de Rouaud : par l'extraordinaire diversité que revêt le mode descriptif, mêlant harmonieusement énumération traditionnelle, énumération glissant vers la description grâce à la prédominance accordée aux propriétés sur les parties, description d'actions, ou encore (si l'on envisage la nature des constituants) adjectifs, substantifs et verbes ; mais aussi dans la mesure où elle fait se relayer, au sein d'une même unité textuelle, narration et description.

De fait, cette séquence n'est pas sans rappeler le chapitre de *Moravagine* intitulé « Nos randonnées en Amérique » (que j'ai eu l'occasion d'étudier ailleurs : Frédéric, 1997 et 1999), non seulement par l'hétérogénéité descriptive que l'on y trouve, mais aussi par la concurrence, et plus encore l'intrication étroite, entre mode narratif et mode descriptif, sans parler de l'art consommé avec lequel Rouaud et Cendrars parviennent à suspendre l'intrigue dans chacune des unités textuelles en question. Cette technique de retard romanesque, évoquée à propos de Rouaud en début d'analyse, se rencontre, en effet, chez Cendrars, non seulement dans *Moravagine*, mais également dans *J'ai tué*, récit de guerre rangé parmi ses textes « inclassables » par la *Revue des lettres modernes* : l'évocation de l'équipement du soldat y entraîne un véritable arrêt sur image avant le déchaînement de violence final. En revanche, la part considérable laissée à la caractérisation, de même que l'investissement énonciatif constant manifesté par le narrateur, maintient la description « rouaudienne » sur un plan strictement épisodique, l'empêchant de dévier vers l'évocation prototypique à la Cendrars, même lorsqu'il évoque, comme son aîné, les ravages causés par « l'immense machine de guerre ».

Il me semblait impensable de clore cette analyse sans cette excursion dans la production cendrarsienne : en matière de dynamique des genres, il me paraît urgent de rendre à Cendrars ce qui lui revient. Il s'impose, à travers tout le xx^e siècle, comme un maître incontestable de l'hétérogène.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, Jean-Michel (1990), *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga.
- ADAM, Jean-Michel (1992), *Les textes : types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan.
- ADAM, Jean-Michel (1994), « Décrire des actions : raconter ou relater ? », *Littérature*, n° 95, p. 3-22.
- ADAM, Jean-Michel, et André PETITJEAN (1989), *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan.
- DUCHAMP, Marcel (1994), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion.
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (1984), *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Gallimard.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (1985), *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (1997), *La stylistique française en mutation ?*, Académie royale de Belgique, Classe des Lettres.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (1998), « Narration/description/évocation dans le roman francophone contemporain », communication présentée au colloque « Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque », Dakar, 3-7 mai 1998.
- FRÉDÉRIC, Madeleine (1999), « Palingénésie de la stylistique : intergénéricité et récit de guerre », *Le Français moderne*, n° 1, p. 15-33.
- ROUAUD, Jean (1990), *Les champs d'honneur*, Paris, Minuit.

JACQUES ROUBAUD AU CARREFOUR DES GENRES

Jean-François Chassay

Université du Québec à Montréal

Voici, en guise d'introduction, une des nombreuses manières avec lesquelles Jacques Roubaud présente l'écriture du Projet auquel je m'intéresserai dans les prochaines pages :

Ceci, que je place presque au début, en prologue épistémocritique, si j'ose dire, à mon récit (qui pourtant n'a aucune intention théorique ni didactique), est de nature fondamentalement digressive (et il en sera de même de la suite, je le crains). L'absence d'une construction décidée, ininterrompue, est sa caractéristique première. Inlassablement, dans la pensée de la mémoire, je m'abandonne à de nouveaux commencements, retournant, par des chemins de traverse (incises et bifurcations) eux-mêmes multipliés en un réseau capillaire, en une chevelure de récits, à mon but originel.

Cette citation, que le narrateur dit placer « presque au début » alors qu'elle se trouve à la page 100 du *Grand incendie de Londres*, donne une indication du style de ses ouvrages, fait d'incises, de parenthèses, de reprises, suprêmement agaçant pour qui apprécierait, par exemple, celui d'Hemingway.

Le Projet de Roubaud – si on voulait créer un nouveau genre, on pourrait parler de la « biographie d'un projet » – compte à l'heure actuelle trois « branches » : *Le grand incendie de Londres*

(1989), *La boucle* (1993), *Mathématique :* (1997), ouvrage écrit entre 1985 et 1993¹. La conclusion n'est pas pour demain : dans la troisième branche, l'auteur annonce déjà des éléments qui se retrouveraient dans la cinquième, sans indiquer pour autant au lecteur combien de volumes compterait l'ensemble (il ne le sait peut-être pas encore lui-même).

La dynamique des genres qui traverse cette série de volumes de plus de 1 200 pages déjà semble se lire, sous la plume des commentateurs, sur le mode négatif : « ce n'est pas un journal », « ce n'est pas une autobiographie », « ce ne sont pas des mémoires », « ce n'est pas un roman ». J'ajouterai que ce n'est ni un essai, ni un traité philosophique, pas plus que de la poésie, un livre sur la photo ou un livre de recettes. On pourrait en conclure, ce qui ne serait pas tout à fait faux, qu'il s'agit bel et bien de tout cela à la fois. Le premier volume est d'ailleurs sous-titré « récit », genre fourre-tout par excellence (Roubaud écrit lui-même : « [ma] prose que je qualifie, faute d'avoir trouvé un terme générique plus particulier, et plus proche de mon intention, de *récit* » – *B*, 18). Le constat auquel ce phénomène conduit relève presque du lieu commun : voici un livre qui est tout et rien à la fois, enfermé dans la liste de plus en plus exubérante des productions discursives se refusant aux classifications.

Ce Projet peut être appréhendé comme une réflexion sur l'Histoire et le temps et donne l'occasion de réfléchir sur un état de la culture contemporaine. Vaste programme, que l'ampleur du dessein de l'auteur permet néanmoins d'évoquer. Et plutôt que d'un genre, je qualifierais cette masse textuelle de Transition, de phénomène de transition, au sens où le terme est entendu dans l'Apocalypse, comme le rappelle Frank Kermode. La Transition, « c'est ce temps hors du temps, comme suspendu, où le temps ne coule plus mais s'étale, ce moment problématique qui vient juste avant la fin et juste après que l'histoire se soit arrêtée » (Kermode,

1. *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, 1989 (dorénavant *GIL*) ; *La boucle*, 1993 (dorénavant *B*) ; *Mathématique :*, 1997 (dorénavant *M*).

cité dans Pierssens, 1996 : 171). À cette proposition s'ajoute un fait fondamental sur lequel je reviendrai : si Roubaud est connu comme poète, il est également mathématicien de formation et professeur de mathématiques à Paris depuis de nombreuses années. Cet arrière-plan (ou cet arrière-monde) scientifique joue un rôle déterminant dans l'écriture de ses livres, mais également dans la lecture de ceux-ci.

Comment se présentent-ils ? *Le grand incendie de Londres*, après un court avertissement, s'ouvre sur une « Branche un » intitulée « Destruction », qui se compose de deux parties : un « récit », constitué de six chapitres divisés en 98 « bandes de prose », puis six groupes d'« incises » correspondant aux six chapitres et comptant 65 fragments. Enfin, on trouve cinq « bifurcations » formant un dernier groupe de 33 fragments. Une progression décroissante apparaît donc entre « récit », « incises » et « bifurcations ». *La boucle* propose 196 fragments répondant à un modèle semblable : 50 fragments formant les six chapitres du « récit », 81 fragments dans les « Insertions » divisés en « incises » correspondant aux six premiers chapitres, enfin 65 fragments pour les « Bifurcations » divisées également en six sections (de « A » à « F »). Quant à *Mathématique* :, formé de 105 fragments, il répond à un modèle un peu différent d'alternance : les chapitres 1 et 2 du « récit » sont suivis des « incises » du chapitre, puis de la « Bifurcation A » ; les « incises » du chapitre 3 suivent son « récit », auquel succède la « Bifurcation B » puis le chapitre 4. Les textes reposent donc sur des séries numériques et chaque fragment numéroté est écrit sans retour sur les fragments précédents ; l'avance est continue pour ne pas perdre, écrit Roubaud, « la véridicité de l'écriture au présent. Ça ressemble à un journal tout en n'étant pas un journal » (Roubaud, cité dans Armel, 1993 : 98).

Voilà pour l'organisation structurale des trois volumes. Que contiennent-ils, maintenant ? Dans une autobiographie ou une biographie classique d'écrivain, la vie conduit à l'œuvre, l'explique ; ici, au contraire, c'est l'œuvre ratée (qu'on pourrait qualifier de non-œuvre) qui conduit de manière intermittente à la vie. C'est sous le signe de l'échec, de la mort et du deuil que s'ouvre *Le grand*

incendie de Londres. Échec à propos d'un projet devenu obsolète, mais surtout deuil d'une femme aimée, Alix Cléo Roubaud, qui fut photographe. La réflexion que constitue le livre s'appuie souvent sur la description de photos et sur ce que l'auteur nomme une série de « fragments de mémoire ». Pour *La boucle*, Roubaud parlera d'une « séquence d'images-mémoire, des jeux locaux de mémoire contraints seulement par des bornes chronologiques, qui constitu[ent] un point de départ antérieur à la construction narrative, qui se content[e], elle, de les suivre, plus ou moins séquentiellement. » (M, 43) Ces séquences, qui forment un retour à l'enfance, sont organisées autour de la Deuxième Guerre et de la Résistance. *Mathématique* ; enfin, porte sur la formation académique de Roubaud et sur les raisons de l'alternance entre mathématique et poésie dans sa vie. À l'inverse de *La boucle*, écrit-il, « je vais chercher volontairement les images-mémoires adéquates au sujet, et des faisceaux de telles images fortement corrélées (dans leur sémantique comme dans leur chronologie), pour les faire servir à l'avancée dans la voie d'un déploiement : celui du grand incendie de Londres dans son ensemble » (M, 43).

L'austérité du Projet risque de décourager le lecteur non averti et peu enclin à ce genre de travail formel, ce dont Roubaud est bien conscient, comme il l'affirme lui-même dans une « incise » de *La boucle* :

Dans un ouvrage proposé à la lecture pour d'autres motifs que ceux de la transmission d'un savoir, d'une découverte scientifique, philosophique, historique ou autre, les abstractions, les enchaînements d'hypothèses, de raisonnements et de fins sont de véritables obscénités. Leur condamnation morale prend le masque de l'ennui. Certes, je n'ai jamais considéré l'ennui comme un critère esthétique. Sa force de dissuasion marchande (particulièrement à l'époque contemporaine) est considérable, je n'en disconviens pas. [...] Je parle de ma nouvelle liberté d'auteur, mais c'est une liberté, en somme, passablement illusoire : pas d'effervescence du style, de fantaisie de

l'imagination. Il s'agira plutôt d'une extravagance formelle, car je ne vois guère d'autre issue, m'étant bouché presque les autres voies. L'ennui didactique est rarement pardonnable ; mais l'ennui formel est plus impardonnable encore. Donc... (B, 287-288).

Donc, si on voulait compléter la phrase, cul-de-sac. Cul-de-sac, échec ou aveu de modestie (mais on n'écrit pas 1200 pages, *and it's still going*, quand on est *vraiment* modeste). Encore faut-il accepter de prendre Roubaud au pied de la lettre, ce qui nous ramène derechef à la question du (des) genre(s). Car qui dit que « la transmission d'un savoir », « les abstractions, les enchaînements d'hypothèses, de raisonnements », n'ont pas leur place ici ? Je laisse flotter la question sur laquelle je reviendrai.

L'indétermination générique tient également au flou du Projet, d'autant plus spectaculaire que *Le grand incendie de Londres* en décline les grandes lignes de toutes les manières. Né d'un rêve fait en 1961, il devait mener à une décision, conduire à l'écriture du Projet, aboutir lui-même à un roman. Cette « longue folie », pour reprendre ses propres termes, cette chimère poursuivie pendant deux décennies, se conclut sur un échec (dans l'« avertissement » qui ouvre *Le grand incendie de Londres*, on peut lire : « J'ai tout essayé en vain », « *Le grand incendie de Londres* n'a pas été écrit parce que le *Projet* a échoué, parce qu'il ne pouvait qu'échouer »). Cet échec a cependant comme résultante son écriture, qui devient à son tour un projet (un non-projet) : *Le grand incendie de Londres* se transforme en « Le grand incendie de Londres ». Le Projet aurait été ceci, dorénavant il ne sera pas cela. Et pourtant, son écriture est inévitable puisque portée, balisée par l'idée que Roubaud se fait de la poésie comme mode de vie et conception du monde ; le Projet, écrit-il, était d'abord un projet poétique. Il devient ainsi vital et forme une résistance à l'envie du suicide qui suit la mort d'Alix Cléo Roubaud : « On a dit que toute vie bonne est une préparation à mourir. Cette partie de ma vie, ces neuf années [pendant lesquelles se met en branle un plan, une tentative d'écriture], était plutôt une préparation à vivre : vivre serait le *Projet* » (*GIL*, 163).

Le déroulement du programme répond à une série de contraintes précises, sans que cela ne permette d'imaginer le résultat :

*« “Le grand incendie de Londres” sera..... » ,
mais il est clair que “Le grand incendie de Londres” ne
sera ce qu’il sera qu’une fois achevé (s’il l’est jamais :
cette affirmation étant tautologique, certes, mais pas seu-
lement), c’est-à-dire s’il va assez loin pour pouvoir être
dit être (auquel cas, étant donné ce qu’il doit être, il sera,
je peux le dire, quoi qu’il arrive ensuite, nécessairement
achevé) (GIL, 29-30).*

Ces prolégomènes sans cesse repris, sous différentes formes, ne permettent jamais d'en arriver à une explication précise du mode de construction du texte. « Suivant le modèle oulipien, le récit a pour principe formel et sémantique une définition programmatique dont la formule est plusieurs fois promise (“Le grand incendie de Londres’ sera.....”) mais finalement jamais donnée : la clé réside nécessairement dans cette incomplétude finale et le mystère est réaffirmé par l’interprétation même qui le dissipe » (Cardonne-Arlyck, 1992 : 91-92).

Ces procrastinations ne suffisent pourtant pas à résumer l’ensemble de son propos. J’aimerais analyser brièvement trois composantes de l’écriture de Roubaud, liées aux particularités du Projet, qui expliquent la difficulté à le saisir sur le plan générique. Il me semble important de considérer ces trois composantes comme un tout.

D’abord, le rapport au temps – temps historique, temps psychologique, temps de l’écriture – offre des particularités singulières. Chaque fragment est écrit au présent, sans possibilité de retour en arrière, sans regard sur ce qui viendra plus tard. L’image du passé n’appartient pas au passé, mais au présent : « L’image du passé [...], dite souvenir, n’a pas de durée. Elle vient au monde, elle devient monde, sans légende, sans mode d’emploi, sans explications. Elle implique beaucoup, mais n’offre aucune garantie, aucune justification de son existence » (B, 15).

Le Projet entretient d'évidence des liens avec l'écriture du moi, ce que confirme Roubaud à sa façon dans *La boucle* en affirmant : « J'essaye, on le voit, de maintenir à mon livre ce que j'imagine être une certaine originalité, au moins classificatoire. Il ne s'agit pas, à l'évidence, d'un roman, ni d'un conte, ni d'un essai. Écarter l'hypothèse d'une aspiration par le genre de l'autobiographie semble plus difficile » (B, 285). En fait, « hybride apparent de journal et de mémoires, le texte s'installe dans la temporalité propre à chacun de ces genres (présent du journal et passé des mémoires), tout en brouillant les marques qui permettent d'en régler l'ordre : il supprime et la datation quotidienne du journal, et l'organisation chronologique des mémoires » (Cardonne-Arlyck, 1992 : 92). Il émerge ainsi des volumes du Projet « une temporalité à la fois fluide et discontinue, où *moments de prose* et *fragments de mémoire* composent ensemble un récit marqueté, qui se veut indissociablement *un emploi du temps présent* et *une destruction de la mémoire* » (Cardonne-Arlyck, 1992 : 92). Cette « destruction de la mémoire » doit être liée au scepticisme de Roubaud devant les autobiographies classiques où l'adulte se remémore des souvenirs d'enfance comme si l'événement qui s'était produit pouvait correspondre exactement à ce qu'il en dit dans un « autre présent », celui de l'écriture. Lui-même écrira : « je désire éviter la pente des “mémoires”, le déroulement paresseux des “sorites”, des “gloses” de souvenirs commentés et alignés les uns après les autres » (GIL, 276). Il ira jusqu'à ironiser en notant que le genre autobiographique apparaît comme « un des derniers refuges du déterminisme mécanique » (B, 163). L'ironie à l'égard du genre autobiographique ne justifie pas pour autant d'oublier le passé, « ce futur inverse aussi nécessaire que l'autre à la compréhension » (M, 48).

Cette suite « d'arrêts sur l'image », si je puis dire, de retour sur des images du passé ou du présent, repose sur un postulat de départ qui est l'affirmation de véridicité, c'est-à-dire une volonté de se remémorer les événements de la manière la plus véridique possible, imposant la question de la fiabilité du souvenir, de son authenticité. L'avance est continue pour ne pas perdre la véridicité de l'écriture

au présent. Confrontées à celle-ci, les scènes du passé, pour reprendre les propos d'Anne Roche,

[...] déplient toutes les impossibilités logiques du souvenir, interdisent au lecteur le plaisir simple de la jouissance et de l'identification pour lui ouvrir les plaisirs plus austères d'une théorie de la mémoire, ou plutôt de ses apories. Incertitudes sur la date, anesthésie de la sensation que l'adulte relate par savoir analogique et non parce qu'il y aurait sensation réelle, bref [pour reprendre les mots de Roubaud] « la moindre ligne du récit de ce souvenir contient une énorme quantité de conclusions implicites » (1994 : 75).

Ce rapport à la vérité dans l'écriture renvoie inévitablement pour Roubaud, encore une fois, à la question générique :

J'espère [...] parvenir ainsi à rendre manifeste la séparation, qui existe, et que je désire aussi sensible, aussi évidente que possible, entre celui (moi) qui vous raconte ce que je raconte, et ceux (parmi lesquels moi encore, très souvent) de qui ces choses sont racontées. Je me situe, de ce point de vue, dans une position intermédiaire entre le roman de transposition et l'autobiographie, qui ne transpose, n'invente, n' imagine qu'involontairement (et je tiens compte aussi de tous les « faux » possibles : l'insincérité d'un côté et le déguisement de l'autre) (GIL, 363).

Ce rapport particulier au temps est un rapport à soi, mais aussi à l'Histoire. La tentation de l'Histoire existe, mais d'une certaine manière sans historicisme, sans progrès, sans croyance dans un avenir fécond et rationnel, né de la connaissance des faits historiques. Cette impression se manifeste en particulier dans *La boucle* par les nombreuses références (les « images-mémoires ») associées à la Guerre et à la Résistance.

Cristallisées à une époque précise où, comme l'écrivait René Char, celui « qui a épousé la Résistance a découvert sa vérité » (cité dans Arendt, 1992 : 12), les images-mémoires, là de manière plus

explicite qu'ailleurs, cherchent moins à dérouler le fil linéaire de la chronologie qu'à imposer un sens, des valeurs, des convictions, qui se construisent à mesure que sont délinées les souvenirs, décrits comme des photos. « En aucun cas ce que les historiens appellent un événement n'est saisi directement et entièrement ; il l'est toujours incomplètement et latéralement, à travers des documents ou des témoignages » écrit Paul Veyne (1996 : 15), ce à quoi s'emploie Roubaud en reproduisant dans incises et bifurcations des documents familiaux (et parfois des autocitations, comme dans le cas d'une lettre adressée à ses parents alors qu'il n'avait que dix ans), toujours dans le but de cerner le mieux possible la vérité du monde tel qu'il était. Cette méthode rend compte d'un rapport au passé déjà énoncé dans des textes antérieurs. Dans *Autobiographie, chapitre 10 (poèmes avec des moments de repos en prose)*, il écrivait : « Toute entreprise biographique, apparentée en cela à l'activité séculaire, plus vaste et plus noble qu'est l'Histoire, doit reposer, j'en suis entièrement persuadé, sur une analyse critique minutieuse des documents » (1977 : 152). Il s'agit de la meilleure manière de rendre compte « de ces faits qui constituent le monde, et qui s'énoncent en calmes propositions » (B, 496). Cette quête sans lyrisme d'une sorte de vérité ontologique liée à un passé commun (à sa famille, à la Résistance, à la Nation) s'inscrit encore une fois dans un présent qui est moins un temps qu'un « état ».

S'investissant dans un « maintenant » toujours repris au fil des lignes qui s'écrivent, Roubaud est conscient que « [s]on souvenir est aussi tranquillement anachronique qu'une reconstitution d'historien » (B, 162). Mais comment faire autrement ? La boucle est une véritable boucle étrange (*strange loop*), un ruban de moëbius qui ne peut faire l'économie des contradictions : « je tire le fil, mais le fil est le labyrinthe » (B, 82).

La réflexion sur le temps situe l'écriture dans une étrange temporalité où passé et présent se télescopent. Les modes d'écriture, eux, évoluent cependant selon une logique propre au développement de la technologie, ce qui me permet de soulever le deuxième des trois points que je désire aborder.

Au début du *Grand incendie de Londres*, Roubaud essaie de visualiser son livre fantasmé pour le lecteur. Je cite des extraits d'un long passage :

Je suppose [...] une grande, très grande feuille de papier sur laquelle (je suppose encore que je ne suis aucunement limité par des considérations techniques, commerciales ou architecturales) chaque branche de mon roman sera soigneusement copiée [...] : chaque chapitre sur une seule ligne : une unique ligne noire, écrite petit mais lisiblement ; les paragraphes dont se composent les chapitres séparés par des blancs visibles.

Chaque « branche » occupera alors une bande de papier de cette immense feuille fictive, annoncée par des signes initiaux de couleur vive et séparée de la bande (branche) suivante par une ligne entière de blanc absolu. Chaque fois qu'une insertion est annoncée dans la prose, un fil de couleur partirait, qui rejoindrait [...] le point du texte appelé par l'insertion. Il y aurait des fils de couleurs différentes indiquant une certaine classification des insertions, leur répartition en espèces, selon leur nature, leur tonalité affective, narrative, formelle.

J'imagine un lecteur devant ce « grand incendie de Londres » mural. Je le vois choisir un itinéraire de lecture, s'approcher (GIL, 40).

Quelques années plus tard, dans *La boucle*, les choses sont toujours « dites au présent du récit » mais chaque ligne s'inscrit sur l'écran en « New York 12 points » et il utilise la taille des caractères, le gras et le souligné à des fins précises. La donne a changé. Ce n'est pas sans conséquences sur le sens à donner au Projet.

À propos de son mode d'écriture, l'auteur écrit au début du *Grand incendie de Londres* : « je n'avance pas en ligne droite dans la narration, selon un axe qui pourrait être, par exemple, celui du temps raconté, mais par *branches*, entre lesquelles il me faut répartir à mesure (et pour l'instant plutôt grossièrement) les choses écrites » (GIL, 24). Les différentes « branches » du projet renvoient

certaines à l'image classique de l'arbre (généalogique) et également aux Arts de la mémoire : Raymond de Lulle avait proposé au XIII^e siècle un modèle d'arbre des sciences, avec 18 racines figurant les neuf principes divins organisant le réel et les neuf principes humains disposant les savoirs (Bernard et Roubaud, 1997 : 13). Roubaud est mathématicien et cet arbre conduit également le lecteur aux arborescences de l'algèbre (il est d'abord algébriste). Par ailleurs, s'il n'est pas informaticien, on peut quand même voir dans cet arbre une figuration de l'hypertexte.

Lorsqu'il se met à l'écriture de son projet, il n'envisage pas autre chose que l'écriture au crayon (avec éventuellement des crayons de couleur pour marquer des temporalités différentes, comme Faulkner en rêvait pour *Le bruit et la fureur*).

Au début du *Grand incendie de Londres*, il écrit : « Pourtant ces bonds continuels dans mon livre que représentent virtuellement [mot prophétique ici] les *bifurcations*, les *incises*, toutes les espèces du genre *insertions*, sont l'équivalent d'un des privilèges absolus de la lecture : pouvoir, en ouvrant un livre, être aussitôt n'importe où » (*GIL*, 48). La méthode préconisée, curieusement, n'est pas sans faire songer aux modes de l'hypertexte (et notamment aux développements de ceux-ci aux États-Unis, dans certains cours de *Creative Writing*).

La « Transition » dont je parlais plus tôt, ce « temps hors du temps », ne vaudrait pas uniquement pour la conscience que possède Roubaud du réel, des enjeux de la temporalité et du souvenir, mais aussi pour les modes même de l'écriture. Je rappelle, en ayant recours à Pierre Lévy, qu'un « modèle numérique n'est pas *lu* ou *interprété* comme un texte classique, il est le plus souvent *exploré* de manière interactive. Contrairement à la plupart des descriptions fonctionnelles sur papier [...] le modèle informatique est essentiellement plastique, dynamique, doué d'une certaine autonomie d'action et de réaction » (1990 : 137). Voilà, la technologie en plus, ce dont rêvait Roubaud. Mais la temporalité même, dans la machine informatisée, permet de faire un autre parallèle avec les propos de l'écrivain :

La notion de temps réel, inventée par les informaticiens, résume bien la pointe vive, l'esprit de l'informatique : la condensation sur le présent, sur l'opération en cours. La connaissance de type opérationnel portée par l'informatique est en temps réel. [...] Par analogie avec le temps circulaire de l'oralité primaire et le temps linéaire des sociétés historiques, on pourrait parler d'une sorte d'implosion chronologique, d'un temps ponctuel instauré par les réseaux informatiques (Lévy, 1990 : 131).

Inscrivant son écriture dans le présent, Roubaud fonctionne par liens, du récit aux insertions et aux bifurcations, ce qui n'est pas sans faire penser à ce qu'on nomme aujourd'hui des hyperliens. Et si la mémoire de l'écrivain ne repose pas uniquement sur l'opérativité et la vitesse comme celle de l'ordinateur, elle fonctionne néanmoins selon un principe d'interface (pour utiliser le terme métaphoriquement). Les fragments n'ont pas à être lus de manière suivie, mais reposent sur un principe de connexions, ce qui laisse une bonne marge de manœuvre au lecteur pour l'organisation de sa lecture, tout en admettant qu'il y a des connexions privilégiées (il ne s'agit pas d'un ordre totalement aléatoire). Quand Roubaud écrit qu'il a du mal à voir *Le grand incendie de Londres* comme un livre (GIL, 307), c'est peut-être justement parce que la forme « livre » n'est pas celle qui convient le mieux au texte qu'il a entrepris d'écrire. « Mon livre se situe nécessairement, écrit-il, dans une pluralité de mondes : leurs multiplications, leurs heurts autant que leurs convergences constituent un mode particulier de fiction arborescente ; la progression, incisée et bifurquante, des lignes que j'ai choisie en constitue, abstraitement [...], une figuration » (GIL, 279). Sommes-nous encore, idéalement, dans le monde de l'imprimé, compte tenu des moyens actuels de l'informatique ? On peut imaginer que les textes de Roubaud s'adaptent très bien aux possibilités actuelles de l'informatique.

Chaque forme, chaque support, chaque structure de la transmission et de la réception de l'écrit affecte profondément ses possibles usages et interprétations. [...] La

signification, ou plutôt les significations, historiquement et socialement différenciées d'un texte, quel qu'il soit, ne peuvent être séparées des modalités matérielles qui le donnent à lire à ses lecteurs (Chartier, cité dans Bernard et Roubaud, 1997 : 121).

Cela dit, on peut imaginer que le développement des réseaux hypertextuels soulève des questions aux réponses complexes. Dans une entrevue accordée dernièrement, Umberto Eco parlait de la « crise de la mémoire » à l'ère de l'informatique. À chaque époque, des choses ont été oubliées, ce qui est normal parce qu'on ne peut tout retenir : « Ce que je dis, c'est que la mémoire sociale et culturelle a pour fonction de filtrer, non de tout conserver » (Eco, dans David, Lenoir et de Tonnac, 1998 : 259). Or, l'ordinateur ne filtre pas : « Alta Vista vous donne la liste des quatorze millions de sites où le mot café est utilisé. [...] Pour moi, quatorze millions de sites, c'est comme s'il n'y avait rien, parce que je suis dans l'impossibilité de choisir » (1998 : 262). Prenant un autre exemple, Eco rappelle des recherches faites à partir du Net sur Kant : « j'ai trouvé une quantité incroyable d'informations. [...] Puisque j'ai une bonne culture philosophique, j'ai été capable d'éliminer les farfelus, les fanatiques. [...] Mais je suis pour ainsi dire un spécialiste, j'ai derrière moi une vie d'étude... Alors pour les autres ? [...] Ils sont certainement plus perdus que le gosse d'un petit village qui ne trouve chez le curé qu'une vieille histoire de la philosophie écrite par un jésuite du XVIII^e siècle » (1998 : 263). Traduisons cela autrement, en tenant compte de certains reproches adressés au réseau internet et soulevés par Pierre Lévy : « la surface glissante des écrans ne retiendr[ait] rien, toute explication possible s'y brouille[rait] et s'y efface[rait], se content[ant] de faire défiler des mots et des images spectaculaires, déjà oubliés le lendemain. [...] La perspective historique, et avec elle toute réflexion critique, aurait déserté la culture informatico-médiatique » (1990 : 131). Nous serions alors, plus que jamais, dans la société du spectacle qu'annonçait Guy Debord.

Sans vouloir rejeter ces craintes du revers de la main, il faut rappeler que ce n'est pas la première fois qu'on parle de la mort de

la littérature. Aux États-Unis, le développement de textes de fiction par hypertexte en a déjà poussé plusieurs à l'annoncer. Ce n'est pas la première fois... On pourrait dire que Roubaud donne ici, *a contrario*, un modèle qui représente *une* des façons d'envisager l'avenir du texte. Son Projet aurait pris une tout autre ampleur en passant par des réseaux hypertextuels et manifeste, au sein de la technologie postindustrielle, la possibilité de l'inscription d'un monde où les valeurs, les convictions, l'esprit critique, la mémoire – bref, tout ce qui semble rejeté par le modèle numérique (et qu'on associe peut-être plus spontanément à la Modernité) – sont pris en compte en priorité, tant sur le plan idéologique que sur le plan formel. Mais cet « esprit numérique » dans un modèle imprimé rend ce travail d'autant plus difficile à classer génériquement. L'éventuelle disparition du support papier (ou du moins la relativisation de son importance) aura nécessairement des incidences sur les genres, puisque les nouveaux supports favoriseront de nouvelles pratiques et éventuellement de nouvelles traditions.

La troisième composante que je voulais soulever concernant l'écriture de ce Projet porte cette fois sur les liens entre science et littérature. Roubaud n'est pas informaticien, s'intéresse peu (ou superficiellement) aux possibilités qu'offre l'informatique, mais il est mathématicien. Qu'il soit poète, qu'il soit romancier, n'oblitére pas sa formation universitaire pour autant. L'apprentissage des mathématiques, décrit en particulier dans le troisième volume, devient aussi un apprentissage pour le lecteur (du moins, sans doute, pour la plupart d'entre eux), un champ de connaissance qui éloigne d'autant de la fiction et de l'écriture du moi.

Mentionné à de nombreuses reprises, le plaisir des nombres est une constante de la vie de Roubaud : « Je peux faire deux choses en même temps, pourvu que l'une des deux soit compter » (*GIL*, 139) ; « L'accumulation des nombres est ma vie. Et les nombres ne cessent pas de pénétrer cette prose » (*GIL*, 141). L'arrière-plan mathématique du projet est annoncé déjà par bribes dans *Le grand incendie de Londres* : « L'exploration mathématique en vue du projet que j'ai menée parallèlement à celle de la poésie a passé par une série d'étapes dont je me contenterai maintenant d'énumérer

quelques-unes [:] groupes formels, groupes simples, changements de parenthèses n-aires, démonstrations automatiques de théorèmes, théorie des catégories » (*GIL*, 191). Le projet est souvent présenté à la manière d'une suite d'assertions mathématico-logiques et fonctionne, on le constate sans cesse, selon une règle tripartite : « Je vivais dans un système de règles. Les règles de l'écriture poétique, les règles de la démonstration mathématique, les règles de vie » (*GIL*, 160).

Cet intérêt pour le calcul, pour le rythme, pour les contraintes (numériques essentiellement) nécessaires selon lui à une poésie conséquente est d'autant plus marqué dans le texte qu'il s'oppose radicalement à une utilisation factice de la mathématique pour théoriser la littérature, et la poésie en particulier. On le note quand il écrit par exemple : « Car je ne me heurtai à aucune explication générale de la poésie, de ces explications envers lesquelles je ressentais une très vive méfiance (et je ne parle pas là des théories involontairement pataphysiques comme celles de Kristeva) » (*GIL*, 64) ; certains lecteurs « admettraient n'importe quel raisonnement faux du même genre (et cela s'est vu, du temps de la pataphysique kristéviennne) » (*GIL*, 329) ; les mathématiques modernes finirent par pénétrer « aussi les Lettres (devenues "sciences humaines") avec les effets foudroyants (lévi-straussiens, barthesques et kristéviens (par ordre croissant de pataphysicisme)) qu'on connaît » (*M*, 90). Pas d'artifice au contraire dans ce rapport entre poésie et mathématique chez Roubaud, mais un phénomène naturel, vital, par lequel l'un ne se dit (et ne se vit) pas sans l'autre.

Dans *Mathématique* :, le récit repose sur la découverte, alors qu'il est à l'université, de la mathématique de Nicolas Bourbaki. Or, Bourbaki n'est pas « un » mathématicien, mais un groupe, plus ou moins occulte, de mathématiciens, qui voulait révolutionner et refonder entièrement les mathématiques, et qui ont largement participé à l'élaboration de ce qu'on a nommé les mathématiques modernes. « Les "bourbaki" faisaient alors (en 1948) figure d'avant-garde insolente, terroriste et mal élevée » (*M*, 121). En revenant sur sa formation et en renouant, pour le lecteur, avec les méthodes et le projet Bourbaki, Roubaud accomplit deux choses

importantes à la fois du point de vue idéologique et du point de vue de la problématique des genres.

En relevant les naïvetés inscrites dans les prolégomènes du projet boubakien (« Boubaki y manie en toute tranquillité des massues philosophiques proprement néandertaliennes » – *M*, 123), Roubaud renvoie dos à dos l'écrivain et le savant convaincu de la pureté de leurs intentions et isolés de tous microbes sociaux. Le mythe de l'indépendance (ou de l'inspiration) en prend largement pour son rhume dans ce livre, et cela touche aussi bien l'écrivain que le scientifique.

Par ailleurs, il ne se contente pas de souligner l'importance de Boubaki dans sa vie, il l'explique en décrivant le travail accompli, en commentant ce projet mathématique qui, comme le sien, se refusait à quelque réduction générique que ce soit, mais voulait plutôt embrasser l'ensemble des branches mathématiques. Ce faisant, Roubaud, écrivain, poète, essayiste, romancier, inscrit les mathématiques au sein de la culture d'où on exclut généralement – et étrangement – les sciences. Comme l'écrivait le physicien Jean-Marc Lévy-Leblond,

Si la culture c'est « ce qu'on n'a pas vu, pas lu, mais dont on a entendu causer » (Cavanna) et dont on cause donc, on remarquera qu'à l'heure de l'apéritif, tout un chacun suivant son milieu causera sport ou bagnole, ciné ou politique, peinture ou littérature – pas chimie ou maths (1984 : 90).

Or, Roubaud en cause et en recause, imbriquant, entrelaçant, enchâssant littérature et mathématique, expliquant cette dernière jusqu'à susciter sans doute chez le lecteur « cultivé » (donc allergique aux sciences) un dubitatif ennui. La réception de ce livre est à cet égard intéressante, puisqu'il paraissait en même temps qu'un autre ouvrage de l'écrivain, également surprenant sur le plan générique, qui s'intitule *L'abominable tisonnier de John McTaggart Ellis McTaggart et autres vies plus ou moins brèves*. Or, si ce dernier ouvrage est bien reçu, les commentateurs ne savent manifestement pas trop quoi dire de l'autre, sinon qu'il parle de

mathématiques. Le lecteur « naturel » de Roubaud, attiré par la poésie, la fiction en prose ou à la limite l'essai littéraire, peut lui aussi se sentir exclu ou floué au cours de ces pages où les mathématiques sont à l'honneur. L'effort intellectuel qu'il doit fournir ne lui apparaît sans doute pas dans l'ordre du champ naturel de la culture, si on veut bien me passer l'oxymore. Mais c'est en inscrivant cette science dans la littérature, en en parlant au même titre que de la poésie, que Roubaud franchit certaines frontières génériques traditionnelles et propose bel et bien, contrairement à ce qu'il avançait ailleurs dans *Le grand incendie de Londres*, une « transmission de savoir. »

*
* *

Il existe un autre aspect de sa vie que Roubaud relève souvent : il est un marcheur. Lui qui a déjà « marché » le Mississippi d'un bout à l'autre (ce n'est pas un mince exploit !) ne peut considérer la réalité en-dehors de la marche : « J'ai ainsi, de villes où je reviens à de longs intervalles de temps, un souvenir qui est moins visuel que cinétique ; j'ai une vision d'avenues, de rues, de monuments faite de pas, d'itinéraires, et de durées » (*GIL*, 289). Mouvements faits de rythmes, de calculs, comme les chiffres ou les mots, rues qu'on emprunte en choisissant un embranchement ou un autre, voilà qui pourrait bien décrire aussi le Projet de Roubaud sur le plan générique : c'est un genre qui se marche.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARENDE, Hannah (1992), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- ARMEL, Alette (1993), « Jacques Roubaud. Les cercles de la mémoire », *Magazine littéraire*, n° 311 (juin), p. 96-103.
- BERNARD, Maurice, et Jacques ROUBAUD (1997), *Quel avenir pour la mémoire ?*, Paris, Gallimard. (Coll. « Découvertes ».)
- CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth (1992), « Poésie, forme de vie », *L'Esprit créateur*, vol. XXXII, n° 2 (été), p. 89-101.
- DAVID, Catherine, Frédéric LENOIR et Jean-Philippe DE TONNAC (1998), *Entretiens sur la fin des temps*, Paris, Fayard.
- LÉVY, Pierre (1990), *Les technologies de l'intelligence*, Paris, La Découverte.
- LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc (1984), *L'esprit de sel*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- PIERSSSENS, Michel (1996), « Les études littéraires et la fin de l'Histoire », *Tangence*, n° 51 (mai), p. 157-174.
- ROCHE, Anne (1994), « Mémoire, deuil et intertexte dans *La boucle* de Jacques Roubaud », *Tangence*, n° 45 (octobre), p. 74-82.
- ROUBAUD, Jacques (1977), *Autobiographie...*, Paris, Gallimard.
- ROUBAUD, Jacques (1989), *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- ROUBAUD, Jacques (1993), *La boucle*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- ROUBAUD, Jacques (1997), *Mathématique :*, Paris, Seuil. (Coll. « Fiction & Cie ».)
- SAMOYAU, Tiphaine (1997), « Autobiographie, chapitre trois : archétypes de la totalité et formes de la totalisation dans *Mathématique :* », *La Licorne*, UFR Langues Littératures Poitiers, n° 30, 1^{er} trimestre, p. 101-114.
- VEYNE, Paul (1996), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)

CHAPITRE 6

LES RÉGLAGES DU GENRE

L'ESSAI ET LE RECUEIL

Irène Langlet

Université Rennes 2

Parmi les phénomènes littéraires contemporains concernés par une dynamique des genres, le genre de l'essai littéraire et le geste du recueil apparaissent à peu près symétriques. L'essai, parce que, si c'est un genre, il est souvent situé dans ces « no man's land » entre les genres où l'identité se joue sur des équilibres délicats. Le recueil, inversement, parce qu'il est de ces phénomènes plutôt perturbateurs, voire agitateurs de genres – pour peu qu'on ne se contente pas d'en faire un simple groupement de textes, mais qu'on prête attention à ses effets de sens, comme on l'a fait récemment dans la revue *Études littéraires*¹ ou comme ici même René Audet, Patrick Guay et Richard Saint-Gelais l'examineront.

En bonne intelligence symétrique, ces deux phénomènes se combinent : dans les recueils d'essais, l'indétermination du genre – tension intergénérique du discours essayistique – s'élabore en partie grâce aux effets de linéarité ou, au contraire, d'« hypertexte » du recueil littéraire. Ces échanges de bons procédés sont particulièrement lisibles dans l'idéal d'un Roland Barthes, l'« essai sans la dissertation », et dans ce que j'appellerai la nébuleuse de Palomar, en m'autorisant à filer la métaphore initiale d'Italo Calvino, qui

1. Numéro d'hiver 1998 : « Poétiques du recueil ».

voulait élaborer (on verra comment) des « descriptions qui deviennent récits tout en demeurant descriptions ».

Et l'on remarquera chez ces deux auteurs au moins deux choses : premièrement, et cela ne surprendra sans doute personne, que la régulation d'une délicate tension intergénérique passe parfois par l'organisation de déplacements textuels spectaculaires. Ce n'est pas surprenant, mais c'est intéressant : cela signifie que tout un discours théorique de l'entre-deux équivaut finalement à un problème pragmatique de dynamique (de cinétique). Deuxièmement, et pour être tout de bon dans le pragmatisme, que la conclusion que tirait Claudine Potvin il y a dix ans, non seulement n'est pas périmée, mais encore vaut pour ainsi dire doublement. À propos de la fluctuation des genres, elle écrivait en effet que :

Si leur valeur sur le marché varie, un peu comme la monnaie, l'économie qui préside à leur échange est souvent le fait d'agents davantage intéressés à contrer la récession (le manque à gagner, le vide, les périodes creuses, les pertes) qu'à limiter les dégâts de l'inflation (verbale ou autre) (Potvin, dans Mac Laren et Potvin, 1988 : VI).

J'ai bien envie de confirmer que, dans cette optique, l'économie du champ littéraire n'est pas moins rusée que celle qui inspirait la métaphore ; et qu'elle parvient même, en France tout du moins, à jouer sur les deux tableaux, en trouvant des formules éditoriales et théoriques ingénieuses qui lui permettent de faire valoir les mouvements d'une production inflationniste (en termes de genres) en tant que raretés inclassables. De la sorte, il est bien vrai encore que « Refuser le genre, [...] c'est [...] "se donner un genre", s'inscrire dans un(e) mode excentrique pour éventuellement mieux habiter le centre » (Mac Laren et Potvin, 1988 : V).

LA DIFFICILE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX

Parmi les nombreux paradoxes dont il s'honore, l'essai littéraire accomplit la prouesse de se présenter comme le *prototype* du genre *inclassable* : les catégorisations incertaines d'un « entre-

deux-genres », « Misch-genre », « anti-genre », voire « avant-genre » ou radicalement « non-genre » dessinent un modèle insaisissable, au moins du point de vue de la théorie littéraire. Ce qui est remarquable, en l'occurrence, n'est pas tant qu'une forme d'écriture se rebelle contre toutes les classifications – Dominique Combe (1992) a bien souligné que c'était là une caractéristique de toutes les formes contemporaines – mais que les prises en charge théoriques s'en accumulent avec une telle constance et une telle inventivité dans le paradoxe catégorique. En attirant l'attention sur le nom du genre, Jean-Marie Schaeffer montra qu'un genre d'apparence aussi indubitable que l'épopée héroïque n'était, en fin de compte, qu'un « genre métalittéraire du XIX^e siècle, un genre de la *Germanistik* » (1986 : 190). On pourrait aussi relever les indices qui font de l'essai un genre métalittéraire du XX^e siècle, une catégorie de la pensée théorique à l'ouvrage sur un matériau qui la met en difficulté.

Cette difficulté d'appréhender l'essai comme genre a donné lieu à l'élaboration de modèles théoriques contrastés. Leur histoire révèle qu'ils ont évolué vers le maximum d'indétermination (et qu'ils sont devenus, par conséquent, de plus en plus coûteux en termes logiques). Contre le modèle d'un genre caractérisé par la notion de « mixte » (mélange des genres, « melting-pot », caméléon...) s'est progressivement imposé un modèle encore dominant à l'heure actuelle, bien que (ou parce que ?) beaucoup plus paradoxal : « l'entre-deux ». On comprend assez bien les impasses du premier : dérivé des études de sources menées sur les *Essais* de Montaigne, et plus généralement héritier de la philologie positiviste, il ne parvient pas à faire découler le genre nouveau (l'essai) de la somme de ses influences anciennes. Son échec est à relier à celui de toute une conception de l'histoire littéraire.

Mais le succès du second modèle devrait davantage faire question, il me semble. Car théoriser le « genre frontière », l'entre-deux-genres, est loin d'aller de soi. Musil, fasciné par les problèmes de formulation de ce qu'il appelait la « zone intermédiaire », l'avait sans doute compris d'emblée, qui ne traitait pas même de l'essai, mais de l'*essayisme*, et en traitait comme d'une

*utopie*². Chez Lukács (1974), même repli prudent sur une psychologie de l'expérience plutôt qu'une aventureuse théorie de la forme. La brillante et indépassable formulation d'Adorno en 1958 (Adorno, 1984) fournit certes quelques éléments formels de définition ; mais, on y reviendra, ce sont essentiellement des critères rhétoriques, et plus exactement des éléments de *dispositio*, et non d'*elocutio*. L'essentiel du propos demeure philosophique, et s'inscrit, là encore, dans une théorie épistémologique de l'essayisme, non dans une théorie littéraire de l'essai.

Et comment s'en étonner ? Quel critère définitoire pourrait-on déduire de ce qu'on ne parvient bien souvent à décrire que comme une posture intellectuelle ? L'essai serait entre les genres, prélevant le meilleur en chacun d'eux (lettre, discours, dialogue, aphorisme, récit, description...) mais préservant son autonomie : loin d'un vulgaire « mélange des genres », il viserait à l'excellence dans la distance. Aussi un Bruno Berger rejette-t-il ce qu'il appelle les pseudo-essayistes :

L'autorisation [que se donne l'essayiste] de présenter un contenu scientifique sans se plier aux contraintes formelles de la science – c'est-à-dire introduction, bibliographie, critique des sources, déduction logique, etc. – conduit évidemment certains esprits imparfaits, esbrouffeurs et dilettantes à la contrefaçon.

Car la zone située entre l'art et la science est, bien sûr, comme toute zone frontière, non seulement le point où se rencontrent des postures intellectuelles contrastées, mais aussi l'arène où se mêlent aussi bien des dilettantes un peu doués que des « cas à problèmes ». Dotés d'un entendement artistique insuffisant et d'un bagage culturel immature, ils prétendent à une posture essayiste qui se révèle vite inauthentique³ (1964 : 178).

2. Par exemple dans le célèbre chapitre 62 de *L'homme sans qualités* (Musil, 1965).

3. « Die Erlaubnis, wissenschaftliche Stoffe ohne die strenge Verpflichtung wissenschaftlicher Formung darzustellen, also auf

La métaphore du genre-frontière est filée jusqu'à l'excès, sans offrir pour autant d'outils d'analyse textuelle. Cette représentation du genre est encore largement partagée en Allemagne ; une simple enquête de terrain auprès de quelques éditeurs et libraires laisse percevoir d'emblée cette même image d'un genre très exigeant : difficile à écrire, difficile d'accès, et (surtout, évidemment) difficile à vendre. D'où l'absence chez les éditeurs allemands de collections d'essais s'affichant comme telles. Ce qui ne veut pas dire, évidemment, absence d'essais ; mais leur répartition emprunte les classements linguistiques, thématiques ou disciplinaires – le principe de réalité classificatoire finissant, dans ce cas, par l'emporter.

En France, on partage aussi cette représentation d'un genre atopique, inclassable, suspendu aristocratiquement au-dessus de la mêlée et retirant le meilleur de l'agitation générique contemporaine. Mais loin d'effaroucher les vendeurs de livres, cette représentation leur agréée tout particulièrement. Les prix littéraires les plus prestigieux se créent un prix de l'essai ; les collections d'essais prolifèrent ; les classements hebdomadaires des meilleures ventes superposent à la sobre opposition anglo-saxonne « fiction/non-fiction » l'opposition plus confuse, mais plus évocatrice – parce que plus en prise avec la vie des genres – « romans/essais et documents ».

Faut-il y voir le signe d'une plus grande naïveté culturelle à l'égard d'un genre dont le prestige découle d'une pratique séculaire de la distinction (au sens bourdieusien) ? Ou bien faut-il y reconnaître l'indice, au contraire, d'une attitude beaucoup moins *candide* à l'égard de ce discours ? Car là où une *Essayistik* à l'allemande

Beweisführung, Dokumentierung, Quellennennung, logische Deduktion usw. zu verzichten, verführt natürlich Halb-Geister, Schaumschläger und Dilettanten zu literarischer und wissenschaftlicher Hochstapelei. Das Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst ist selbstverständlich, wie jedes Grenzgebiet, nicht nur ein Treffpunkt verschiedener Geisteshaltungen, sondern auch ein Tummelplatz für begabte Dilettanten und "problematische Naturen", die aus unzureichendem Kunstverstand und halbvergorenem Bildungsgut eine Essay-Haltung vorgeben, die sich bei sachlicher Prüfung als unecht erweist. » Je traduis.

s'inclinera devant une sorte d'idéalité interdiscursive, une théorie plus sensible aux phénomènes tactiques formulera bientôt le problème en termes de déplacements, atopie, paratopie et autres « tour-niquets » du système générique. C'est le propos de Réda Bensmaïa (1986) dans sa thèse sur l'essai, de Montaigne à Roland Barthes. Et cela peut bien davantage intéresser les éditeurs ; en matière textuelle et générique comme ailleurs, la circulation des biens crée de la richesse sans fatiguer outre mesure la mécanique de production.

Du point de vue théorique, le modèle du *déplacement* est une modification appréciable du modèle de l'entre-deux-genres. Il permet en effet de penser cette position générique ambiguë (et surtout, parfaitement indéfinissable formellement) comme une négociation dynamique (ce qui ouvre la voie, du coup, à toutes sortes d'analyses formelles et pragmatiques). De fait, quand la théorie du genre comme entre-deux peut donner l'impression d'un flottement discursif, la lecture, elle, continue d'exiger ses contrats de réalisation, ses pactes d'intelligibilité⁴.

Ces conditions concrètes d'intelligibilité relèvent évidemment d'une dynamique des codes génériques ; ce sont des influences discrètes qui s'exercent sur la lecture sans vraiment la contraindre, des enrôlements subtils qui semblent laisser à chacun sa liberté : des « configurations symboliques », pour adapter un peu les termes de Foucault. Et si l'histoire littéraire quadrille chaque jour un peu mieux les configurations de personnes (écoles, institutions, groupes, etc.), certains points nodaux de la circulation des textes restent à éclairer.

4. John Mac Carthy (1989), par exemple, soucieux d'élaborer une théorie de l'essai qui tienne compte des acquis de la théorie de la réception, en est ainsi réduit à proposer une notion qui est aussi son propre commentaire : la notion de « perplexité » du texte. Sa conclusion invite à rapporter le « mode ironique » de la « muse essayiste » à un procédé de libre choix du lecteur ; les genres seraient mêlés dans l'essai, certes, mais *de telle sorte* que resterait à déterminer la prédominance de tel ou tel code générique – « ce en tant que quoi le texte doit être lu ». Mais cette « manière » qu'aurait l'essai de maintenir en suspens la hiérarchisation générique de son discours hétérogène ne s'inscrit dans aucun trait formel ; les conditions concrètes d'écriture et de réception détermineraient cette liberté du code.

Le recueil, comme objet et comme geste, fait partie de ces « sas génériques ». Son étude attentive pourrait bien constituer l'un des outils les plus productifs de cette « poétique conditionaliste » que Genette préconisait en 1991 dans *Fiction et diction* pour l'étude des genres ambigus comme l'essai, et surtout pour tous les genres et formes caractérisés par leur *mobilité* dans le système des codes génériques, leur capacité à « entrer et sortir du champ littéraire au gré des circonstances et, si j'ose dire, selon certaines conditions de chaleur et de pression » (1991 : 26).

C'était également l'observation de François Ricard en 1977 :

La réunion en recueil est souvent ce qui confère à maints textes brefs leur véritable qualité d'essais. [...] [Cela] projette sur des textes qui sont souvent des écrits de circonstance, comme on dit, un nouvel éclairage grâce auquel [...] ils peuvent devenir l'objet d'une lecture moins attentive à la seule diversité de leur contenu qu'à la cohérence de leur forme [...] ou de l'attitude mentale qui les fonde (1977 : 369-370).

Certes, Ricard avertissait des distorsions qui apparaissaient après cette opération de transfert ; mais distorsion ne signifie pas toujours déformation, nous le verrons dans les *Mythologies*. Et il est vrai aussi que Genette ne s'attardait pas sur les *moyens* d'une poétique conditionaliste, puisque son propos s'attachait surtout à l'opposition entre celle-ci et une poétique constitutive. Mais l'auteur de *Seuils* verrait peut-être d'un œil bienveillant l'interrogation de ces espaces qui font passer du texte au livre.

Éclairer la part du recueil dans cette identité générique ambiguë de l'essai revient à suivre, en fait, un conseil donné depuis 1958 par Adorno. En effet, les rares traits formels qu'il évoque pour définir l'essai concernent essentiellement, non pas son *elo-cutio* (précisément ce domaine de la rhétorique dont est issue, selon Genette, la notion de style et par conséquent le pôle essentialiste de la diction) mais sa *dispositio* (c'est-à-dire sa composition) :

Sa propre relativisation est immanente à sa forme : il doit être agencé de telle manière qu'il puisse à tout moment

s'interrompre. [...] Il corrige le caractère contingent ou singulier de ses intuitions en les faisant se multiplier, que ce soit dans leur propre avancée ou dans la mosaïque qu'elles forment en relation avec d'autres essais (1984 : 20-21).

Lire les effets poétiques des recueils de Calvino et de Barthes, c'est donc bien plus que lire une sorte d'ornement éditorial aux textes conçus comme détenteurs en eux-mêmes d'une identité générique. C'est lire la dynamique même qui fonde cette identité paradoxale de l'essai : exploitation délibérée de l'agitation des formes que propose le recueil, et stabilisation intéressée de cette agitation en une œuvre ambiguë, qui joue de son indétermination à la mesure de la trace qu'elle conserve des mouvements qui l'ont créée.

BARTHES : L'ARTISAN DU RÉSEAU

Plus de quarante ans après leurs premières apparitions dans les revues *Esprit* puis *Les Lettres nouvelles*, les textes des *Mythologies* de Roland Barthes continuent de susciter des commentaires fascinés par leur gourmande ambiguïté. En donnant le sentiment que les objets les plus hétéroclites, des plus graves aux plus frivoles, y sont abordés sur le mode du tâtonnement ingénieux, de l'explication aussi erratique que lumineuse et de l'écriture aussi lucide que jouissive, ils constituent un exemple spectaculaire de la procédure où « l'écriture le dispute à l'analyse », comme Barthes le disait dans sa *Leçon*, ou de ce qu'il qualifiait dans *S/Z* d'« essai sans la dissertation ». Une gageure lisible dans la langue de Barthes⁵, ou bien dans l'archéologie et les effets poétiques du recueil paru en 1957 et réédité en 1970, surtout dans les « petites mythologies » de la première partie. Équilibres et déséquilibres s'y combinent subtilement en trois types complémentaires d'exploitation des textes : premièrement, un certain désordre, de nature cumulative, a

5. Voir l'étude, par exemple, d'Annette Lavers (1971 : 115-125).

été systématiquement conservé : c'est celui qui a trait à l'actualité des textes. Mais, deuxièmement, une certaine stabilisation de chaque texte a été soigneusement recherchée, notamment par la réécriture ou recomposition minutieuse. Troisièmement, un nouveau type de désordre, topique celui-là, a été mis en place : celui qui fait de l'écriture du monde petit-bourgeois ce « réseau à mille entrées » capable, selon *S/Z*, d'inaugurer le « texte scriptible » ou l'infini savoureux des lectures.

L'ordre dans lequel se succèdent les 53 « petites mythologies » de la première partie suit presque sans écart – mais sans jamais le dire – l'ordre chronologique des premières publications en revue. Il en ressort globalement un effet d'accumulation désordonnée : pas de progression thématique ou méthodologique, mais l'erratisme d'une lecture subjective de l'actualité entre 1952 et 1954. Lors d'une lecture linéaire du recueil, on vérifie bien que « ces essais ne prétendent pas à un développement organique : leur lien est d'insistance, de répétition » (Barthes, 1957 : 10). Le premier texte n'est pas plus naïf que le dernier. Le seul enrichissement a trait aux formulations : trouvaille lexicologique de la « vaccine » dans « L'opération Astra » (dixième texte) ou du « nappé » (par exemple dans le trente-septième texte, « Cuisine ornementale »).

Le recueil toutefois a cette vertu permanente de pouvoir se feuilleter. Dans les *Mythologies*, chaque texte peut être lu indépendamment, ce qui a nécessité, parfois, des remaniements. La modification la plus fréquente a porté sur les références de l'événement commenté : globalement, il s'est agi de les détacher d'un contexte trop datable ou trop identifiable. Cela ne veut pas dire que toute référence est supprimée ; dans ses préfaces de 1957 et 1970, Barthes revendiquait l'historicité de ses analyses⁶. Mais on remarque la recherche d'un équilibre entre datation et a-temporalité, et cela de deux manières : le choix des noms et l'indétermination syntaxique. La première manière a peut-être découlé d'un pari d'intelligibilité : celui d'une permanence (donc d'une historicisation)

6. Revendication qui vaut déclaration de méthode, cette procédure étant précisément inverse de celle du mythe.

de la référence conservée (les journaux *Elle* ou *Le Figaro*, les noms d'hommes politiques, les marques de produits). En voici quelques exemples :

LES LETTRES NOUVELLES

MYTHOLOGIES

Dominici ou le triomphe de la Littérature

Giono en a donné de nombreux exemples dans son compte-rendu d' Arts (1 ^{er} décembre).	Giono en a donné de nombreux exemples dans s[es] compte[s] rendu[s] d' audience .
[...] (selon le satisfecit choquant accordé par <i>Le Monde</i> à l'avocat général, dans le style de M. Coiplet .)	[...] (selon le satisfecit choquant accordé par <i>Le Monde</i> à l'avocat général.)
Le commissaire divisionnaire Hartig : « Jamais je n'ai vu menteur plus comédien [...] »	Un commissaire divisionnaire : « Jamais je n'ai vu menteur plus comédien [...] »

Bichon chez les Nègres

<i>Match</i> (encore lui) nous raconte une histoire qui en dit long sur le mythe petit-bourgeois du Nègre : un ménage de jeunes professeurs, Jeannette et Maurice Fievet , a exploré le pays des Cannibales pour y faire de la peinture ; ils ont emmené avec eux leur bébé de quelques mois, Bichon. Match s'extasie sur le courage des parents et de l'enfant.	<i>Match</i> nous a raconté une histoire qui en dit long sur le mythe petit-bourgeois du Nègre : un ménage de jeunes professeurs a exploré le pays des Cannibales pour y faire de la peinture ; ils ont emmené avec eux leur bébé de quelques mois, Bichon. On s'est beaucoup extasié sur le courage des parents et de l'enfant.
Le voyage des Fievet [...]	Le voyage des parents de Bichon [...]

LES RÉGLAGES DU GENRE

(<i>Match</i> : un million de lecteurs, environ)	(<i>Match</i> : un million et demi de lecteurs, environ)
Voltaire n'écrit pas aujourd'hui les aventures de Bichon comme l'a fait M. de Caunes [...]	Voltaire n'écrit pas aujourd'hui les aventures de Bichon comme l'a fait <i>Match</i> [...]

Racine est Racine

« <i>Athalie</i> est une pièce de Racine », a rappelé Mme Véra Korène [...]	« <i>Athalie</i> est une pièce de Racine », a rappelé une artiste de la Comédie-Française [...]
On reconnaît dans la déclaration de Mme Véra Korène [...]	On reconnaît dans la déclaration de notre artiste [...]
Il y a enfin ceci dans la tautologie de Mme Véra Korène [...]	Il y a enfin ceci dans la tautologie de notre comédienne [...]
Ce que Mme Véra Korène y retrouve, nul ne le sait [...]	Ce que l'on y retrouve, nul ne le sait [...]
Il n'y a que des Racine-adjectifs : [...] des Racine-Bible (celui de Mme Véra Korène) [...]	Il n'y a que des Racine-adjectifs : [...] des Racine-Bible (celui de Mme Véra Korène) [...] ⁷

7. Maintenu dans sa seule occurrence finale, le nom de l'actrice prend simple valeur d'exemple, par opposition à l'éreintement qui se lit dans l'article original.

La littérature selon Minou Drouet

[...] quelques classiques attardés, hostiles par tradition à la poésie-désordre (M. Emile Henriot), condamnent Minou Drouet ; [...] un groupe de néophytes vénérables (MM. Kemp, Pasteur, Vallery-Radot, Rousseaux, etc.) ou fougueux (<i>l'Express</i>) s'émerveillent [...]	[...] quelques classiques attardés, hostiles par tradition à la poésie-désordre, condamnent Minou Drouet ; [...] un groupe de néophytes vénérables s'émerveillent [...]
---	--

La seconde manière – l'indétermination syntaxique – se lit surtout dans les incipit des textes :

LES LETTRES NOUVELLES

MYTHOLOGIES

L'opération Astra

J'ai retrouvé dans la publicité un schéma romanesque qui tient bien compte, je crois, de cette nouvelle vaccine.	On peut retrouver dans la publicité un schéma romanesque qui tient bien compte de cette nouvelle vaccine.
---	---

Iconographie de l'abbé Pierre

Le mythe de l'abbé Pierre va atteindre bientôt sa seconde année ; il est encore très prospère ; peu de semaines où la grande presse illustrée ne nous montre l'apôtre des sans-logis ou son sosie, l'acteur Reybaz. La relance périodique du mythe dispose d'un atout précieux : la tête de l'abbé.	Le mythe de l'abbé Pierre dispose d'un atout précieux : la tête de l'abbé.
---	---

LES RÉGLAGES DU GENRE

Romans et Enfants

À en croire <i>Elle</i> , qui vient de rassembler sur une même photographie [...]	À en croire <i>Elle</i> , qui rassemblerait naguère sur une même photographie [...]
--	--

Paris n'a pas été inondé

Malgré les embarras ou les malheurs qu'elle a pu apporter à des milliers de Français, l'inondation a participé de la Fête [...]	Malgré les embarras ou les malheurs qu'elle a pu apporter à des milliers de Français, l'inondation de janvier 1955 a participé de la Fête [...]
--	--

Puissance et désinvolture

Dans les films de Série noire, on est arrivé maintenant à un bon gestuaire de la désinvolture (voir le dernier, qui s'appelle justement <i>Série noire</i>) [...]	Dans les films de Série noire, on est arrivé maintenant à un bon gestuaire de la désinvolture [...]
--	---

Nautilus et Bateau ivre

L'œuvre de Jules Verne, dont on va fêter le cinquantenaire [...]	L'œuvre de Jules Verne, dont on a fêté récemment le cinquantenaire [...]
---	---

Deux mythes du Jeune Théâtre

Si l'on en juge par le Concours des Jeunes Compagnies [...]	Si l'on en juge par un récent Concours des Jeunes Compagnies [...]
--	---

L'usager de la grève

L'usager et la grève	L'usager de la grève
[titre]	[titre]
<i>Inadmissible, scandaleuse, révoltante</i> , ont dit de la dernière grève des Transports Parisiens , certains lecteurs du <i>Figaro</i> .	<i>Inadmissible, scandaleuse, révoltante</i> , ont dit d'une grève récente , certains lecteurs du <i>Figaro</i> .
[note de bas de page : « <i>Le Figaro</i> , 23 septembre 1955 : Les lecteurs et lectrices ont la parole. »]	

La littérature selon Minou Drouet

L'affaire Minou Drouet s'est sur-tout présentée jusqu'ici comme une énigme policière [...]	L'affaire Minou Drouet s'est présentée pendant longtemps comme une énigme policière [...]
--	--

Photogénie électorale

Certains candidats-députés ont orné d'un portrait leur prospectus électoral.	Certains candidats-députés ornent d'un portrait leur prospectus électoral.
---	---

On le voit, Barthes a procédé à une sorte de « semi-débrayage » de son énonciation : il a gardé de quoi ancrer ses analyses dans une période délimitée, rythmée par des événements précis, mais sur le mode d'une proximité indéfinie. Là où *Les Lettres nouvelles* rattachaient chaque texte à un événement ou à une date (au besoin par une note de bas de page), le recueil *Mythologies* régule la gravitation de tous les textes autour d'une période plutôt lâche. À moins de disposer d'un agenda exact des années 1950 ou d'avoir

sous la main la collection des *Lettres nouvelles* 1954-1956, on sera bien en peine de repérer la chronologie relative des petites mythologies : il n'est indiqué nulle part dans le recueil que ces écrits se suivent chronologiquement (et d'ailleurs l'ordre est légèrement modifié à deux reprises).

L'homogénéisation des débuts de texte travaille déjà à leur stabilisation en recueil de pièces courtes, donc à leur capacité d'être feuilletés (c'est-à-dire pouvoir ouvrir le livre n'importe où, commencer n'importe quand). Le remaniement des clausules ajoute encore à ce polissage :

LES LETTRES NOUVELLES

MYTHOLOGIES

Dominici ou le triomphe de la Littérature

Nous sommes tous Dominici en puissance, non meurtriers, mais accusés privés de langage, ou pire, affublés, humiliés, condamnés sous celui de nos accusateurs. Voler son langage à un homme au nom même du langage, tous les meurtres légaux commencent par là. Non, la littérature n'est pas innocente.	Nous sommes tous Dominici en puissance, non meurtriers, mais accusés privés de langage, ou pire, affublés, humiliés, condamnés sous celui de nos accusateurs. Voler son langage à un homme au nom même du langage, tous les meurtres légaux commencent par là.
--	---

Jouets

Ces jouets meurent d'ailleurs très vite, et une fois morts, ils n'ont pour l'enfant aucune vie posthume. Ce sont avant tout des jouets de parents, ils font partie d'un attirail saisonnier du paraître social. Le jouet est conçu et acheté en fonction de l'affiche qu'il constituera aux yeux des voisins, des amis. Son essence est finalement l'Argent.	Ces jouets meurent d'ailleurs très vite, et une fois morts, ils n'ont pour l'enfant aucune vie posthume.
---	---

Le vin et le lait

Quelques films américains, où le héros, pur et dur, ne répugnait pas devant un verre de lait avant de sortir son colt justicier, ont préparé la formation de ce nouveau mythe parsifalien : aujourd'hui encore, il se boit parfois à Paris, dans des milieux de durs ou de gouapes, un étrange lait-grenadine, venu d'Amérique.	Quelques films américains, où le héros, pur et dur, ne répugnait pas devant un verre de lait avant de sortir son colt justicier, ont préparé la formation de ce nouveau mythe parsifalien : aujourd'hui encore, il se boit parfois à Paris, dans des milieux de durs ou de gouapes, un étrange lait-grenadine, venu d'Amérique. Mais le lait reste une substance exotique ; c'est le vin qui est national. La mythologie du vin peut nous faire d'ailleurs comprendre l'ambiguïté habituelle de notre vie quotidienne. Car il est vrai que le vin est une belle et bonne substance, mais il est non moins vrai que sa production participe lourdement du capitalisme français, que ce soit celui des bouilleurs de cru ou celui des grands colons algériens qui imposent au musulman, sur la terre même dont on l'a dépossédé, une culture dont il n'a que faire, lui qui manque de pain. Il y a ainsi des mythes fort aimables qui ne sont tout de même pas innocents. Et le propre de notre aliénation présente, c'est précisément que le vin ne puisse être une substance tout à fait heureuse, sauf à oublier indûment qu'il est aussi le produit d'une expropriation.
--	--

La comparaison des effets de clôture en revue et en recueil montre comment s'est constitué ce que Barthes lui-même, dans le maquis des notules de son *Roland Barthes* par Roland Barthes, avait déjà retenu au titre des *Mythologies* :

CLAUSULES

Ce genre de clausules a sans doute une triple fonction : rhétorique (le tableau se ferme décorativement), signalétique (des analyses thématiques sont récupérées, in extremis, par un projet d'engagement) et économique (à la dissertation politique on tente de substituer une ellipse plus légère [...]) (1975 : 59-60).

Si l'on n'était pas convaincu de l'importance de la réécriture des petites mythologies, qui contribue à stabiliser l'économie générale du recueil d'essais courts, on aurait encore une occasion de s'en persuader à l'examen des recompositions plus spectaculaires de quelques séquences, déployées en plusieurs petits articles liés lors de la publication en revue et condensées en textes autonomes dans le recueil⁸. Une suite de textes remarquable, que j'appellerai la séquence des Martiens, peut illustrer tout l'intérêt de ces restructurations⁹.

Observons tout d'abord les articles parus dans *Les Lettres nouvelles*, pour les deux premières apparitions de la rubrique « Petite mythologie du mois ». Du numéro 21 au numéro 22, le petit texte « Martiens » se trouve développé en une double chaîne d'applications : les titres continuent la série, mais les trois textes « Mythologie perpétuelle », « Nouvelles mystifications » et « Phénomène ou mythe ? » déplacent l'accent sur de grands thèmes axiologiques,

8. Remarquons que l'édition des *Œuvres complètes* n'a pas retenu toutes ces variantes : Éric Marty s'en est expliqué dans ses préfaces. Toutefois, on y lit l'intégralité du texte passionnant dont « L'acteur d'Harcourt » (en deuxième position dans le recueil) n'est qu'un extrait (central, il faut le préciser). Je crois que d'aussi longues séquences que celles des Martiens (ou de l'Enfance, autre lieu spectaculaire de travail du texte) présenteraient un intérêt comparable et auraient leur place dans les *Œuvres complètes*.

9. On trouvera cette séquence en Annexe 1.

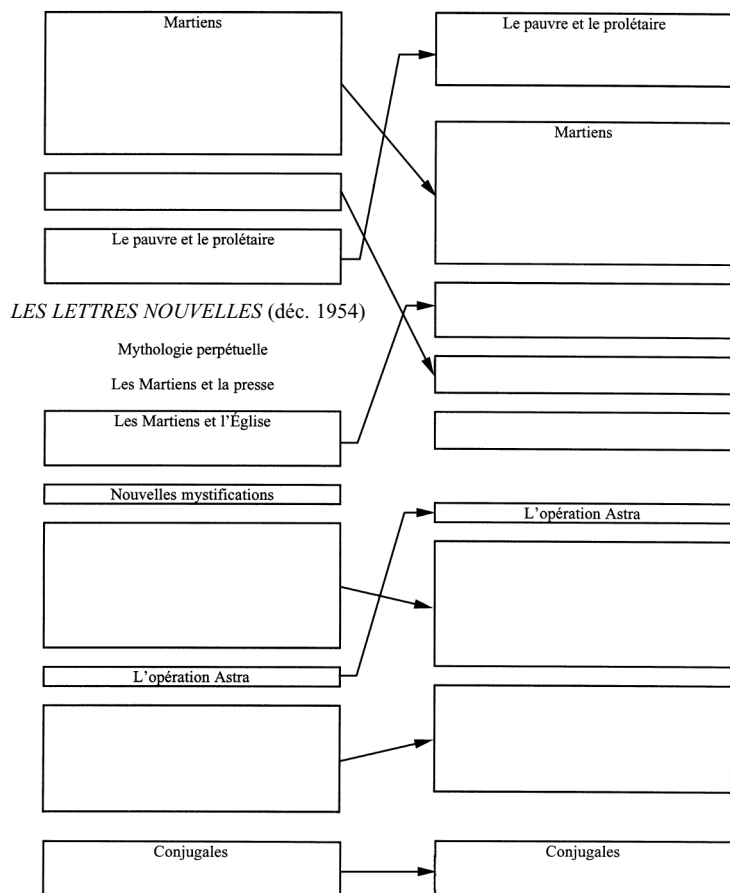
l'Armée, l'Église, la Monarchie, l'Ordre, et l'analyse de leur dimension mythique. C'est pourquoi la suite de textes du numéro 22 affiche une extrême cohérence (lisible dans les débuts de textes), alors que les thèmes vont des Martiens aux mariages de la jet-set en passant par la margarine. Le lien est noué également avec le numéro précédent.

Analysons à présent ce que devient cette séquence dans le recueil *Mythologies*. Les coupes et les déplacements de titres et de paragraphes la reconstruisent complètement (voir la figure à la page suivante). Chaque texte est désormais parfaitement autonome, même si le cousinage d'origine est vaguement conservé par la proximité des deux textes « Martiens » et « L'opération Astra », obtenue grâce au déplacement de « Le pauvre et le prolétaire ». La comparaison des incipit, des lissages stylistiques de détail et des clausules de chaque texte montrera la réécriture accomplie par Barthes pour la mise en recueil.

LES RÉGLAGES DU GENRE

LES LETTRES NOUVELLES (nov. 1954)

MYTHOLOGIES



L'autonomie de chaque texte est d'abord travaillée à partir de son incipit. Le début de « Martiens » ne change pas, puisque ce texte inaugurerait la série dans la revue. En revanche, des modifications sont apportées à « L'opération Astra » et « Conjugales » :

[DANS LA REVUE]

[DANS LE RECUEIL]

Nouvelles mystifications

L'opération Astra

Intégrer à l'ordre le spectacle complaisant de ses servitudes, c'est devenu désormais un moyen paradoxal mais péremptoire de le gonfler.	Insinuer dans l'Ordre le spectacle complaisant de ses servitudes, c'est devenu désormais un moyen paradoxal mais péremptoire de le gonfler.
--	---

Conjugales

Conjugales

Autre valeur de renfort pour les mythes de l'ordre : le Couple. On s'est beaucoup marié ce mois-ci dans notre bonne presse illustrée : grands mariages (le fils du maréchal Juin et la fille d'un inspecteur des Finances, la fille du duc de Castries et le baron de Vitrolles), mariage d'amour (Miss Europe 53 et son ami d'enfance), mariages (futurs) de vedettes (Marlon Brando et Josiane Mariani, Raf Vallone et Michèle Morgan). Naturellement, tous ces mariages ne sont pas saisis au même moment ; leur vertu mythologique doit être prélevée avec discernement.	On se marie beaucoup dans notre bonne presse illustrée : grands mariages (le fils du maréchal Juin et la fille d'un inspecteur des Finances, la fille du duc de Castries et le baron de Vitrolles), mariage d'amour (Miss Europe 53 et son ami d'enfance), mariages (futurs) de vedettes (Marlon Brando et Josiane Mariani, Raf Vallone et Michèle Morgan). Naturellement, tous ces mariages ne sont pas saisis au même moment ; car leur vertu mythologique n'est pas la même.
---	---

L'unité thématique que fédéraient, dans le numéro 22, les grands termes abstraits de « Mythologie perpétuelle » (Armée, Église, Monarchie) est abandonnée au profit de la diffraction dans le concret dont témoignent tous les titres des *Mythologies*. Des lissages stylistiques sont observables aux points de suture des différents blocs redistribués, comme le montrent les comparaisons suivantes :

[DANS LA REVUE]

[DANS LE RECUEIL]

[*Martiens*]

Martiens

[...] Seulement, dans son devenir, le merveilleux a changé de sens [...] d'où le recours mythique à un regard supra-terrestre, assez puissant pour intimider les deux parties. [...] [...]	[...] Seulement, dans son devenir, le merveilleux a changé de sens [...] d'où le recours mythique à un regard céleste, assez puissant pour intimider les deux parties. [...] [...]
--	--

[*Les Martiens et l'Église*]

Cependant, le Double qui est au fond du mythe martien oblige que ses habitants aient aussi les mêmes religions, et bien entendu, singulièrement la nôtre, à nous Français. Les Martiens, a dit <i>le Progrès de Lyon</i>, ont eu nécessairement un Christ ; partant ils ont aussi un pape (et voilà d'ailleurs le schisme ouvert) : faute de quoi ils n'auraient pu se civiliser au point d'inventer la soucoupe interplanétaire. Car, pour ce journal, la religion et le progrès technique étant au même titre des biens précieux de la civilisation, l'une ne peut aller sans l'autre : <i>Il est inconcevable</i>, y écrit-on, <i>que [sic] des êtres ayant atteint un tel degré de civilisation qu'ils puissent arriver jusqu'à nous par leurs propres moyens, soient « païens ».</i> Ils doivent être <i>déistes</i>, reconnaissant l'existence d'un dieu et ayant leur propre religion.	La logique oblige qu'elle ait aussi les mêmes religions, et bien entendu, singulièrement la nôtre, à nous Français. Les Martiens, a dit <i>le Progrès de Lyon</i>, ont eu nécessairement un Christ ; partant ils ont aussi un pape (et voilà d'ailleurs le schisme ouvert) : faute de quoi ils n'auraient pu se civiliser au point d'inventer la soucoupe interplanétaire. Car, pour ce journal, la religion et le progrès technique étant au même titre des biens précieux de la civilisation, l'une ne peut aller sans l'autre : <i>Il est inconcevable</i>, y écrit-on, <i>que [sic] des êtres ayant atteint un tel degré de civilisation qu'ils puissent arriver jusqu'à nous par leurs propres moyens, soient « païens ».</i> Ils doivent être <i>déistes</i>, reconnaissant l'existence d'un dieu et ayant leur propre religion.
---	--

[*Martiens*]

Ainsi toute cette psychose [...] Le juge naît dans le même lieu où le Bourreau menace. <i>[fin du texte]</i>	Ainsi toute cette psychose [...] Le juge naît dans le même lieu où le bourreau menace. [...]
--	--

[*Nouvelles mystifications*]

L'opération Astra

Intégrer à l'ordre le spectacle complaisant de ses servitudes, c'est devenu désormais un moyen paradoxal mais péremptoire de le gonfler. [...] [...] sauvez l'armée par le pro- grès, accrochez la grandeur de l'une au triomphe de l'autre (<i>les Cyclones</i>). [...] C'est une sorte d'homéopa- thie [...] par conséquent bénéfique.	Insinuer dans l'Ordre le spec- tacle complaisant de ses servi- tudes, c'est devenu désormais un moyen paradoxal mais pérempt- toire de le gonfler. [...] [...] sauvez l'armée par le progrès, accrochez la grandeur de l'une au triomphe de l'autre (<i>les Cyclones de Jules Roy</i>). [...] C'est une sorte d'homéopa- thie [...] par conséquent bénéfique. Le mal immanent de la servitude est racheté par le bien transcen- dant de la religion, de la patrie, de l'Eglise, etc. Un peu de mal « avoué » dispense de reconnaître beaucoup de mal caché.
--	--

[*L'opération Astra*]

J'ai retrouvé dans la publicité un schéma romanesque qui rend bien compte, je crois, de cette nouvelle vaccine. [...]	On peut retrouver dans la publicité un schéma romanesque qui rend bien compte de cette nouvelle vaccine. [...]
--	--

La mise en facteur commun axiologique (démystification de l'insidieuse propagande petite-bourgeoise) se fait dans les clauses : celle de « Martiens », écrite spécialement pour le recueil, est rendue indispensable par l'inclusion du développement sur l'Église aux considérations sur les ufologues.

[Origine
des blocs
de texte]

[Texte paru dans le recueil]

Martiens

[*Martiens*] Le mystère des Soucoupes Volantes a d'abord été tout terrestre : on supposait que la soucoupe venait de l'inconnu soviétique, de ce monde aussi privé d'intentions claires qu'une autre planète. Et déjà cette forme du mythe contenait en germe son développement planétaire ; si la soucoupe d'engin soviétique est devenu [*sic*] si facilement engin martien, c'est qu'en fait la mythologie occidentale attribuée au monde communiste l'altérité même d'une planète : l'U.R.S.S. est un monde intermédiaire entre la Terre et Mars.

[*Martiens*] Seulement, dans son devenir, le merveilleux a changé de sens, on est passé du mythe du combat à celui de [*sic*] jugement. Mars en effet, jusqu'à nouvel ordre, est impartial : Mars vient sur Terre pour juger la Terre, mais avant de condamner, Mars veut observer, entendre. La grande contestation U.R.S.S.-U.S.A. est donc désormais sentie comme un état coupable, parce qu'ici le danger est sans mesure avec le bon droit ; d'où le recours mythique à un regard céleste, assez puissant pour intimider les deux parties. Les analystes de l'avenir pourront expliquer les éléments figuratifs de cette puissance, les thèmes oniriques qui la composent : la rondeur de l'engin, le lisse de son métal, cet état superlatif du monde que serait une matière sans couture ; *a contrario*, nous comprenons mieux tout ce qui dans notre champ perceptif participe au thème du Mal : les angles, les plans irréguliers, le bruit, le discontinu des surfaces. Tout cela a déjà été minutieusement posé dans les romans d'anticipation, dont la psychose martienne ne fait que reprendre à la lettre les descriptions.

[*Martiens*] Ce qu'il y a de plus significatif, c'est que Mars est implicitement douée d'un déterminisme historique calqué sur celui de la Terre. Si les soucoupes sont les véhicules de géographes martiens venus observer la configuration de la Terre, comme l'a dit tout haut je ne sais quel savant américain, et comme sans doute beaucoup le pensent tout bas, c'est que l'histoire de Mars a mûri au même rythme que celle de notre monde, et produit des géographes dans le même siècle où nous avons découvert la géographie et la photographie aérienne. La seule avance est celle du véhicule lui-même, Mars n'étant ainsi qu'une Terre rêvée, douée d'ailes parfaites comme dans tout rêve d'idéalisation. Probablement que si nous débarquions à notre tour en Mars telle que nous l'avons construite, nous n'y trouverions que la Terre elle-même, et entre ces deux produits d'une même Histoire, nous ne saurions démêler lequel est le nôtre. Car pour que Mars en soit rendue au savoir géographique, il faut bien qu'elle ait eu, elle aussi, son Strabon, son Michelet, son Vidal de la Blache et, de proche en proche, les mêmes nations, les mêmes guerres, les mêmes savants et les mêmes hommes que nous.

[*Les Martiens et l'Église*] La logique oblige qu'elle ait aussi les mêmes religions, et bien entendu, singulièrement la nôtre, à nous Français. Les Martiens, a dit *le Progrès de Lyon*, ont eu nécessairement un Christ ; partant ils ont aussi un pape (et voilà d'ailleurs le schisme ouvert) : faute de quoi ils n'auraient pu se civiliser au point d'inventer la soucoupe interplanétaire. Car, pour ce journal, la religion et le progrès technique étant au même titre des biens précieux de la civilisation, l'une ne peut aller sans l'autre : *Il est inconcevable*, y écrit-on, *que [sic] des êtres ayant atteint un tel degré de civilisation qu'ils puissent arriver jusqu'à nous par leurs propres moyens, soient « païens ».* Ils doivent être déistes, reconnaissant l'existence d'un dieu et ayant leur propre religion.

[*Martiens*] Ainsi toute cette psychose est fondée sur le mythe de l'Identique, c'est-à-dire du Double. Mais ici comme toujours, le Double est en avance, le Double est Juge. L'affrontement de l'Est et de l'Ouest n'est déjà plus le pur combat du Bien et du Mal, c'est une sorte de mêlée manichéiste, jetée sous les yeux d'un troisième Regard ; il postule l'existence d'une Sur-

Nature au niveau du ciel, parce que c'est au ciel qu'est la Terreur : le ciel est désormais, sans métaphore, le champ d'apparition de la mort atomique. Le juge naît dans le même lieu où le bourreau menace.

[clausule
écrite spé-
cialement
pour le
recueil]

Encore ce Juge – ou plutôt ce Surveillant – vient-on de le voir soigneusement réinvesti par la spiritualité commune, et différer fort peu, en somme, d'une pure projection terrestre. Car c'est l'un des traits constants de toute mythologie petite-bourgeoise, que cette impuissance à imaginer l'Autre. L'altérité est le concept le plus antipathique au « bon sens ». Tout mythe tend fatalement à un anthropomorphisme étroit, et, qui pis est, à ce que l'on pourrait appeler un anthropomorphisme de classe. Mars n'est pas seulement la Terre, c'est la Terre petite-bourgeoise, c'est le petit canton de mentalité, cultivé (ou exprimé) par la grande presse illustrée. À peine formée dans le ciel, Mars est ainsi alignée par la plus forte des appropriations, celle de l'identité.

Quant au texte « L'opération Astra », il acquiert une valeur clé grâce à la fusion de son paragraphe illustratif d'origine et du raisonnement généraliste de « Nouvelles mystifications » (dont le titre disparaît, significativement, parce que trop démonstratif).

[Origine
des blocs
de texte]

[Texte paru dans le recueil]

L'opération Astra

[Nouvelles
mystifi-
cations]

Insinuer dans l'Ordre le spectacle complaisant de ses servitudes, c'est devenu désormais un moyen paradoxal mais péremptoire de le gonfler. Voici le schéma de cette nouvelle démonstration : prendre la valeur d'ordre que l'on veut restaurer ou développer, manifester d'abord longuement ses petitesse, les injustices qu'elle produit, les brimades qu'elle suscite, la plonger dans son imperfection de nature ; puis au dernier moment la sauver *malgré* ou plutôt *avec* la lourde fatalité de ses tares. Des exemples ? Il n'en manque pas.

[Nouvelles
mystifi-
cations]

Prenez une armée ; manifestez sans fard le caporalisme de ses chefs, le caractère borné, injuste de sa discipline, et dans

cette tyrannie bête, plongez un être moyen, faillible mais sympathique, archétype du spectateur. Et puis, au dernier moment, renversez le chapeau magique, et tirez-en l'image d'une armée triomphante, drapeaux au vent, adorable, à laquelle, comme la femme de Sganarelle, on ne peut être que fidèle, quoique battu (*From here to eternity, Tant qu'il y aura des hommes*).

[*Nouvelles
mystifi-
cations*]

Prenez une autre armée : posez le fanatisme scientifique de ses ingénieurs, leur aveuglement ; montrez tout ce qu'une rigueur si inhumaine détruit : des hommes, des couples. Et puis sortez votre drapeau, sauvez l'armée par le progrès, accrochez la grandeur de l'une au triomphe de l'autre (*les Cyclones* de Jules Roy). L'Église enfin : dites d'une façon brûlante son pharisaïsme, l'étroitesse d'esprit de ses bigots, indiquez que tout ceci peut être meurtrier, ne cachez aucune des misères de la foi. Et puis, *in extremis*, laissez entendre que la lettre, si ingrate soit-elle, est une voie de salut pour ses victimes elles-mêmes, et justifiez le rigorisme moral par la sainteté de ceux qu'il accable (*Living Room* de Graham Greene).

[*Nouvelles
mystifi-
cations*]

C'est une sorte d'homéopathie : on guérit les doutes contre l'Église, contre l'Armée, par le mal même de l'Église et de l'Armée. On inocule un mal contingent pour prévenir ou guérir un mal essentiel. S'insurger contre l'inhumanité des valeurs d'ordre, pense-t-on, c'est une maladie commune, naturelle, excusable ; il ne faut pas la heurter de front, mais plutôt l'exorciser comme une possession : on fait jouer au malade la représentation de son mal, on l'amène à connaître le visage même de sa révolte, et la révolte disparaît d'autant plus sûrement qu'une fois distancé, regardé, l'ordre n'est plus qu'un mixte manichéen, donc fatal, gagnant sur les deux tableaux et par conséquent bénéfique. Le mal immanent de la servitude est racheté par le bien transcendant de la religion, de la patrie, de l'Église, etc. Un peu de mal « avoué » dispense de reconnaître beaucoup de mal caché.

[*L'opéra-
tion Astra*]

On peut retrouver dans la publicité un schéma romanesque qui rend bien compte de cette nouvelle vaccine. Il s'agit de la publicité *Astra*. L'historiette commence toujours par un cri d'indignation adressé à la margarine : « Une

mousse à la margarine ? C'est impensable ! » « De la margarine ? Ton oncle sera furieux ! » Et puis les yeux s'ouvrent, la conscience s'assouplit, la margarine est un délicieux aliment, agréable, digeste, économique, utile en toutes circonstances. On connaît la morale de la fin : « Vous voilà débarrassés d'un préjugé qui vous coûtait cher ! » C'est de la même façon que l'Ordre vous délivre de vos préjugés progressistes. L'Armée, valeur idéale ? C'est impensable ; voyez ses brimades, son caporalisme, l'aveuglement toujours possible de ses chefs. L'Église, infaillible ? Hélas, c'est bien douteux : voyez ses bigots, ses prêtres sans pouvoir, son conformisme meurtrier. Et puis le bon sens fait ses comptes : que sont les menues scories de l'ordre au prix de ses avantages ? Il vaut bien le prix d'un vaccin. Qu'importe, *après tout*, que la margarine ne soit que de la graisse, si son rendement est supérieur à celui du beurre ? Qu'importe, *après tout*, que l'ordre soit un peu brutal ou un peu aveugle, s'il nous permet de vivre à bon marché ? Nous voilà, nous aussi, débarrassés d'un préjugé qui nous coûtait cher, trop cher, qui nous coûtait trop de scrupules, trop de révoltes, trop de combats et trop de solitude.

Sous un titre énigmatique, mais toujours fidèle à l'ordre du trivial et du concret, le texte fusionné devient le pivot de tout le recueil, car il condense la métaphore médicale filée dans le texte abstrait (« une sorte d'homéopathie », dans « Nouvelles mystifications ») et la trouvaille lexicologique placée en appel dans le texte sur la margarine (« cette nouvelle vaccine », dans « L'opération Astra »). La « vaccine » peut dès lors fournir l'outil de lecture de tout le recueil *Mythologies*, sans qu'il soit nécessaire de souder chaque incipit au texte précédent. « Conjugales » y gagne son autonomie, que l'on a déjà mesurée dans le remaniement de son ouverture.

L'autonomisation de chaque texte, passant parfois par sa réécriture, n'a cependant pas fait cesser le « jeu infini du monde (le monde comme jeu) » (*S/Z*) dans les *Mythologies*. C'est que l'effet de cumul repéré tout à l'heure joue encore ; mais c'est surtout parce qu'au bouclage de chaque texte s'est surimposée la réouverture d'un réseau interne au recueil. Certes, Barthes n'a pas retenu toutes

les mythologies parues avant 1957 ; mais en n'écartant pas systématiquement des textes qui se recoupent nettement, il a favorisé la mise en place d'un nouveau type de désordre : effet d'hypertexte, dirait-on aujourd'hui, qui établit une interaction des textes à l'intérieur du recueil. Cette interaction, dans la revue, ne se faisait que dans les limites de la courte section « Petite mythologie du mois » (de un à cinq textes au maximum), ou au moyen de notes de bas de pages (de plus en plus nombreuses au fil des mois) et d'une recherche dans les volumes précédents.

Dans le recueil, les liens peuvent être formels ou thématiques. Il n'est pas indifférent, par exemple, que « Romans et enfants » précède immédiatement « Jouets », alors qu'à l'origine ils ne figuraient pas dans le même numéro : continuité thématique. Continuité formelle, en revanche, entre « Le tour de France comme épopée » et « Grammaire africaine » : tous deux empruntent la forme du lexique commenté (des noms de sportifs ou des valeurs colonialistes). « Grammaire africaine » est d'ailleurs issu (grâce à la restructuration généralisante aperçue plus haut) de deux textes de novembre 1955 : « Grammaire marocaine » et « Lexique marocain¹⁰ ». Ce dernier insistait sur la parenté avec le « Lexique des coureurs » paru deux mois plus tôt. Dans le recueil, cette parenté ne se lit plus par l'intermédiaire des titres (de la table des matières). Surtout, « Lexique marocain » s'affiliait nettement à un document d'André Calvès sur la guerre d'Indochine paru dans le numéro de mars 1955 : « Petit lexique pour servir à l'histoire de la guerre au Nord-Vietnam » (document important : près de 20 pages, titre en rouge sur le sommaire de la 1^{re} de couverture). Les numéros successifs de la revue tissaient donc un double réseau : celui d'un procédé rédactionnel à la mode (le lexique) et celui d'une critique politique des guerres de décolonisation. *Mythologies*, en revanche, met l'accent sur la galaxie des mythes petits-bourgeois grâce à l'autonomie des titrages qui verrouillent chaque texte (ce que

10. On notera au passage la généralisation par réécriture du titre, qui brouille la référence précise à la guerre de décolonisation au Maroc.

montre assez bien la table des matières). Le réseau formel, lui, demeure lisible dans le contenu des textes : effet de réouverture.

Le réseau interne se bâtit ainsi sur des effets d'échos, dont le document à l'Annexe 2 (p. 274) donnera un aperçu (loin d'être exhaustif). Le réseau du « lexique » n'est pas le seul effet de la parution en revue à se perdre : le plus spectaculaire est sans doute l'aguicheur « Strip-tease », paru en belle page pour l'ouverture de la section « Petite mythologie du mois » de décembre 1955. Maquette éclatante pour occuper un terrain préparé depuis plusieurs mois, avec les articles d'avril 1955 : « Strip-tease et cinéma d'aujourd'hui », par Ado Kyrrou, et de juin 1955 : « Du strip-tease », par Jean-Marie Dunoyer.

N'importe : le réseau du recueil est constitué et concrétisé dans l'objet-livre : feuilletage recommandé. Les *Mythologies* gardent la mémoire des déplacements textuels (de la revue au recueil, de l'actualité au livre) tout en misant sur un équilibre délicat qui relance une nouvelle dynamique interne. La thèse sémiologique est placée à l'écart, en deuxième partie : s'est ainsi constitué « l'essai sans la dissertation ».

CALVINO, ARCHITECTE DE L'OUVERTURE

J'essaie de faire en sorte que la description devienne récit, tout en restant description.

(Calvino, 1997 : 118).

Ce n'est pas Roland Barthes qui a déclaré cela ; mais gageons que l'auteur de *S/Z* y aurait reconnu l'une des voies vers « le romanesque sans le Roman ». En composant *Palomar*, Italo Calvino a effectivement proposé au lecteur un exercice de funambulisme entre les genres. On savait déjà, depuis *Le château des destins croisés* ou *Les villes invisibles*, que la virtuosité de l'auteur italien dans la composition de ses plans de livres en faisait un maître du recueil. *Le château des destins croisés* expérimentait, à travers les jeux de tarots, les combinatoires narratologiques :

Je passais de cette façon des jours entiers à défaire et refaire mon puzzle, j'imaginai de nouvelles règles de jeu, je dessinais des centaines de plans, en carré, en losange, en étoile : il y avait toujours des cartes essentielles qui restaient inutilisées et des cartes superflues qui se trouvaient en plein milieu, et les plans devenaient tellement compliqués (allant même jusqu'à requérir une troisième dimension, sous forme de cubes, de polyèdres) que je m'y perdais tout le premier (1976 : 137).

Auparavant, *Les villes invisibles* avaient poussé très loin la géométrie thématique, comme en témoignera l'interprétation que donne Carlo Ossola de la succession savante et apparemment aléatoire des pièces du livre :

Table des *Villes invisibles*
(1972, trad. française au Seuil, 1974)

I.	II.
...	...
Les villes et la mémoire. 1.	Les villes et la mémoire. 5.
Les villes et la mémoire. 2.	Les villes et le désir. 4.
Les villes et le désir. 1.	Les villes et les signes. 3.
Les villes et la mémoire. 3.	Les villes effilées. 2.
Les villes et le désir. 2.	Les villes et les échanges. 1.
Les villes et les signes. 1.	...
Les villes et la mémoire. 4.	IV.
Les villes et le désir. 3.	...
Les villes et les signes. 2.	Les villes et les signes. 5.
Les villes effilées. 1.	Les villes effilées. 4.
...	Les villes et les échanges. 3.
III.	Les villes et le regard. 2.
...	Les villes et le nom. 1.
Les villes et le désir. 5.	...
Les villes et les signes. 4.	
Les villes effilées. 3.	
Les villes et les échanges. 2.	
Les villes et le regard. 1.	

LES RÉGLAGES DU GENRE

V.

...

Les villes effilées. 5.

Les villes et les échanges. 4.

Les villes et le regard. 3.

Les villes et le nom. 2.

Les villes et les morts. 1.

...

VII.

...

Les villes et le regard. 5.

Les villes et le nom. 4.

Les villes et les morts. 3.

Les villes et le ciel. 2.

Les villes continues. 1.

...

IX.

...

Les villes et les morts. 5.

Les villes et le ciel. 4.

Les villes continues. 3.

Les villes cachées. 2.

Les villes et le ciel. 5.

Les villes continues. 4.

Les villes cachées. 3.

Les villes continues. 5.

Les villes cachées. 4.

Les villes cachées. 5.

...

VI.

...

Les villes et les échanges. 5.

Les villes et le regard. 4.

Les villes et le nom. 3.

Les villes et les morts. 2.

Les villes et le ciel. 1.

...

VIII.

...

Les villes et le nom. 5.

Les villes et les morts. 4.

Les villes et le ciel. 3.

Les villes continues. 2.

Les villes cachées. 1.

...

Interprétation de Carlo Ossola (traduit et cité par Daros, 1994 : 197-198) :

Sez. I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
a ₁ a ₂ a ₃ a ₄	a ₅	b ₅	c ₅	d ₅	e ₅	f ₅	g ₅	
b ₁ b ₁ b ₃	b ₄	c ₄	d ₄	e ₄	f ₄	g ₄	h ₄	h ₅
c ₁ c ₂	c ₃	d ₃	e ₃	f ₃	g ₃	h ₃	i ₃	i ₄ i ₅
d ₁	d ₂	e ₂	f ₂	g ₂	h ₂	i ₂	l ₂	l ₃ l ₄ l ₅
	e ₁	f ₁	g ₁	h ₁	i ₁	l ₁	m ₁	m ₂ m ₃ m ₄ m ₅

Sez. I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
a ₁ a ₂ a ₃ a ₄	a ₅	b ₅	c ₅	d ₅	e ₅	f ₅	g ₅	
b ₁ b ₁ b ₃	b ₄	c ₄	d ₄	e ₄	f ₄	g ₄	h ₄	h ₅
c ₁ c ₂	c ₃	d ₃	e ₃	f ₃	g ₃	h ₃	i ₃	i ₄ i ₅
d ₁	d ₂	e ₂	f ₂	g ₂	h ₂	i ₂	l ₂	l ₃ l ₄ l ₅
	e ₁	f ₁	g ₁	h ₁	i ₁	l ₁	m ₁	m ₂ m ₃ m ₄ m ₅

a : Les villes et la mémoire
 b : Les villes et le désir
 c : Les villes et les signes
 d : Les villes effilées
 e : Les villes et les échanges
 f : Les villes et le regard

g : Les villes et le nom
 h : Les villes et les morts
 i : Les villes et le ciel
 l : Les villes continues
 m : Les villes cachées

Avec *Palomar*, enfin, on voit la maîtrise de l'écrivain s'appliquer à un nouvel objet : il s'agit maintenant d'une mathématique des genres :

Les chiffres 1, 2, 3, qui numérotent la table, qu'ils soient en première, deuxième ou troisième position, n'ont pas seulement une valeur ordinale, mais correspondent à trois aires thématiques, à trois genres d'expériences et d'interrogations qui, dans des proportions différentes, sont présents dans chaque partie du livre.

Le 1 correspond généralement à une expérience visuelle qui a pour objet presque toujours des formes de la nature ; le texte tend à se constituer en description.

Dans le 2 on retrouve des éléments anthropologiques, culturels au sens large, et l'expérience, outre les données visuelles, implique aussi le langage, les significations, les symboles. Le texte tend à se développer en récit.

Le 3 rend compte d'expériences de nature plus spéculative, concernant le cosmos, le temps, l'infini, les rapports entre le moi et le monde, les limitations de l'esprit. Du domaine de la description et du récit, on passe à celui de la méditation.

1 LES VACANCES DE PALOMAR

1.1 *Palomar sur la plage*

1.1.1 Lecture d'une vague

1.1.2 Le sein nu

1.1.3 L'épée du soleil

1.2 *Palomar dans le jardin*

1.2.1 Les amours des tortues

1.2.2 Le sifflement du merle

1.2.3 Le pré infini

1.3 *Palomar regarde le ciel*

1.3.1 La lune l'après-midi

1.3.2 L'œil et les planètes

1.3.3 La contemplation des étoiles

2 PALOMAR EN VILLE

2.1 *Palomar sur la terrasse*

2.1.1 De la terrasse

2.1.2 Le ventre du gekko

2.1.3 L'invasion des étourneaux

- 2.2 *Palomar fait le marché*
 - 2.2.1 Trois livres de graisse d'oie
 - 2.2.2 Un musée de fromages
 - 2.2.3 Le marbre et le sang
- 2.3 *Palomar au zoo*
 - 2.3.1 La course des girafes
 - 2.3.2 Le gorille albinos
 - 2.3.3 L'ordre des Squamifères
- 3 LES SILENCES DE PALOMAR
 - 3.1 *Les voyages de Palomar*
 - 3.1.1 Le parterre de sable
 - 3.1.2 Des serpents et des crânes
 - 3.1.3 La pantoufle dépareillée
 - 3.2 *Palomar en société*
 - 3.2.1 Se mordre la langue
 - 3.2.2 S'en prendre aux jeunes
 - 3.2.3 Le modèle des modèles
 - 3.3 *Les méditations de Palomar*
 - 3.3.1 Le monde regarde le monde
 - 3.3.2 L'univers comme miroir
 - 3.3.3 Comment apprendre à être mort¹¹

Dans ces trois cas, c'est le paratexte qui assure la mise en mouvement du volume : la lecture aura intégré lentement, discrètement, une « in-quiétude » qui touche, selon le cas, à la syntaxe du récit, à la variation des thèmes ou à l'architecture des genres. La table des matières, pour qui prend la peine de la lire, provoque un effet de relecture agitatrice : elle déconstruit ce que les procédés de la fiction avaient soigneusement homogénéisé (le récit, le personnage).

Collection de sable, un recueil d'essais qu'on oublie parfois de mentionner comme le dernier ouvrage publié par Calvino, franchit

11. Table des matières, avec sa note préliminaire, de *Palomar* (1983, trad. française au Seuil, 1985).

le pas de l'hétérogénéité, et assume la tendance que Claudio Milanini repère dans les notes laissées par Calvino à sa mort :

[...] un nombre assez élevé de titres renvoient à des recueils possibles d'essais, d'articles sur divers sujets et de pages sur des « choses vues ». En définitive – après une longue attente – Calvino s'était décidé à projeter toute une série de volumes qui se seraient situés en dehors du territoire de la fiction (1997 : 157).

Pourtant, l'auteur de *Palomar* savait bien que « presque tous les textes écrits racontent une histoire, même un essai philosophique, même un bilan de société anonyme, même une recette de cuisine » (Calvino, 1997 : 114).

Et *Palomar* en témoignait lumineusement, qui transformait 27 articles précédemment parus en revue en l'histoire d'un personnage unique et de son regard sur le monde. Au lecteur non averti, la diversité des textes d'origine ne se dévoilera nulle part ; seule la table des matières suggère la bigarrure des modes d'approche, et encore en unifiant soigneusement la perspective : un jeu sur les genres littéraires. *Collection de sable*, qui a la même archéologie que *Palomar*, explicite quadruplement la démarche : primo, les textes sont laissés en l'état, avec l'année de leur publication ; secundo, un cahier iconographique illustre quelques articles, en montrant les photos des expositions et ouvrages qui leur ont servi de point de départ ; tertio, une « autoprésentation » de l'auteur commente son livre, en position stratégique de quatrième de couverture¹² ; et quarto, une note bibliographique indique avec précision les revues de première parution. Notons que l'autoprésentation ne fait aucune allusion à *Palomar* : ce dernier devait rester « génériquement pur ». Mais les éditeurs italiens et français ont établi le lien : « avec eux [les textes de *Collection de sable*], le lecteur

12. Dans l'édition italienne, évidemment. La dernière réédition de la traduction française en collection de poche traduit enfin ce texte et l'insère comme avant-propos.

entre dans l'atelier d'écriture de Palomar » (quatrième de couverture en collection « Points-Seuil »). Avec *Palomar* seulement, on a donc entre les mains un livre autonome, où s'agit discrètement la question du genre ; avec *Palomar* et *Collection de sable*, on entre dans la nébuleuse de Palomar (puisque ce nom d'un observatoire astronomique américain renvoie à la rubrique du *Corriere della Serra* où Calvino publiait ses textes). Et si le premier des deux ouvrages accorde encore à la fiction son privilège poétique d'unification, le second fait le pari de l'essai, entre les genres comme par principe, au cœur d'un foisonnement hétéroclite d'objets, sans avoir besoin d'une table des matières ingénieuse pour le dire.

L'armature du recueil *Collection de sable* est l'outil principal de sa cohérence. Contrairement à celle de *Palomar*, la table des matières ici stabilise un double effet d'hétéroclite. Les dates des articles, lisibles en signature, ne se suivent pas exactement dès la seconde partie, et disparaissent complètement dans la quatrième ; la table uniformise ce léger désordre, en les omettant toutes.

INDICE

I. ESPOSIZIONI ° ESPLORAZIONI

Collezione di sabbia [1974]
Com'era nuovo il Nuovo Mondo [1976]
Il viandante nelle mappa [1980]
Il museo dei mostri di cera [1980]
Il patrimonio dei draghi [1980]
Prima dell'alfabeto [1982]
Le miraviglie della cronaca nera [1983]
Un romanzo dentro un quadro [1983]
Ditelo coi nodi [1983]
Scrittori che disegnano [1984]

TABLE

I. EXPOSITIONS ° EXPLORATIONS

Collection de sable
Comme il était nouveau, le Nouveau Monde
Le voyageur dans la carte
Le musée des monstres de cire
Le patrimoine des dragons
Avant l'alphabet
Les merveilles des faits divers

Un roman dans un tableau

Dites-le avec des nœuds
Des écrivains qui dessinent

LES RÉGLAGES DU GENRE

II. IL RAGGIO DELLO SGUARDO

In memoria di Roland Barthes
[1980]
Le effimere nella fortezza [1981]
Il maiale e l'archeologo [1980]
La Colonna Traiana raccontata
[1981]
La città scritta : epigrafi e graffiti
[1980]
La città pensata : la misura degli
spazi [1982]
La redenzione degli oggetti [1981]
La luce negli occhi [1982]

II. LE RAYON DU REGARD

En mémoire de Roland Barthes

Les éphémères de la forteresse
Le cochon et l'archéologue
Le récit de la colonne Trajane

La ville écrite : épigraphes et
graffitis
La ville pensée : la mesure des
espaces
La rédemption des objets
La lumière dans les yeux

III. RESOCONTI DEL FANTASTICO

Le avventure di tre orologiai e di
tre automi [1980]
La geografia delle fate [1980]
L'arcipelago dei luoghi
immaginari [1981]
I francobolli degli stati d'animo
[1981]
L'enciclopedia d'un visionario
[1982]

III. COMPTES RENDUS DU FANTASTIQUE

Les aventures de trois horlogers et
de trois automates
La géographie des fées
L'archipel des lieux imaginaires

Les timbres-postes des états d'âme

L'encyclopédie d'un visionnaire

IV. LA FORMA DEL TEMPO [S.D.]

GIAPPONE
La vecchia signora in kimono viola
Il rovescio del sublime
Il tempio di legno
I mille giardini
La luna corre dietro alla luna
La spada e le foglie
I bigliardini della solitudine
Eros e discontinuità
Il novantanovesimo albero

IV. LA FORME DU TEMPS

JAPON
La vieille dame en kimono violet
L'envers du sublime
Le temple de bois
Les mille jardins
La lune court derrière la lune
L'épée et les feuilles
Les flippers de la solitude
Eros et discontinuité
Le quatre-vingt-dix-neuvième
arbre

MESSICO	MEXIQUE
La forma dell'albero	La forme de l'arbre
Il tempo e i rami	Le temps et les branches
La foresta et gli dèi	La forêt et les dieux
IRAN	IRAN
Il mihrab	Le mihrab
Le fiamme in fiamme	Les flammes en flammes
Le sculture e i nomadi	Les sculptures et les nomades

Table de l'édition italienne, traduction en regard¹³

Les sujets, surtout, n'ont rien à voir les uns avec les autres : exposition de collections bizarres ou de nœuds de marins, ouvrage sur les graffiti ou visite de monuments comme la colonne Trajane ou les arbres millénaires du Mexique. La stabilisation est double : d'une part, un classement se dessine (1 : les comptes rendus d'expositions, 2 : les critiques d'ouvrages, 3 : des critiques regroupées sous le thème de l'imaginaire, et 4 : des notes de voyage au Japon, au Mexique et en Iran). D'autre part, une progression est suggérée : mais pour la sentir, il faut entrer dans le labyrinthe des essais et de leurs digressions, ou pour laisser Calvino le dire, dans « le plaisir de confier ses propres opinions à des observations marginales ou de les cacher entre les lignes¹⁴ ».

Il faut, par exemple, se laisser guider par des effets d'échos entre les articles, qui témoignent discrètement (art du recueil) de quelques obsessions de l'écrivain : la collection de flacons de sable du premier essai donne lieu à une méditation désabusée sur l'être et le temps, grâce à une réactivation somptueuse de l'image du sablier ; la méditation se poursuit dans la visite de la colonne Trajane, dont la pollution efface le superbe récit sculpté : « c'est peut-être la faute du smog [...] ou c'est la meule du temps qui, millénaire après millénaire, réussit à tout réduire en poussière » (p. 51). Les derniers mots du dernier article reprennent encore cette

13. L'édition française ne reprend pas tous les textes.

14. Autoprésentation de Calvino pour *Collection de sable*.

méditation dans le désert d'Iran, sur la vanité des files de touristes qui passent devant des files de colosses antiques sculptés dans la pierre qui s'effrite, pendant que des files de nomades traversent le désert, n'emportant rien d'autre avec eux que des tapis bariolés, dont l'éventail de couleurs fait écho au spectre de nuances délicat des flacons de la collection. Du coup, le titre donné à la dernière partie (notes de voyages) se pose en éclairage indirect de l'itinéraire d'un regard et d'une pensée : « La forme du temps ».

Ce réseau, important car il pose un encadrement du recueil, recoupe celui qui associe « La forme du temps » à « La forme de l'arbre » et « Le temps et les branches ». Ces deux articles, dans la section « Mexique », sont mis en réseau, par leur thème, avec « Le quatre-vingt-dix-neuvième arbre », qui termine la section « Japon » ; et le dernier article de « Mexique », « La forêt et les dieux », file le sujet des arbres en annonçant la préoccupation principale de la section suivante, « Iran » : les espaces de la religion. Du coup, les notations incidentes de toutes les notes de voyage sont appelées les unes vers les autres ; elles tracent les épisodes d'une réflexion sur la possibilité de dire le monde, dans sa diversité mais surtout dans cette dimension silencieuse que l'arbre symbolise, peut-être étanche au langage et en tout cas inaccessible à lui sans la médiation culturelle.

Alors, la suite de comptes rendus des trois premières sections prend une nouvelle signification : on y reconnaît mieux le parcours d'un discours qui *littérarise* toujours son objet, par exemple en recourant au dialogue intertextuel ou en adoptant le profil et les manies de l'explication de texte à propos de tout autre chose (porcelaines de Sèvres, colonne romaine). De la première partie sur les expositions à la troisième sur le monde de l'imaginaire, le « rayon du regard » (titre de la 2^e partie) plonge dans les profondeurs d'une créativité des arts et des langages ; manière aussi de signaler, notamment dans les derniers articles de cette 3^e partie, qu'un monde entier est capable de s'élaborer par la seule force du langage ou de l'art (par exemple dans les collections de timbres inventés dont rend compte le texte « Les timbres-postes des états d'âme »). Ce monde imaginaire, dont il est finalement si simple et si jouissif de

parler, se donne alors en opposition dialectique avec le vaste monde réel, celui du voyage, dont l'écriture est beaucoup plus difficile. En témoigne le texte sur l'arbre millénaire du Mexique, qui teste plusieurs modes d'approche discursive avant de pouvoir déployer enfin son commentaire : une digression sur une pièce exposée au Jardin des Plantes de Paris a permis ce déblocage.

Chaque texte du réseau est donc maintenu en équilibre sur la vague de deux mouvements inverses : une force « centripète » du recueil, qui rassemble et condense en un centre obsessionnel des préoccupations délivrées çà et là ; mais aussi une force « centrifuge », qui fait toujours dériver un texte vers un autre, une partie vers la suivante ou la précédente. Un code générique est toujours utilisé en tension vers d'autres codes : certains objets qui « tout en étant statiques, présuppose[nt] une idée de narration » (p. 33) (la colonne Trajane, les cartes géographiques anciennes) voient leur récit métamorphosé en commentaire de leur support ; d'autres, qui appellent une immobilisation de l'espace et même du discours, comme ces jardins japonais auxquels est associé un poème à forme fixe, disparaissent derrière le récit des petits incidents du voyage. Et surtout, c'est l'architecture même du recueil qui implique ces déclenchements dérivés du récit : chaque texte peut rester « description » tout en devenant récit, rester « critique d'art » tout en devenant poème en prose, ou « compte rendu d'exposition » tout en devenant confession autobiographique.

VERS UNE POÉTIQUE EXTENSIVE

Chez Barthes comme chez Calvino, les effets d'« hypertexte interne » au recueil jouent donc un rôle essentiel dans la constitution du discours essayistique. Il serait d'ailleurs possible d'étendre l'exploration aux effets d'hypertexte externe, ou, pour reprendre l'expression de Richard Saint-Gelais, aux dimensions du « recueil virtuel » : la liste des mythologies s'allongerait considérablement si l'on prenait en compte d'autres articles de Barthes qui y sont irrésistiblement apparentés, explicitement ou non. Partant, le réseau de la « petite-bourgeoisie » s'enrichirait d'un nombre conséquent de

nouvelles et insolites connexions (par exemple entre Gérard Philipe et le music-hall, ou entre le strip-tease et l'hypnotisme du Grand Roger). De même, *Collection de sable* se relierait aisément à ce que Jean-Paul Manganaro appelait « l'autobiographie involontaire » de Calvino dans le recueil posthume *Sur la route de San Giovanni*, ou aux variations sur les cinq sens de *Sous le soleil jaguar*. Aux scrupules de ceux qui hésiteraient à rendre poreuses les limites de chaque texte ou de chaque œuvre, il faudrait peut-être répondre avec les mots mêmes de Calvino à la fin de ses *Leçons américaines* :

Me voilà parvenu au terme de cette apologie du roman comme grand réseau. Peut-être m'objectera-t-on que plus l'œuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le self de qui écrit [...]. Bien au contraire, répondrai-je : qui sommes-nous, [...] sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries ? Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières.

Mais peut-être tiendrai-je à répondre d'une autre manière : en appelant de mes vœux une œuvre conçue hors du self, [...] pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, [...] la pierre, le béton, le plastique... (1989 : 193-194).

Quant à l'essai littéraire, fort de sa tradition antiméthodique, de son goût pour les « fantastiques bigarrures » (Montaigne) et de sa désinvolture générique, il poursuivrait dans cette expérience l'histoire de son identité hautement paradoxale, et consoliderait l'autorité de moins en moins discrète (au moins en France) d'un nom de genre fédérateur. Identité paradoxale, et pourtant (ou peut-être justement) rentable, dans tous les sens du terme. Car en sublimant son art du passage en théorie de l'entre-genres, l'essai réaffirme périodiquement sa distinction et constitue son nom de genre en pôle de littérarité. Un petit argumentaire éditorial m'en fournira la preuve en même temps que ma conclusion :

NRF Essais n'est pas une collection au sens où ce mot est communément entendu aujourd'hui : ce n'est pas l'illustration d'une discipline unique, moins encore le porte-voix d'une école ni celui d'une institution.

NRF Essais est le pari ambitieux d'aider à la défense et restauration d'un genre : l'essai. L'essai est l'exercice de pensée, quels que soient les domaines du savoir ; il est mise à distance des certitudes reçues sans discernement, mise en perspective des objets faussement familiers, mise en relation des modes de pensée d'ailleurs et d'ici. L'essai est une interrogation au sein de laquelle la question, par les déplacements qu'elle opère, importe plus que la réponse¹⁵.

15. Éditions Gallimard, catalogue « Sciences humaines » 1990, présentation de la collection « NRF Essais ».

ANNEXE 1

Les Lettres nouvelles, n° 21, novembre 1954 ;
« Petite mythologie du mois » [1^{re} apparition de la rubrique]

La croisière du Sang bleu
Critique muette et aveugle
Saponides et détergents
Martiens

Le mystère des Soucoupes Volantes a d'abord été tout terrestre : on supposait que la soucoupe venait de l'inconnu soviétique, de ce monde aussi privé d'intentions claires qu'une autre planète. Et déjà cette forme du mythe contenait en germe son développement planétaire ; si la soucoupe d'engin soviétique est devenu [*sic*] si facilement engin martien, c'est qu'en fait la mythologie occidentale attribue au monde communiste l'altérité même d'une planète : l'U.R.S.S. est un monde intermédiaire entre la Terre et Mars.

Seulement, dans son devenir, le merveilleux a changé de sens, on est passé du mythe du combat à celui de [*sic*] jugement. Mars en effet, jusqu'à nouvel ordre, est impartial : Mars vient sur Terre pour juger la Terre, mais avant de condamner, Mars veut observer, entendre. La grande contestation U.R.S.S.-U.S.A. est donc désormais sentie comme un état coupable, parce qu'ici le danger est sans mesure avec le bon droit ; d'où le recours mythique à un regard supra-terrestre, assez puissant pour intimider les deux parties. Les analystes de l'avenir pourront expliquer les éléments figuratifs de cette puissance, les thèmes oniriques qui la composent : la rondeur de l'engin, le lisse de son métal, cet état superlatif du monde que serait une matière sans couture ; *a contrario*, nous comprenons mieux tout ce qui dans notre champ perceptif participe au thème du Mal : les angles, les plans irréguliers, le bruit, le discontinu des surfaces. Tout cela a déjà été minutieusement posé dans les romans d'anticipation, dont la psychose martienne ne fait que reprendre à la lettre les descriptions.

Ce qu'il y a de plus significatif, c'est que Mars est implicitement douée d'un déterminisme historique calqué sur celui de la Terre. Si les soucoupes sont les véhicules de géographes martiens venus observer la configuration de la Terre, comme l'a dit tout haut je ne sais quel savant américain, et comme sans doute beaucoup le pensent tout bas, c'est que l'histoire de Mars a mûri au même rythme que celle de notre monde, et produit des géographes dans le même siècle où nous avons découvert la

géographie et la photographie aérienne. La seule avance est celle du véhicule lui-même, Mars n'étant ainsi qu'une Terre rêvée, douée d'ailes parfaites comme dans tout rêve d'idéalisation. Probablement que si nous débarquions à notre tour en Mars telle que nous l'avons construite, nous n'y trouverions que la Terre elle-même, et entre ces deux produits d'une même Histoire, nous ne saurions démêler lequel est le nôtre. Car pour que Mars en soit rendue au savoir géographique, il faut bien qu'elle ait eu, elle aussi, son Strabon, son Michelet, son Vidal de la Blache et, de proche en proche, les mêmes nations, les mêmes guerres, les mêmes savants et les mêmes hommes que nous.

Ainsi toute cette psychose est fondée sur le mythe de l'Identique, c'est-à-dire du Double. Mais ici comme toujours, le Double est en avance, le Double est Juge. L'affrontement de l'Est et de l'Ouest n'est déjà plus le pur combat du Bien et du Mal, c'est une sorte de mêlée manichéiste, jetée sous les yeux d'un troisième Regard ; il postule l'existence d'une Sur-Nature au niveau du ciel, parce que c'est au ciel qu'est la Terreur : le ciel est désormais, sans métaphore, le champ d'apparition de la mort atomique. Le juge naît dans le même lieu où le Bourreau menace.

Le pauvre et le prolétaire

Les Lettres nouvelles, n° 22, décembre 1954 ;
« Petite mythologie du mois »

Mythologie perpétuelle

L'Armée, l'Église, la Monarchie, il n'y a encore que cela pour bien distraire les Français. [...]

[§2]

[§3]

Les Martiens et la presse

A peine posé, le mythe martien est mobilisé lui aussi au service de l'ordre. [...] De même que l'on a vu des mouvements profondément réactionnaires se prévaloir au nom du socialisme, ou des journaux notoirement obscurantistes s'intituler le Progrès ou Lumière, de même c'est la Raison qui vient ici décorer coquettement le char puissant de la mystification. Faisons ainsi d'une pierre deux coups : empruntons d'abord à la raison son lustre, et puis discréditons-la, compromettons-la dans notre propre mensonge.

Les Martiens et l'Église

Cependant, le Double qui est au fond du mythe martien oblige que ses habitants aient aussi les mêmes religions, et bien entendu, singulièrement la nôtre, à nous Français. Les Martiens, a dit *le Progrès de Lyon*, ont eu nécessairement un Christ ; partant ils ont aussi un pape (et voilà d'ailleurs le schisme ouvert) : faute de quoi ils n'auraient pu se civiliser au point d'inventer la soucoupe interplanétaire. Car, pour ce journal, la religion et le progrès technique étant au même titre des biens précieux de la civilisation, l'une ne peut aller sans l'autre : *Il est inconcevable*, y écrit-on, *que [sic] des êtres ayant atteint un tel degré de civilisation qu'ils puissent arriver jusqu'à nous par leurs propres moyens, soient « païens ».* Ils doivent être déistes, reconnaissant l'existence d'un dieu et ayant leur propre religion.

Nouvelles mystifications

Intégrer à l'ordre le spectacle complaisant de ses servitudes, c'est devenu désormais un moyen paradoxal mais péremptoire de le gonfler. Voici le schéma de cette nouvelle démonstration : prendre la valeur d'ordre que l'on veut restaurer ou développer, manifester d'abord longuement ses petitesse, les injustices qu'elle produit, les brimades qu'elle suscite, la plonger dans son imperfection de nature ; puis au dernier moment la sauver *malgré* ou plutôt *avec* la lourde fatalité de ses tares. Des exemples ? Il n'en manque pas.

Prenez une armée ; manifestez sans fard le caporalisme de ses chefs, le caractère borné, injuste de sa discipline, et dans cette tyrannie bête, plongez un être moyen, faillible mais sympathique, archétype du spectateur. Et puis, au dernier moment, renversez le chapeau magique, et tirez-en l'image d'une armée triomphante, drapeaux au vent, adorable, à laquelle, comme la femme de Sganarelle, on ne peut être que fidèle, quoique battu (*From here to eternity, Tant qu'il y aura des hommes*).

Prenez une autre armée : posez le fanatisme scientifique de ses ingénieurs, leur aveuglement ; montrez tout ce qu'une rigueur si inhumaine détruit : des hommes, des couples. Et puis sortez votre drapeau, sauvez l'armée par le progrès, accrochez la grandeur de l'une au triomphe de l'autre (*les Cyclones*). L'Église enfin : dites d'une façon brûlante son pharisaïsme, l'étroitesse d'esprit de ses bigots, indiquez que tout ceci peut être meurtrier, ne cachez aucune des misères de la foi. Et puis, *in extremis*, laissez entendre que la lettre, si ingrate soit-elle, est une voie de salut pour

ses victimes elles-mêmes, et justifiez le rigorisme moral par la sainteté de ceux qu'il accable (*Living Room* de Graham Greene).

C'est une sorte d'homéopathie : on guérit les doutes contre l'Église, contre l'Armée, par le mal même de l'Église et de l'Armée. On inocule un mal contingent pour prévenir ou guérir un mal essentiel. S'insurger contre l'inhumanité des valeurs d'ordre, pense-t-on, c'est une maladie commune, naturelle, excusable ; il ne faut pas la heurter de front, mais plutôt l'exorciser comme une possession : on fait jouer au malade la représentation de son mal, on l'amène à connaître le visage même de sa révolte, et la révolte disparaît d'autant plus sûrement qu'une fois distancé, regardé, l'ordre n'est plus qu'un mixte manichéen, donc fatal, gagnant sur les deux tableaux et par conséquent bénéfique.

L'opération Astra

J'ai retrouvé dans la publicité un schéma romanesque qui rend bien compte, je crois, de cette nouvelle vaccine. Il s'agit de la publicité *Astra*. L'historiette commence toujours par un cri d'indignation adressé à la margarine : « Une mousse à la margarine ? C'est impensable ! » « De la margarine ? Ton oncle sera furieux ! » Et puis les yeux s'ouvrent, la conscience s'assouplit, la margarine est un délicieux aliment, agréable, digeste, économique, utile en toutes circonstances. On connaît la morale de la fin : « Vous voilà débarrassés d'un préjugé qui vous coûtait cher ! » C'est de la même façon que l'Ordre vous délivre de vos préjugés progressistes. L'Armée, valeur idéale ? C'est impensable ; voyez ses brimades, son caporalisme, l'aveuglement toujours possible de ses chefs. L'Église, infaillible ? Hélas, c'est bien douteux : voyez ses bigots, ses prêtres sans pouvoir, son conformisme meurtrier. Et puis le bon sens fait ses comptes : que sont les menues scories de l'ordre au prix de ses avantages ? Il vaut bien le prix d'un vaccin. Qu'importe, *après tout*, que la margarine ne soit que de la graisse, si son rendement est supérieur à celui du beurre ? Qu'importe, *après tout*, que l'ordre soit un peu brutal ou un peu aveugle, s'il nous permet de vivre à bon marché ? Nous voilà, nous aussi, débarrassés d'un préjugé qui nous coûtait cher, trop cher, qui nous coûtait trop de scrupules, trop de révoltes, trop de combats et trop de solitude.

LES RÉGLAGES DU GENRE

Conjugales

Autre valeur de renfort pour les mythes de l'ordre : le Couple. On s'est beaucoup marié ce mois-ci dans notre bonne presse illustrée : grands mariages (le fils du maréchal Juin et la fille d'un inspecteur des Finances, la fille du duc de Castries et le baron de Vitrolles), mariage d'amour (Miss Europe 53 et son ami d'enfance), mariages (futurs) de vedettes (Marlon Brando et Josiane Mariani, Raf Vallone et Michèle Morgan). Naturellement, tous ces mariages ne sont pas saisis au même moment ; leur vertu mythologique doit être prélevée avec discernement.

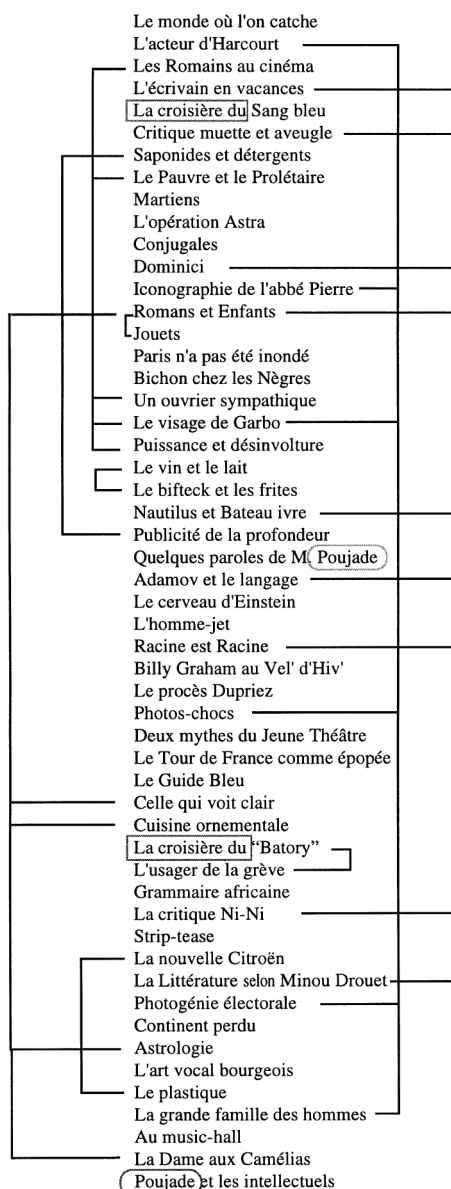
[...]

Phénomène ou mythe ?

ANNEXE 2

MYTHOLOGIES (ROLAND BARTHES)

LE RÉSEAU INTERNE – QUELQUES CONNEXIONS



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor Wiesengrund ([1958] 1984), « L'essai comme forme », dans Theodor Wiesengrund ADORNO, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion. [*Noten zur Literatur*.]
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, Paris, Seuil. (Coll. « Points », 10.)
- BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes*, Paris, Seuil. (Coll. « Écrivains de toujours ».)
- BARTHES, Roland (1993-1995), *Œuvres complètes*, édition d'Éric Marty, Paris, Seuil.
- BENSMĀĪA, Réda (1986), *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr Verlag.
- BERGER, Bruno (1964), *Der Essay. Form und Geschichte*, Berne, Francke Verlag.
- CALVINO, Italo ([1973] 1976), *Le château des destins croisés*, trad. française de Jean Thibaudeau et de l'auteur, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- CALVINO, Italo (1974), *Les villes invisibles*, trad. française de Jean Thibaudeau, Paris, Seuil.
- CALVINO, Italo ([1983] 1985), *Palomar*, trad. de J.-P. Manganaro, Paris, Seuil.
- CALVINO, Italo (1984), *Collezione di sabbia, emblemi bizzari e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro : gli oggetti raccontano il mondo*, Milano, Garzanti.
- CALVINO, Italo (1986), *Collection de sable*, trad. de J.-P. Manganaro, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)
- CALVINO, Italo (1989), *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. Yves Hersant, Paris, Gallimard.
- CALVINO, Italo (1997), « Monde écrit et monde non écrit », conférence prononcée en 1983, New York University. Repris et traduit dans *Europe*, n° 81 (mars), p. 112-119.

- COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette. (Coll. « Contours littéraires ».)
- DAROS, Philippe (1994) *Italo Calvino*, Paris, Hachette. (Coll. « Portraits littéraires ».)
- ÉTUDES LITTÉRAIRES (1998), « Poétiques du recueil », vol. 30, n° 2 (hiver).
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- LAVERS, Annette, (1971), « En traduisant Barthes », *Tel Quel*, n° 47, p. 115-125.
- LUKÁCS, Georges ([1911] 1974), « À propos de l'essence et de la forme de l'essai », dans Georges LUKÁCS, *L'âme et les formes*, trad. Haarscher, Paris, Gallimard. (*Die Seele und die Formen*, 1911). (Coll. « Bibliothèque de philosophie ».)
- MAC CARTHY, John (1989), *Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- MAC LAREN, Ian S., et Claudine POTVIN (dir.) (1988), *Les genres littéraires*, « Vers une histoire de l'institution littéraire au Canada », Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta.
- MILANINI, Claudio (1997), « Calvino et l'édition de ses œuvres », *Europe*, n° 81 (mars), p. 157.
- MUSIL, Robert (1965), *L'homme sans qualités*, trad. de Philippe Jaccottet, Paris, Seuil.
- OSSOLA, Carlo (1987), « L'invisibile e il suo "dove" : "geografia interiore" di Italo Calvino », *Lettere italiane* (Florence), n° 2.
- RICARD, François (1977), « L'essai », *Études françaises*, vol. 13, nos 3-4 (octobre), p. 369-370.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1986), « Du texte au genre », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Théories des genres*, Paris, Seuil. (Coll. « Points ».)

AVATARS DU RECUEIL

LES TURBULENCES GÉNÉRIQUES DES FICTIONS COLLECTIVES

René Audet, Patrick Guay et Richard Saint-Gelais

Université Laval/CRELIQ

Je ne sépare plus l'idée d'un temple
de celle de son édification.

Paul VALÉRY,
Eupalinos ou l'architecte.

À n'en pas douter, nous vivons – littérairement parlant – sous l'empire du roman. Cette hégémonie, qui se manifeste autant dans les préférences des lecteurs que dans la part copieuse que les études littéraires font à ce genre, ne laisse que relativement peu de place, nous ne sommes pas les premiers à le constater, à ces « concurrents » que sont les autres genres narratifs, à commencer par la nouvelle. On sait la réticence que bon nombre d'éditeurs et de lecteurs éprouvent à l'endroit du recueil de nouvelles, qui leur semble sans doute un genre nettement distinct du roman. D'un côté, la multiplicité, la fragmentation, l'assemblage (matériel) de textes autonomes ; de l'autre, l'unicité, la permanence des personnages, le développement d'une intrigue continue et coextensive au livre. Il n'est cependant pas difficile de montrer ce que cette opposition a de réducteur. D'une part, le roman peut jouer la carte de la fragmentation, que ce soit pour saboter sa propre fiction (comme

dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin) ou pour susciter des effets de suspense (comme dans les thrillers de Jean-Jacques Pelletier). D'autre part, certains recueils tissent entre leurs parties constitutives des liens – thématiques, formels ou diégétiques – assez nombreux pour que le recueil apparaisse irréductible à la simple idée d'assemblage. Les *Récits de Médilhault* d'Anne Legault (1994) et le *Tu attends la neige, Léonard ?* de Pierre Yergeau (1992) viennent immédiatement à l'esprit ici. Le recueil – en l'occurrence, le recueil de nouvelles – est-il en train d'émerger comme une forme et peut-être comme un genre distinct ? Cette autonomisation du recueil s'effectuant à travers l'idée de construction, comment repenser sa spécificité par rapport au roman ?

Ces questions, nous voudrions aujourd'hui les aborder non pas de front¹, mais en quelque sorte de biais, en examinant quelques ouvrages parus depuis une quinzaine d'années au Québec et en France. Ceux-ci, qui se rapprochent parfois du recueil, parfois du roman, ont en commun d'avoir été écrits à plusieurs mains, tout en procédant d'un projet commun défini au préalable, mais laissant une place plus ou moins grande aux initiatives individuelles – et aux surprises qu'elles risquent d'entraîner, y compris chez les autres participants. Devrait-on parler de « romans-cadavres exquis » ? De « recueils en course à relais » ? Il n'est pas aisé de caractériser ces ouvrages qui, encore peu nombreux, apparaissent trop disparates pour qu'on puisse y voir davantage qu'une formule, d'ailleurs fort variable d'un cas à l'autre. Aussi la réflexion que nous entendons proposer pourrait-elle s'intituler : « Enquête sur un non-genre ». En effet, ce qui nous intéresse n'est pas de dégager la généricité propre à cet ensemble ; il s'agit à bien des égards de « gadgets littéraires » qui résultent d'initiatives séparées et semblent bien s'ignorer les uns les autres². Ce qui nous intéresse, c'est bien plutôt de voir comment ces curieux ouvrages travaillent,

1. Comme c'est le cas dans Dickner et Guay (1998) et Audet (2000).

2. Cela dit, rien n'interdit que se produise un jour une cristallisation de ces formules disparates en un genre reconnu comme tel, dont elles constitueraient rétrospectivement des précurseurs.

chacun à sa façon, tant sur le roman ou le recueil de nouvelles que sur les rapports complexes que l'un et l'autre entretiennent.

L'un des précurseurs de cette formule a été publié en 1931 aux États-Unis : intitulé *The Floating Admiral* (Christie *et al.*, [1931] 1980), l'ouvrage réunissait treize membres du Detection Club, parmi lesquels des sommités comme Agatha Christie, Dorothy Sayers et G. K. Chesterton. Les règles du jeu étaient simples : chaque auteur devait rédiger un chapitre après avoir lu les précédents, mais sans connaître ce que les participants ultérieurs écriraient. Le tout devait constituer – et y parvient effectivement – un véritable roman policier classique, dont la solution, rationnelle, ne devait négliger aucun des indices introduits par les auteurs. L'intérêt majeur du livre réside peut-être dans la section finale, où sont reproduites les solutions (d'abord gardées secrètes) que chacun envisageait au moment où il écrivait son texte. La diversité de ces solutions montre que le cours supposément logique du roman à énigme n'interdit pas une multiplicité de reconstructions, tout aussi plausibles les unes que les autres. À ce moment, l'ensemble cohérent formé par le livre se révèle travaillé par un éclatement sous-jacent.

The Floating Admiral permet déjà de dégager quelques-uns des paramètres avec lesquels la formule du livre à plusieurs auteurs doit composer. D'abord, la mise en place d'un univers fictionnel commun. Ensuite, l'oscillation entre la cohésion (c'est-à-dire la simple reprise d'éléments introduits par les autres auteurs) et l'exigence plus forte d'une cohérence (la construction d'un édifice narratif suffisamment unifié). Enfin, la tension entre le livre comme œuvre et le livre comme espace de jeu. On peut aussi se demander si la discipline stricte qui caractérise *The Floating Admiral* – n'oublions pas que les membres du Detection Club ont édicté des commandements du roman policier – se retrouve dans la production contemporaine. Un bref examen s'impose. Pour ce faire, nous avons retenu trois cas exemplaires : le premier, *Quartiers divers*, est un recueil de nouvelles fortement structuré ; le second, *Mise à feu*, est un roman de Série noire ; le troisième, *Marco Polo*, est un feuilleton produit à la fois en simultané et en série par huit auteurs.

Entre recueil et roman se retrouvent généralement les recueils de nouvelles dits structurés, où diverses stratégies textuelles viennent établir des liens entre les textes. Certains – François Ricard (1976) par exemple – n’hésitent pas à parler à ce propos de « quasi-romans », ce qui suggère que la frontière entre les deux genres est poreuse, mais rappelle aussi que l’effort d’articulation entre les textes place le résultat dans l’orbite du roman. Le recueil *Quartiers divers* (Belle et al., 1997), qui rassemble seize textes de cinq auteurs, s’inscrit dans ce groupe d’œuvres. À part un prologue et une dédicace évoquant la plaque d’immatriculation d’une automobile et un camp littéraire, seul le texte en quatrième de couverture explique en quelques mots le projet qui a mené à l’élaboration de ce recueil :

Cinq auteurs, seize nouvelles, un seul lieu : un immeuble rue Marquette à Montréal. Des personnages qui réapparaissent d’un texte à l’autre dans une sorte de chassé-croisé littéraire. [...] Ce recueil original de nouvelles, construisant petit à petit une intrigue à partir de textes en apparence fragmentés, est issu de la rencontre de cinq écrivains talentueux qui, ensemble, circulaient dans une Sable immatriculée XXH 777.

Malgré le laconisme de ces indications, la structuration forte de l’ensemble permet de déduire les contraintes auxquelles les collaborateurs se sont soumis : ce recueil rassemble des textes de styles et de « genres » différents (lettre, journal intime, fantastique), mais qui ont pour caractéristique de mettre en scène un même immeuble, habité par un certain nombre de personnages récurrents. *Quartiers divers* repose sur un projet commun qui conduit les participants à produire des textes appartenant à un même univers fictionnel, esquissé dans le premier texte où sont présentés les lieux et les principaux personnages³. De plus, *Quartiers divers* entrecroise les trames narratives, de sorte que les mises en situation et

3. Texte qui tient lieu et place de la « bible » des *shared-world stories* en science-fiction (sur ces notions, voir Clute et Nicholls, 1995 : 1092-1093).

les personnages créés par un auteur sont présupposés, repris ou développés par les autres. Ce chassé-croisé, complexifié dans sa réalisation par la multiplication des auteurs, produit une mosaïque narrative qui relate la vie des habitants de l'immeuble de la rue Marquette à travers différents épisodes qui les font se rencontrer et entremêler leurs destins⁴.

Cet édifice narratif concerté ne constitue pas pour autant un roman : chaque nouvelle propose une histoire relativement autonome autour de quelques-uns des personnages de l'immeuble, intrigue pouvant parfois se prolonger en action secondaire dans un autre texte. Toutefois – justement en raison de ces prolongements – l'ouvrage résiste à une lecture désordonnée que permet généralement le recueil de nouvelles. Le travail sur les préalables (description d'un personnage, état de choses antérieur, etc.) contraint le lecteur qui vise une compréhension maximale des intrigues à lire les nouvelles dans l'ordre, de sorte que leur autonomie apparaît plus que relative. À défaut d'indications précises sur le mode de production de l'ouvrage⁵, la réussite de cet entrelacement des trames narratives témoigne de l'esprit dans lequel s'est orchestré ce recueil : à partir d'un projet initial s'est développée une forte concertation, une coopération dont l'objectif est de mener à terme une mosaïque d'histoires et de styles tout en préservant une cohésion, voire une cohérence de l'ensemble. Ce recueil ne tient pas tant du jeu que du travail collectif guidé par un point d'aboutissement commun : la réalisation d'un ouvrage où tendent à s'estomper les particularités de chacune des histoires, au profit d'une toile savamment tissée. Le lecteur, qui au vu des cinq signatures aurait pu s'attendre à une œuvre éclatée sinon foisonnante, constate vite qu'il a affaire à une entreprise fortement concertée, qu'on pourrait

4. Le nom de la rue, qui évoque le terme « marqueterie », est peut-être un clin d'œil discret au mode de construction du livre.

5. On ne sait pas en effet comment le recueil a été élaboré, comment les textes ont été réécrits ou même si un canevas de tous les textes a été établi avant même que ne commence l'écriture des nouvelles par chacun des auteurs.

qualifier d'écriture communautaire. Si le projet participe du jeu, il s'agit d'un jeu coopératif qui vise à aplanir les individualités.

Le deuxième cas retenu, *Noces d'or* (Collectif, 1995), est un produit Gallimard conçu pour célébrer les 50 ans d'existence de la Série noire. Le projet lui-même est explicité partiellement dans une Note de l'éditeur. Il s'agit d'un jeu de type « cadavre exquis », réunissant 38 auteurs, 19 pour chacun des deux romans formant l'ouvrage⁶. *Mise à feu*, étudié ici, forme ainsi un ensemble de 19 chapitres, titrés et numérotés, nécessitant une lecture linéaire, plus encore que *Quartiers divers*. Ces textes, nous précise cependant le responsable du projet, « ne visent pas le sens », chacun étant censé constituer « une sorte de solo qui ferait entendre le son propre de son instrumentiste ». Le *modus operandi* de ce cadavre exquis, ses contraintes ou règles du jeu, sont autrement ignorés du lecteur, qui déduira pourtant, au vu du résultat, que chacun des auteurs doit avoir lu tous les textes qui précèdent, qu'ils ont donc travaillé en consécution.

Mise à feu débute comme un roman conventionnel, suffisamment conventionnel pour que l'intrigue des 13 premiers chapitres puisse être facilement résumée. Lemmy Kauffer, ancien agitateur, est tiré de sa retraite cubaine pour enquêter sur les agissements d'un réseau révolutionnaire clandestin. L'exercice se complique progressivement, au fil des chapitres suivants, jusqu'aux dérapages des derniers chapitres. La cohérence narrative des premiers chapitres est assurée en partie par quelques éléments classiques : linéarité temporelle, permanence des personnages principaux avec retour explicatif, de chapitre en chapitre, sur tels traits du héros ou sur telles données de l'intrigue. Le chapitre VI, par exemple, fait un tel retour en forme de bilan récapitulatif en six points (p. 50). Même chose pour le chapitre XIII, dans lequel l'action ne progresse pas, ou très peu, mais qui fait le point, lui aussi, sur les chapitres précédents. Il s'agit d'un procédé courant du roman policier, mais

6. Celui-ci présente tête-bêche *Mise à feu*, amorcé par Jean-Patrick Manchette, et *Dies Irae*, amorcé par Patrick Raynal.

le lecteur devine ici la main de l'auteur⁷ qui s'essaie à mettre de l'ordre dans la matière fictionnelle dont il a hérité. On note quelques entorses narratives légères (dont, au chapitre VIII, un retour de la fiction sur elle-même : « J'ai plutôt l'impression de jouer un rôle affligeant dans un néo-polar post-gauchard ! siffla Kauffer avec amertume » (p. 71)). Malgré ces entorses, *Mise à feu* se présente, génériquement et jusqu'aux trois quarts du roman, comme un véritable polar.

Le chapitre XIV projette le récit sur un autre plan, littéralement, par un procédé courant, mais plutôt inusité dans le genre policier : les 13 chapitres précédents y voient leur statut modifié, alors qu'ils deviennent un *manuscrit*, celui de l'histoire que nous venons de lire. Au chapitre XV, même procédé et nouvelle pirouette narrative : deux personnages jusque-là absents, un éditeur et un lecteur, y discutent des mérites et des conditions de production d'un *autre* manuscrit, formé celui-là par les 14 chapitres déjà lus ; parodiant malicieusement quelques éléments de science-fiction à rabais, le chapitre XVI les mènera à la découverte d'un projet de révolution planétaire, dont quelques-uns des principaux acteurs sont des mutants, produits de manipulations génétiques douteuses. Et ainsi de suite jusqu'au chapitre final, où les différents niveaux diégétiques sont ramenés aux divagations de schizophrènes traités par le docteur Saint-Cantan [*sic*]. Ce chapitre porte donc un étage plus haut (c'est le toit de l'édifice) cette démultiplication des paliers narratifs.

On le voit bien, nous ne sommes plus, depuis quelques chapitres, dans un polar, mais dans un *jeu*, formel et générique, qui se dévoile lui-même comme jeu, bien qu'il tente, avec humour, de récupérer quelques-uns des meubles disposés aux paliers inférieurs. Plusieurs signes contribuent à ce dévoilement progressif : l'autodésignation, au chapitre XVII, de *Noces d'or*⁸ ; la récupération, en mode métanarratif, de la fiction initiale et le clin d'œil

7. Jean-Hugues Oppel en l'occurrence.

8. « Nous avions, écrit le narrateur, écrit ensemble quelques chapitres de ces *Noces d'or*. Exercices de style anonymes. Toutes les expériences d'écriture aiguisent la plume » (p. 131).

amusé au projet collectif⁹ ; l'apparition d'un certain docteur Antoine Hénéreffe, etc.

La cohérence *narrative*, de type réaliste (au sens littéraire du terme), finit ainsi par être joyeusement bousculée, pour laisser place à une cohérence d'un autre ordre, une cohérence *pragmatique*. Ce retour de la fiction sur elle-même et sur ses conditions de production amène en effet le lecteur à suivre à la fois l'histoire et les aléas de sa réalisation. Nous avons pu oublier le cadre formel de l'exercice, ses participants, leur statut d'écrivains en service ; ceux-ci deviennent peu à peu aussi prégnants et présents que la fiction policière patiemment élaborée par les premiers collaborateurs. Il n'est plus possible de lire *Mise à feu* uniquement comme un roman, seulement comme une machine qui joue de la frontière entre la fiction et le récit (tortueux à souhait) de son élaboration. Rarement l'aphorisme de Ricardou – « de l'écriture d'une aventure, nous sommes passés à l'aventure d'une écriture » – n'aura été aussi approprié, encore qu'en un sens que Ricardou n'avait sans doute pas pressenti.

Comme dans les deux cas précédents, les circonstances de la confection de *Marco Polo* ne peuvent être négligées, y compris par le lecteur qui se fraie un chemin à travers les quelque quatre cents pages de ce que la couverture qualifie de « roman/feuilleton », avec une barre oblique qui signale la dualité générique de l'objet. Produit en 1985, *Marco Polo* nous ramène à une époque, proche et lointaine à la fois, où la télématique était encore parée des mystères d'une technologie que l'on commençait à apprivoiser. Il s'agissait, pour huit écrivains travaillant sur trois continents mais reliés par télécopieur, de créer chacun un personnage, puis de rédiger quotidiennement un épisode soumis à diverses contraintes, la première étant que « Chaque auteur débutera son récit comme il l'entend, avec le personnage qu'il a inventé, et il devra y intégrer au moins l'un des personnages inventés par les auteurs » (Adiaffi *et al.*,

9. « Il s'agirait de constituer une trame, une histoire, un récit, enfin, quelque chose de cohérent. Une "structure narrative pertinente" périrait Ladnier [...] » (chapitre XIX, p. 148).

1985 : 11). Dès le départ, cette contrainte légère donne aux épisodes successifs une curieuse combinaison de cohésion et de disparité qui se maintiendra jusqu'à la fin. Assez paradoxalement, la cohésion est plus forte dans les premiers épisodes, où les personnages sont, comme leurs auteurs, éparpillés en divers points du globe, que dans les suivants, où ils sont censés – une contrainte l'impose – se trouver en un même lieu, à savoir Paris. On passe alors d'une série de récits parallèles (mais compatibles) à une succession d'épisodes passablement contradictoires entre eux. Quelques exemples. Deux épisodes¹⁰ qui se passent à Rome tournent autour de la fuite de deux jeunes femmes poursuivies par le père de l'une d'elles, l'inquiétant Roi des Abattoirs. Mais ces épisodes sont intercalés avec d'autres qui relatent l'entrevue que le Roi accorde à une certaine Marina, sans qu'il soit question de la poursuite. Prises isolément, les deux trames narratives sont à peu près cohérentes, mais semblent en même temps s'ignorer l'une l'autre. Il arrive aussi que des mouvements narratifs soient annulés par des développements ultérieurs, ce qui n'empêche pas la suite d'ignorer ces développements, produisant ainsi chez le lecteur l'impression que le récit fait, inexplicablement, marche arrière. C'est ainsi qu'une conférence médiatique initialement prévue à Paris est « détournée » à Brazzaville, puis ramenée à son site originel, avant d'être *encore une fois* ramenée à Paris¹¹, comme si cela n'avait pas déjà été fait cinq pages plus tôt.

Comment interpréter cet assemblage étrange de convergences et de divergences ? Deux avenues se présentent au lecteur. La première consiste à supposer que les auteurs écrivent en connaissance de cause, et donc que les relations entre les épisodes relèvent de gestes d'écriture délibérés. La fiction, dans cette perspective, se développerait en partie sous le signe de la cohérence (ou peut-être

10. P. 74-77 (épisode de Sony Labou Tansi) et p. 97-100 (épisode de Jean-Marie Adiaffi).

11. Brazzaville : p. 178 (épisode de Sony Labou Tansi) ; Paris : p. 189 (épisode de Jean-Marie Adiaffi) ; Paris : p. 194 (épisode d'Abdelaziz Kacem).

seulement de la cohésion, par la reprise de personnages et d'éléments fictifs circonscrits, et non par la mise en place d'une intrigue commune) ; la fiction se développerait aussi sous le signe de l'incohérence, ou plutôt de la contradiction consentie, de la fluctuation incessante des données de l'intrigue.

L'autre avenue de lecture consiste à expliquer les divergences par les circonstances de la rédaction, telles du moins que le lecteur est à même de les imaginer. Il semble que les auteurs, chaque jour, écrivent simultanément leurs épisodes, avant de pouvoir lire ce que leurs comparses ont écrit indépendamment les uns des autres. Cela expliquerait aussi bien l'écartèlement constant des intrigues que les tentatives sporadiques de recoller, tant bien que mal, les morceaux d'un puzzle en partie involontaire. (Un bon exemple de ces tentatives : l'invention d'un double de Marina pour « justifier » sa présence simultanée à Paris et à Rome¹²).

En définitive, l'ensemble frappe par sa linéarité, mais une linéarité fort irrégulière, voire chaotique. L'écriture, ici, se fait tapageusement performative : l'ensemble s'apparente à un jeu joué à huit, où chaque épisode correspondrait à un coup d'écriture susceptible de modifier la donne : il suffit par exemple que l'un des auteurs introduise un motif de science-fiction – des mouettes électroniques qui apparaissent soudain et qui espionnent certains personnages – pour que la suite doive s'en accommoder. Mais le souci de cohérence globale étant ici somme toute assez faible, il se peut fort bien que les épisodes subséquents choisissent, performativement, de délaisser ce motif, à la fois indéniable et sans effet ; c'est d'ailleurs ce qui arrive aux mouettes après quelques épisodes.

Sans abdiquer leur autonomie respective, les différentes trames narratives ne visent cependant pas l'unification, ne se considèrent pas toujours contraintes les unes par les autres. Le résultat, agaçant et fascinant à la fois, montre peut-être le trouble qui se saisit du lecteur lorsque le roman se voit soumis à la dure loi du recueil : la cohabitation.

12. P. 132-134 (épisode de Françoise Delay).



Que nous enseignent nos exemples ? *Quartiers divers* semble bien se situer à mi-chemin sur un axe dont les deux pôles sont le recueil de nouvelles et le roman : fragmenté en textes indépendants, il se rapproche du recueil ; fortement structuré et présentant une progression chronologique nette, il s'apparente à un quasi-roman. La dimension pragmatique – ici, la coopération manifeste entre les auteurs – ne masque pas la spécificité des contributions de chacun. Du fait de la convergence de leurs efforts, les circonstances de production, sans s'estomper totalement, interfèrent peu avec l'histoire, que le lecteur peut suivre sans trop s'interroger sur la fabrication de l'œuvre. Cette dimension pragmatique est problématisée dans *Mise à feu*, où la cohérence narrative est mise à rude épreuve : tout en demeurant un roman, *Mise à feu* joue à traverser différents genres du roman : policier, d'espionnage, de science-fiction, etc. La cohérence, le lecteur la retrouve en prenant en considération le projet d'écriture et les modalités de son exécution : modalités spectaculaires, qui font planer l'ombre de l'Auteur (ici multiple) sur le texte. *Marco Polo*, enfin, comme assemblage kaléidoscopique, met le lecteur au défi de reconstruire une cohérence narrative qui se défile et se ramifie en trames à la fois nombreuses, disparates et parfois adverses. Ni roman unifié, ni rassemblement de pièces autonomes, c'est peut-être celui de nos exemples où la tension pragmatique est la plus déterminante et la plus présente à l'esprit du lecteur.

Étudiant les facteurs permettant l'identification du genre, Jean-Marie Schaeffer (1989) a mis en évidence le potentiel générique que recèle la dimension pragmatique des ouvrages littéraires (la lettre par exemple, ou le journal intime, ne peuvent être conçus indépendamment de leur contexte d'énonciation). Malgré une forte présence de cette dimension dans notre corpus, nous n'en sommes pas pour autant à annoncer l'émergence d'un nouveau genre. Il nous paraît plus opportun de voir dans ces « gadgets » une pratique qui, à partir de conditions de productions voisines, génère des résultats variés où figurent plus ou moins explicitement les traces de ces mises en chantier. Les fictions collectives permettent de

relativiser les conceptions génériques fixes du recueil et du roman. On savait déjà que la reconnaissance de ces genres repose sur une évaluation délicate de la part respective que l'autonomie et la subordination jouent dans l'économie générale du livre. Les fictions collectives compliquent davantage cette évaluation en faisant intervenir un autre paramètre, celui de la multiplicité des auteurs et ses conséquences. C'est d'ailleurs de ce côté qu'elles se distinguent d'ouvrages formellement similaires comme *La vie mode d'emploi* de Perec, où le processus d'écriture ne compte certes pas pour rien, mais où il n'est pas dramatisé comme dans *Mise à feu*, *Marco Polo* et dans une certaine mesure *Quartiers divers*. Si toutes ces œuvres mettent en jeu la dialectique de l'autonomie et de la subordination, il reste que dans les fictions collectives, cette dialectique se répercute dans un processus que le lecteur ne peut ignorer tant la multiplicité des auteurs l'y invite : même achevée, l'histoire conserve un côté *in progress* qui la maintient dans un équilibre précaire entre unification et éclatement, entre jeu en cours et œuvre achevée, entre roman et recueil. Nos œuvres amènent le lecteur à se demander ce qu'est un roman, ce qu'est un recueil – et à reconnaître à quel point la question peut être affectée par l'activation d'un trait jusque-là inerte : les circonstances de la rédaction.

On le voit : la zone intermédiaire entre roman et recueil n'est pas un entre-deux confortable : nos « gadgets » littéraires, en s'y plaçant résolument, semblent moins l'amorce d'un troisième genre aux contours bien nets qu'un réactif turbulent qui force les lecteurs à constater que les genres sont faits de tensions négociées et renégociées et non de traits définitoires.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADIAFFI, Jean-Marie *et al.* (1985), *Marco Polo. Le nouveau livre des merveilles. Roman/feuilleton*, Montréal/Paris, Boréal Express/Solin.
- AUDET, René (2000), *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Études ».)
- BELLE, Françoise, Daniel GIGUÈRE, Andrée LAURIER, Anne-Michèle LÉVESQUE et Claude MERCIER (1997), *Quartiers divers*, Hull, Vents d'Ouest. (Coll. « Rafales ».)
- CHRISTIE, Agatha, Dorothy L. SAYERS, G.K. CHESTERTON and Certain Other Members of the Detection Club ([1931] 1980), *The Floating Admiral*, New York, Charter Books.
- CLUTE, John, et Peter NICHOLLS (dir.) (1995), *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin's Griffin.
- COLLECTIF (1995), *Noces d'or. 1945-1995*, Paris, Gallimard. (Coll. « Série noire ».) [Comprend *Mise à feu* de Jean-Patrick Manchette *et al.* et *Dies Irae* de Patrick Raynal *et al.*]
- DICKNER, Nicolas, et Patrick GUAY (1998), « De l'ambiguïté générique des *fragments*. Le cas de l'anthologie et du recueil de nouvelles », dans Richard SAINT-GELAIS (dir.), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université, p. 183-204. (Coll. « Séminaires », 8.)
- LEGAULT, Anne (1994), *Récits de Médilhault*, Québec, L'instant même.
- RICARD, François (1976), « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2 (avril), p. 113-133.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- YERGEAU, Pierre (1992), *Tu attends la neige, Léonard ?*, Québec, L'instant même.

CHAPITRE 7

LA DYNAMIQUE ÉPIQUE
DANS L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE
DE PIERRE PERRAULT¹

Michèle Garneau

Chercheure autonome/CRELIQ

L'Abitibi : une armée de colons pour fonder des paroisses. Une armée de gueux. C'est l'histoire de l'Abitibi. La plus triste histoire de notre histoire. La plus lamentable. Commandée par des prêtres-colonisateurs. Et pour ne pas faire d'histoire nous n'avons pas, à vrai dire raconté l'histoire. Nous nous sommes nous-mêmes délibérément passés sous silence. [...] Mais qui consentirait à raconter l'histoire d'une catastrophe qu'aucun vainqueur ne revendique.

Pierre PERRAULT,
Caméramages.

Le ressentiment, nous dit Nietzsche, a pour objet le temps lui-même, le *es war* : *cela a été*. Il ne veut plus rien

1. Ce texte est la version abrégée d'un ouvrage à paraître sur le cinéma québécois dans lequel nous consacrons tout un chapitre à l'œuvre de Pierre Perrault.

savoir de ce passé du futur qui est aussi un futur du passé. Plus rien savoir de ces deux temps si habiles à conjuguer leur double absence. Il ne veut connaître que le temps sans tromperie : le présent et sa conjoncture tel qu'il se compte interminablement, simplement pour s'assurer qu'il est tissé de réel et de lui seul : le temps des indices dont on attend qu'ils se redressent le mois prochain et des sondages qui devraient suivre, un mois après, la même courbe. Comme il hait les temps de l'absence, il hait les images qui sont toujours du passé et probablement déjà trafiquées par les mauvais prophètes du futur.

Jacques RANCIÈRE,
Arrêt sur histoire.

Pierre Perrault amorce son premier cycle cinématographique au début des années 1960, dans un Québec alors en pleine mutation, un Québec moderne, un Québec qui rejette son propre passé : le passé de la « Grande Noirceur » canadienne-française. L'idéologie dominante est au « rattrapage ». « La volonté de modernisation intégrale qui se faisait jour au début des années soixante impliquait, on le sait », écrit Pierre Nepveu, un « “refus global” du passé canadien-français perçu comme un atavisme pernicieux » (1988 : 79). « Atavisme », du latin *atavus* : ancêtre. « Pernicieux », du latin *perniciēs* : ruine. Qu'est-ce à dire ? L'attachement à l'ancêtre, ou encore, la mémoire de l'ancêtre, est jugé pernicieux, *ruineux* pour la santé. « Nous ne revenons plus sur ce rejet violent (abjection) », écrit Heinz Weinmann, « dont le nouveau sujet Québécois qui émerge de cette Révolution tranquille, frappe son ancien avatar, le Canadien-français, tellement qu'on croirait qu'il veut discréditer toute filiation de l'un à l'autre » (1987 : 456). « Dégoutés par le fumier de l'histoire », écrit Pierre Perrault (1983 : 64), pour qualifier le rapport au passé de ses contemporains. Le « fumier de

l'histoire », c'est le contraire de l'idéologie. Le « fumier de l'histoire », c'est la souffrance du peuple, toujours obscène. Le « fumier de l'histoire », c'est le souvenir nauséabond du passé, quelque chose de l'ordre du ressentiment. « Le ressentiment a pour objet le temps lui-même », écrit l'historien Jacques Rancière : le « *es war : cela a été* » (1997 : 48). C'était, pourrait-on dire, l'état d'esprit de la Révolution tranquille.

Perrault inverse le sens du parcours de rationalité. À l'égard du temps vif et rapide d'une société qui se modernise, c'est le plus primitif qui sera matrice de sens.

Et pour des raisons obscures, je m'intéresse d'abord et avant tout à celui qu'on appelle paysan ou demeuré, à l'homme à l'état brut, mémorial, à l'homme poète collectif, à l'homme tourmenté par princes et prélats, au pauvre qui est la matière première des richesses minières et autres, à cet énorme cheptel dont on extrait le travail comme une huile... et on jette aux orties le reste de l'animal (1985 : 6).

C'est à partir du plus primitif qu'on « interprétera » – pour reprendre une formulation nietzschéenne – « ce qu'il y a dans l'histoire de grand et de sublime » (Nietzsche, [1874] 1988 : 131). Mais plus fondamentalement : il faut que l'histoire canadienne-française se trouve une forme qui ne soit plus celle du grand récit mythique (le messianisme religieux) dans laquelle on l'avait phagocytée pendant plus d'un siècle. Car l'ancien monde n'est pas l'ancienne idéologie que la nouvelle viendra amalgamer. C'est ce « dénouage » que tente Perrault dans son œuvre : dénouer le réel de l'imaginaire, c'est-à-dire le vécu des gens des idéologies de pouvoir, pour « enfin prendre pied dans l'obscénité du réel » (Perrault, 1985 : 346). Sortir le peuple du mythe, c'est le rendre à la vie, à sa vie, d'où l'« obscénité ».

On a souvent mis l'accent, dans le passage de la « Grande Noirceur » canadienne-française à l'époque des « Lumières » québécoises, sur le rôle prépondérant des pratiques artistiques. Les pratiques artistiques québécoises auraient secondé la nouvelle

idéologie dite de « rattrapage » propre à la Révolution tranquille. Un examen attentif montre toutefois que loin de partager l'optimisme de cette idéologie progressiste, les pratiques artistiques auront plutôt eu tendance à prendre sur elles ce que l'on pourrait appeler le « crack-up » de la modernisation. L'art peut nommer un réel à quoi la politique demeure fermée. C'est son refoulé que les films du cinéma québécois vont faire remonter, un refoulé aux multiples figures. Dans la modernisation, ils montreront la prolétarianisation², dans le nouveau sujet québécois émancipé, il montreront les impasses de la subjectivité³.

Ce que les représentations du cinéma québécois révéleront de la société québécoise ne correspondra donc pas toujours à celles que diffuseront les nouveaux pouvoirs, c'est-à-dire à celles qui sont attachées à la nouvelle idéologie de « rattrapage ». Cette nouvelle idéologie finira – tout comme l'ancienne – par prôner, voire proclamer, l'avènement d'un temps désormais sans histoire (puisqu'il est rattrapé !) et livré à la seule performance des gagners. Le temps de la nouvelle société va donc très vite s'abolir dans le temps sans histoire de la modernisation. Et c'est cette certitude d'un temps enfin rattrapé qui entraînera l'interdiction de se penser une histoire propre. « Nous entrons alors », écrit Pierre Nepveu, « sans que cela soit évident au début, à cause en grande partie de l'idéologie de la modernisation, dans l'ère du non-être et de la non-histoire. Il y a là, oui, quelque chose d'une “révolution tranquille” beaucoup moins “tranquille” qu'on aurait cru » (1988 : 138). Faire exister l'Abitibi comme objet d'histoire, voire comme épopée, voilà ce à quoi va s'atteler Pierre Perrault pendant plusieurs années. Relever, racheter un épisode de l'histoire en train de s'abîmer dans l'oubli. « L'Abitibi m'a fait rencontrer l'épopée ; la seule épopée québécoise.

2. Les cinéastes québécois vont mettre du temps avant de faire de la bourgeoisie québécoise un sujet de drame. Jusqu'en 1980, à peu d'exceptions près, c'est le peuple prolétarié qu'ils mettent en scène.

3. Je pense ici à ces deux fictions fondatrices du cinéma québécois que sont *À tout prendre*, de Claude Jutra (1963), et *Le chat dans le sac*, de Gilles Groulx (1964).

Douze mille hommes ont été engagés dans cette aventure... » (*Séquence*, 1983 : 15).

De l'énorme matériel filmé à partir de 1972 et connu sous le titre de travail « Abitibi-Baie-James », Perrault a tiré quatre films : *Un royaume vous attend* (1975), *Le retour à la terre* (1976), *C'était un Québécois en Bretagne*, *Madame* (1977) et *Gens d'Abitibi* (1980). Tout le cycle met en scène une lutte, l'affrontement des paysans et de l'État qui les force à abandonner leurs terres et à se relocaliser.

Nous avons tourné durant plusieurs années dans toutes les directions. Tout est dispersé en Abitibi. Les gens sont isolés, éloignés les uns des autres. L'avenir est bureaucratisé. La résistance solitaire. Le désespoir subventionné. Nous avons suivi toutes sortes de pistes. Entendu tous les discours. Recueilli les images de l'espoir et du désespoir pour en tirer la trame et la chaîne d'un propos qui n'était pas le nôtre. Et c'est au montage que nous avons découvert les films. Que les films se sont démarqués. Comme d'eux-mêmes. En observant une logique à laquelle nous devons obéir. Dans un ordre qui n'avait rien à voir avec la chronologie du tournage. Nous avons donc fait ces films les uns après les autres. En épuisant les logiques (*Séquence*, 1983 : 15-16).

Épuiser les logiques, c'est en élire une. Je dirais que le moment du tournage correspond, chez Perrault, à un défrichage, tandis que le montage pourrait être apparenté à une opération de déchiffrement. Le tournage, c'est l'événement de parole, le trajet selon lequel des êtres parlants se vouent à la vérité de leur parole ; le montage, c'est la réinscription de cet événement dans l'équivalence d'un récit, d'une logique poétique. Le tournage est une lecture, et le montage, une écriture.

Tourner un film pour nous, c'est chercher dans le présent une réalité dispersée que nous prétendons rapailler par le montage. C'est le montage parfois qui trouve. Le tournage

fouille, glane, sans trop savoir où il va. J'essaie de découvrir en chaque homme une inspiration. Je l'attends. Quand elle arrive je la filme, et j'efface ensuite ce qu'il y a avant. C'est du griffonnage. Comment une personne peut devenir, à l'intérieur de son discours, lumineuse⁴.

Au montage, le cinéaste revit les événements au ralenti, ce qui lui permet de leur découvrir des dimensions nouvelles⁵. Le montage est primordial. « Sous le signe de l'additivité, la monumentalité de l'espace épique révèle sa fécondité : par collage, montage ou juxtaposition, elle s'ouvre à l'accroissement » (Madelénat, 1986 : 72). Cela contribue à l'agrandissement épique dans tous les films du cycle abitibien ; ce qui magnifie et intensifie la représentation, ce sont les incessants chassés-croisés de temporalités et l'enchevêtrement des récits – toujours exemplaires. C'est une mythification du vécu par redondance narrative.

Ce qui donne la dimension poétique, c'est le montage. Sans comparaisons, rapprochements, contrastes, contradictions, etc., les faits enregistrés restent pour ainsi dire lettre morte. Comme une eau brouillée. Autrement dit le montage décante. Il est une façon précise de lire dans le fouillis du réel (Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1971 : 28).

Une perception « épique » du matériel accumulé au tournage va ainsi se matérialiser (se poétiser) au montage. Perrault n'est pas un grand manipulateur « à la russe », il ne croit pas à l'absolu du montage dans la re(création) de la réalité. Une réalité a été captée qu'il faut à la fois respecter et déchiffrer. En d'autres mots : il y a un réel à cette réalité qui finira bien, si on sait la lire, par apparaître. Le montage en rendra seulement le surgissement plus lumineux.

4. Propos de Pierre Perrault, tiré du film de Jean-Daniel Lafond : *Les traces du rêve* (1986).

5. Je paraphrase ici le cinéaste. Voir *Pierre Perrault*, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma (1971 : 28).

« Nous pouvons percevoir notre temps comme héroïque et épique », écrit Mikhaïl Bakhtine (1978 : 450-451). Ce qui est ici soulevé concerne de très près le projet poétique de Pierre Perrault :

Les chants épiques héroïsants à la gloire des contemporains (qui nous sont accessibles et parfaitement réels) sont nés d'une tradition épique ancienne et puissante. [...] Ils transfèrent sur les événements et les hommes de leur temps une forme épique accomplie, autrement dit, ils transfèrent sur eux la forme chronotopique du passé, les font participer au monde des « pères », des « commencements », des « sommets », ils les canonisent, en quelque sorte, de leur vivant (Bakhtine, 1978 : 450-451).

On observe un tel transfert poétique dans les cycles cinématographiques de Perrault. Le cinéaste ne procède pas seulement à des « canonisations » vivantes, mais « en direct ». Le trait constitutif du récit épique traditionnel, écrit Bakhtine, c'est le « passé absolu » (1978 : 452-453). Ce passé est « absolu », car il n'a aucun rapport ni avec le présent, ni avec le futur. « Le passé absolu de la forme épique est séparé par une frontière absolue de tous les temps à venir (dépourvu de toute relativité, c'est-à-dire de transitions graduelles, purement temporelles, qui le lierait au présent) » (1978 : 452-453). Pour caractériser l'épique « contemporain », Bakhtine parle de « processus d'abolition des distances » (1978 : 450). Le passé n'est plus absolu, mais localisé dans un processus historique réel, corrélé au présent et au futur. On voit comment les liens mnémoniques, propre à l'épique « contemporain », ne concernent pas seulement le passé, mais le futur. *Pour la suite du monde*, réalisé en 1963, résume l'entreprise dans laquelle s'engage le cinéaste. Il s'agit d'un souhait : celui d'un « avenir de la mémoire⁶ ». « La mémoire dont parle ici Perrault », écrit Gilles Marcotte, commentant sa poésie, « est une mémoire à inventer » (1989 : 146). *Pour la suite du monde*, c'est rendre le passé au présent et la mémoire à l'avenir. La

6. L'expression reprend le titre d'un petit ouvrage de Fernand Dumont : *L'avenir de la mémoire* (1995).

« structure temporelle » de l'épique, écrit Emil Staiger, c'est une dynamique à trois temps qui met l'accent sur le passé, s'*extasie* sur le passé⁷. On retrouve ici, me semble-t-il, la posture de Pierre Perrault.

« Un royaume vous attend », avaient proclamé les prêtres colonisateurs... Ce film, le premier de la série, est spécifiquement axé sur le problème de la relocalisation forcée des cultivateurs abitibiens. L'épopée, écrit Paul Zumthor, « met en scène l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement, elle narre un combat et dégage, parmi ses protagonistes, une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration » (1983 : 110). Cette remarque s'applique parfaitement à Hauris Lalancette, héros du cycle. Perrault va suivre pas à pas cet homme, rivié à son sol, qui ne veut pas capituler. Il l'appelle « l'homme du bout du rang », le « paysan guerillero ». Lalancette a fait tous les métiers : il a été camionneur, mineur, bûcheron, pompiste, etc. « Hauris est une exception bien sûr », nous dit le cinéaste ; « [e]n fait je le prends comme inspiration » (Perrault, 1983 : 62). N'est-ce pas là la fonction épique fondamentale ? Zumthor parle « d'exaltation d'un héros, et de l'exception exemplaire » (1983 : 123).

Il y a Hauris, le combattant contemporain, mais il y a aussi l'ancêtre, l'ancien combattant : Cyrille, le vieux défricheur, un de ceux qui ont « ouvert » l'Abitibi. Cyrille a tellement travaillé qu'il lui est devenu impossible de se reposer. Il continue à défricher sa terre, armé d'un vieux pic inefficace, comme si sa subsistance en dépendait encore, tourmenté par les mauvaises herbes qui envahissent son champ. Perrault filme longuement *l'acharnement* de cet homme usé, devenu presque fou par l'activité machinale. Cyrille est sourd, il n'entend pas les questions qu'on lui pose. Mais pour Perrault, cela n'a aucune importance : « Nous avons méprisé

7. Les trois extases du temps (passé, présent, avenir) de la triade poétique canonique (épique/lyrique/dramatique) font l'objet d'un long développement dans l'ouvrage d'Emil Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique* (1990).

l'*acharnation* du défricheur », écrit-il. C'est pourquoi le cinéaste le retiendra dans l'image : ultime hommage, dernière image, une des plus émouvantes de tout le cinéma de Perrault. La caméra recule un peu, recadre, ne le quitte pas. Pendant que Cyrille défriche, Perrault insère, en parallèle, des images de reboisement, et fait parler un jeune planteur d'épinettes. Le gouvernement s'emparait alors des terres abandonnées et replantait en épinettes noires « la sueur des ancêtres ».

Dans la vision du monde épique, écrit Bakhtine, « “commencement”, “premier”, “fondateur”, “ancêtre”, “prédécesseur”, etc., ne sont pas des catégories purement temporelles, mais également axiologiques » (1978 : 452-453). Comme il se doit dans la veine épique, Perrault attache à ce qui est montré une valeur exemplaire ; il transforme le fait en exemple, à la fois célébration (exaltation) et enseignement (modèle). Perrault est un moraliste, un grand pédagogue. « Une pédagogie de l'histoire par le rappel à la grandeur et à la vaillance des origines », écrit Daniel Madelénat pour caractériser l'épopée (1986 : 111). L'enjeu généalogique (du grec *genos*, origine) est au cœur de l'entreprise cinématographique de Pierre Perrault. Tous les films de ce cinéaste sont une réflexion qui a pour horizon anthropologique la reproduction sociale et subjective, l'enjeu généalogique. La caméra travaille « pour la suite du monde ».

Dans *Le retour à la terre* (1976), Perrault propose une sorte de relecture des films de l'abbé Proulx (réalisés dans les années 1930 lors de la colonisation de l'Abitibi) à travers la situation actuelle des anciens villages de colons dont le gouvernement subventionnait pratiquement la disparition en versant aux derniers colons une prime de départ pour leur « relocalisation ». Si Perrault utilise les images de l'abbé Proulx, ce n'est pas pour reculer dans le temps, bien au contraire, mais pour rapprocher les époques, montrer le passé dans le présent et le présent dans le passé. Ce qui sert à valoriser le passé, c'est le présent, et inversement. Il s'agit aussi de confronter deux réalités : l'utopie de colonisation des années 1930 et son discours de propagande proprement cinématographique et la réalité vécue par ceux qui y étaient (la mémoire des fils). Ce qui ressort de cette confrontation, ce n'est pas seulement

deux conceptions de l'histoire, mais deux conceptions du cinéma. Si l'un s'attache à montrer les faits, l'autre s'attache plutôt à montrer les hommes. Dans les films de l'abbé Proulx, et notamment *En pays neufs* (tourné en 1934, sonorisé en 1937), les portraits sont des portraits de groupe – colons souriants, prêts et parés pour la prise de vue historique sur le parvis de l'église – agrémentés d'un commentaire déclamatoire, exalté et, surtout, omniprésent. Perrault, quant à lui, cadre serré, se rapproche le plus possible des corps et de la voix. Aucun commentaire. Le montage parle de lui-même.

Ce que la caméra nous montre dans le cycle abitibien, c'est la désertification des lieux et les stigmates de la souffrance sur les visages ; toute une physicité des lieux (caméra topographique) et des corps (caméra prosopographique). La douleur se fait paysage. Perrault filme la ruine, le vide, la désertification : maisons abandonnées, granges déhanchées, terres en friche, taudis, clôtures écroulées, cimetières de voitures autour des fondations... « Vides, déconnectés, ne sont pas les meilleurs mots », écrit Deleuze. « Un espace vide, sans personnage (ou dans lequel les personnages même témoignent pour le vide) possède une plénitude à laquelle rien ne manque » (Deleuze, 1985 : 319).

À l'Abitibi des habitants, Perrault oppose l'Abitibi des technocrates, devenue espace d'interprétation statistique. Une réunion d'information est organisée par deux agronomes fraîchement formés, venus dans la région afin d'expliquer aux agriculteurs les raisons de leur délocalisation. Perrault met face à face les paysans et les technocrates mandatés par le gouvernement pour leur expliquer les « erreurs de la colonisation ». Ceux-ci ont installé des cartes sur lesquelles on peut voir les provinces marginales, serties de nombreux points et pointillés, représentant la population. Chiffres et statistiques à l'appui, on fait le décompte de ceux qui ne comptent plus... C'est la démonstration en acte, en « direct », du surcodage étatique : « Le surcodage : telle est l'opération qui constitue l'essence de l'état », écrivent Deleuze et Guattari (1972 : 236). Une des tâches fondamentales de l'État, c'est de strier l'espace sur lequel il règne : c'est un processus de capture.

Perrault ne préconise nullement le retour à la terre ; ce qui l'intéresse, ce sont les ravages du passage d'une économie de la terre à une économie capitaliste. Dans ce passage, l'unité immanente de la Terre comme moteur immobile fait place à une unité transcendante d'une tout autre nature : une unité d'état. Le corps plein n'est plus celui de la terre, mais celui d'un état qui se charge maintenant de l'appropriation générale des forces productives. Que l'économie capitaliste reste *hors champ* tout au long des films du cycle abitibien n'empêche nullement qu'elle soit omniprésente dans le voyage que nous propose le cinéaste. « Et alors on les a retirés de leur misère conquérante pour les embrigader dans les briquades, pour les envenimer dans les mines, pour les achever dans les usines, pour les enfermer dans la logique infernale des boîtes à lunch » (1983 : 59). On a reproché à Perrault de ne « rencontrer » en Abitibi que des agriculteurs et de ne pas s'intéresser aux mineurs (Véronneau et Euvrard, 1978 : 98). Cela tient à ce que Perrault s'intéresse d'abord et avant tout à ceux qui refusent encore, qui ont refusé de devenir ces « travailleurs libres et nus du capitalisme » (Deleuze et Guattari, 1972 : 571). La terre et la déterritorialisation du capitalisme sont les grands thèmes du cycle abitibien. Perrault nous les montre, ces derniers travailleurs « déterritorialisés » ayant à vendre leur force de travail : « Et nous avons suivi cette transhumance pathétique qui vidait le royaume de ses derniers combattants » (*Séquence*, 1983 : 7).

Là où la société (représentée dans *Un royaume vous attend* par les deux agronomes) ne voit que défaite de l'Abitibi, « erreurs de la colonisation », le cinéma, lui, fait parler la mémoire, inscrit des désirs qui sont loin de leur épuisement. Il y a eu une vie, ici, en Abitibi, des désirs, de l'héroïsme. Il y a des traces, le cinéaste filme les traces, du passé dans le présent, du présent dans le passé – et le futur incertain. La caméra du présent réveille les traces de la vie passée, la caméra met en circulation de l'affect dans des lieux qu'on se prépare à désert, à désaffecter. Le sens s'établit entre mémoire, passé et action sur le présent. Quête de survivants, mais aussi quête d'images, de vieilles images : celles de l'abbé Proulx – Perrault restituant aussi par là la mémoire du cinéma, des premières

traces de notre cinématographie. « Est-il possible que l'antonyme de "l'oubli" ne soit pas "la mémoire", mais la *justice* ? », suggère Yosef Yerushalmi (1988 : 20). Rendre justice. C'est peut être simplement cette justice que les images de Perrault rendent aux colons d'hier.

Le cycle abitibien de Pierre Perrault fut, dans l'euphorie progressiste du Québec, totalement ignoré lors de sa sortie. Les nationalistes reprocheront au cinéaste de ne pas donner du Québec une image plus dynamique et les marxistes, d'avoir négligé les mineurs de la région au profit des seuls colons. Les mineurs sont la majorité, pourquoi dès lors s'intéresser aux deux ou trois colons qui s'accrochent désespérément à leur terre ? Dans les deux cas, une même critique : l'Abitibi de Pierre Perrault ne correspond pas à l'Abitibi des réalités sociologiques⁸. L'incompatibilité est ici totale entre ce que la critique voudrait trouver dans l'œuvre : *de la réalité*, un esprit positif, « hypothético-déductif », et ce qui s'y trouve effectivement : une approche poétique qui, à travers l'alchimie de l'oralité, recherche l'agrandissement épique. « Mais je ne suis pas sociologue » a déclaré Perrault. « Je ne cherche pas à établir un échantillonnage scientifique » (cité dans Warren, 1996 : 127-128).

Cette conception du cinéma est en radicale opposition avec celle qui demande au documentaire de livrer une bonne information. Comme dans le mythe canadien-français, Perrault exalte la survie. Comme dans le mythe... Mais quelque chose change : ce n'est donc plus une mythification, un « grand récit », mais une fabulation. Contrairement au mythe, la fable n'institue rien, mais donne valeur au quotidien. Ce qui s'oppose au mythe, comme à la fiction, c'est la fonction de fabulation :

La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse

8. « Perrault ne voit que ce qu'il souhaite voir : consacrant trois films à l'Abitibi, il ne rencontre que des agriculteurs alors que la grande majorité des emplois dans cette région est fournie par les industries minières et forestières » (Véronneau et Euvrard, 1978 : 98).

de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs (Deleuze, 1985 : 289).

Dans la forme épique, écrit Hegel, la subjectivité se fait collective, le sujet n'étant que « l'organe par l'intermédiaire duquel s'exprime le lyrisme de la vie nationale » (1979 : 189). L'énonciation est mi-objective, mi-subjective (énonciation par les personnages et par le poète), c'est une énonciation collective. L'acte de parole, chez Perrault, a « plusieurs têtes » : « C'est le personnage réel qui sort de son état privé, en même temps que l'auteur de son état abstrait, pour former à deux, à plusieurs, les énoncés du Québec, sur le Québec, sur l'Amérique, sur la Bretagne et Paris (discours indirect libre) » (Deleuze, 1985 : 290). Dans cette manière de concevoir le cinéma, nous ne sommes pas très loin de cette idée de « performance » que Paul Zumthor oppose à la *mimesis*. « La "performance" récuse la *mimesis*, et choisit d'emblée le parti d'un art sevré pour nous de l'antique illusion représentative [...] un être humain a lieu, ici, devant moi, sur scène ou à l'écran » (Zumthor, 1983 : 286). Ce qu'il faut voir ici, c'est qu'il s'agit de mettre en place un dispositif qui permet d'exclure cette figure de l'extériorité qu'est l'imitation. Perrault cherche une procédure de sens radicalement autre que celle de la *mimesis*, une procédure antimimétique. D'où la fonction fabulatrice.

Comment mettre en branle la fonction de fabulation ? Comment rendre « épique » la parole ? Pour obtenir une telle dimension, il faut un espace ou encore un « terrain favorable ». Une mise en situation, quelque chose qui fasse éclater l'éloquence. Parlant de *Pour la suite du monde*, Perrault écrit :

C'est alors que j'ai songé au marsouin. Parce que je savais la place qu'il occupe dans leurs désirs. Et il faut bien comprendre ici que le marsouin n'est pas là pour le spectateur friand de bonnes histoires, mais comme un ferment qui soulève l'action. Je n'avais dès lors qu'à suivre les événements, à obéir à la réalité, et à regarder vivre l'homme à la poursuite de son exploit (1985 : 56).

Il y a donc l'animal. L'animal est inséparable de la puissance d'expression. Alors que dans la fable, l'homme fait parler l'animal, ici, c'est la bête qui fait parler l'homme :

*nous étions à la recherche de l'Oumimagag...
nous n'avons rencontré que l'énigmatique...*

...

*mais nous aurons, au moins, fini par apprendre
que le renard est plus facile à apprivoiser
dans la fable que dans la réalité*

...

et qu'il nous faudra tout recommencer ! (1995 : 305).

La bête prend l'homme en « flagrant délit de légèreté ». Si la parole est épique chez Perrault, c'est aussi parce qu'elle est inséparable de l'action. C'est dans la façon dont ce cinéaste noue l'action à la parole – ou la parole à l'action – que se loge sa singularité cinématographique.

*C'est pourquoi j'ai choisi de faire un film à l'intérieur
d'une action pour que l'action transporte la Parole et
qu'on puisse voir les gens évoluer non pas en réponse à
des questions [...]. Cette Parole, je la voyais en dimension
épique et j'avais besoin d'un espace pour la faire sentir,
pour la faire savoir. Je pense que c'est un peu le caractère
de Pour la suite du monde (Conseil québécois pour la
diffusion du cinéma, 1971 : 20).*

Perrault est passé de la « radio-voix » au « cinéma-corps », comme s'il avait cherché un lieu où ancrer la voix. En ouverture de ce texte, j'ai parlé d'histoire alors que tout, chez Perrault, commence par la géographie. « J'étais un étranger dans un paysage encore inconnu », écrira-t-il (1985 : 145). Partir en quête de la nomination du paysage et du pays à travers la parole vivante, telle sera la motivation initiale :

*J'ai reconnu ce grand vide de mon propre paysage.
L'ayant parcouru dans sa géographie. Ne l'ayant pas ren-*

contré dans les écritures. Pays sans parole ? Ou plutôt sans écriture. Mais il restait la parole justement qui m'a permis de résoudre mon absence. La belle chouenne populaire. J'avais donc à explorer l'immense territoire de l'oralité. À rencontrer une parole sans pays. J'étais un émigré de l'intérieur. J'arrivais de la terre des écritures. D'une littérature et d'une imagerie étrangères à ma réalité. Qui m'empêchaient de lire ma réalité (Perrault, 1995 : 21).

Chaque cycle a sa géographie, son territoire. L'île et son fleuve dans le cycle de l'Île-aux-Coudres, la terre dans le cycle abitibien, la toundra dans *Le pays de la terre sans arbre* et *L'oumigmatique*, la forêt dans *La bête lumineuse*, à nouveau le fleuve Saint-Laurent dans *La grande allure*. C'est par la géographie, dans les plis d'un territoire, que l'on s'emparera de cette fragile « mémoire épique d'hommes sans écriture ». On peut même avancer que c'est par ce temps d'une géographie première que se forme, chez Perrault, un sens de l'histoire. C'est moins la soumission des faits historiques à des données géographiques qu'une géographisation, une territorialisation du sens.

Dans chaque cycle Perrault se « territorialise », il entre dans un agencement territorial. « On a voulu suivre la piste du caribou et des mémoires » (*Séquence*, 1983 : 34), écrit-il au sujet du *Pays de la terre sans arbre*. On pourrait reprendre la même phrase pour rendre compte des deux dernières œuvres : *L'oumigmag* ou *l'objectif documentaire* et *Cornouailles*. Il suffit de changer « caribou » par « bœuf musqué » pour constater que l'œuvre de ce cinéaste a toujours été portée par une même dynamique : une dynamique « épique » que l'écriture du cinéma est venue réactiver afin que l'homme n'oublie pas que la terre, si elle est de moins en moins habitable, a toujours été habitée. En font foi les plus anciens chasseurs de l'animal écornifleur que le cinéaste évoque par des peintures rupestres, des sculptures et les chants de tambour. On a parlé « d'épopée de la terre » concernant les deux dernières œuvres : « Nous avons là une sorte d'épopée de la terre où se côtoient et

s'interpellent géologie, géographie, biologie, botanique, histoire et zoologie » (Pelletier, 1999 : 15). Il ne faudrait pas oublier la poésie, et sa « science », la poétique. Attente, guet, qui-vive, distance respectueuse, apparition, irruption, dispersion, nomination sont les éléments de cet art poétique qu'est *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*.

Il faut tout essayer. S'approcher jusqu'à voir dans les yeux. Élargir le champ de vision pour inclure le paysage, la colline, la mer, le ciel. Mais on ne voit même plus le troupeau. Puis faire abstraction du paysage, l'exclure. S'emparer de la géographie où la bête disparaît, puis la négliger. Abstraire la bête de la vallée. L'extraire du troupeau. Ne plus voir ni neige ni herbe. Extraire la bête à son tour. Est-il possible de ne voir que la tête. La distance le permet-elle ? Et de la tête que la corne du regard ? Et du regard que l'œil des intentions [...]»⁹ (Perrault, 1995 : 170).

À partir de la sauvagerie irréductible de l'animal, Perrault expérimente des postures de cinéaste. Et c'était le plus beau cadeau qu'il pouvait faire à ses admirateurs : à travers la métaphore de l'animal préhistorique – mais toujours vivant –, un extraordinaire condensé de son art poétique, qui, comme tout grand art, est aussi une éthique.

9. La concision du style évoque Beckett dans *Le dépeupleur*, sans contester l'auteur le plus éloigné de Perrault, le peupleur !

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, Mikhaïl (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA (1971), *Pierre Perrault*, 2^e éd., Montréal, CQDC.
- DELEUZE, Gilles (1985), *L'image-temps Cinéma 2*, Paris, Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1972), *Capitalisme et schizophrénie*, t. 1 : *L'anti-Œdipe* ; t. 2 : *Mille plateaux* (1980), Paris, Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DUMONT, Fernand (1995), *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit blanche éditeur/CEFAN.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1979), « Les genres poétiques », dans Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, t. IV.
- IMAGE ET SON (1965), n° 183 (avril).
- MADÉLÉNAT, Daniel (1986), *L'épopée*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- MARCOTTE, Gilles (1989), *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- NEPVEU, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm ([1874] 1988), *Seconde considération intempestive. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*, Paris, Flammarion.
- PELLETIER, Louis (1999), « Chasser en territoire de l'âme », dans Paul WARREN (dir.) *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Itinéraires ».)
- PERRAULT, Pierre (1983), *Caméramages*, Montréal/Paris, L'Hexagone/Edilig. (Coll. « Cinématographiques ».)

ENJEUX DES GENRES DANS LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

- PERRAULT, Pierre (1985), « Discours sur la parole », dans Pierre PERRAULT, *De la parole aux actes*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais ».)
- PERRAULT, Pierre (1985), « Le Royaume des pères à l'encontre des fils », dans Pierre PERRAULT, *De la parole aux actes*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais ».)
- PERRAULT, Pierre (1985), « L'apprentissage de la haine », dans Pierre PERRAULT, *De la parole aux actes*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essais ».)
- PERRAULT, Pierre (1995), *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, L'Hexagone.
- RANCIÈRE, Jacques (1997), « L'inoubliable », dans Jacques RANCIÈRE et Jean-Louis COMOLLI (dir.), *Arrêt sur histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou. (Coll. « Supplémentaires ».)
- SÉQUENCE (1983), « Entretien avec Pierre Perrault », janvier, p. 17-21.
- STAIGER, Emil (1990), *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Bruxelles, Lebeen-Hossmann.
- VÉRONNEAU, Pierre, et Michel EUVRARD (1978), dans *Les cinémas canadiens*, Paris/Montréal, P. Lherminier/Cinémathèque québécoise.
- WARREN, Paul (1996), *Cinéaste de la parole. Entretien avec Pierre Perrault*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Entretiens ».)
- WEINMANN, Heinz (1987), *Du Canada au Québec : généalogie d'une histoire*, Montréal, L'Hexagone. (Coll. « Essai ».)
- YERUSHALMI, Yosef Hayim *et al.* (1988), « Réflexions sur l'oubli », dans *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil.
- ZUMTHOR, Paul (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

L'INSTALLATION ET LES GENRES

Paul-Émile Saulnier

Collège de Rimouski

Il n'est pas facile de discourir sur un mode de production qui demeure en partie étranger à lui-même – et tel est le cas de l'installation. René Payant la qualifie du reste d'« ambigüité résistante » (1985 : 6). Il ajoute :

Désigner une œuvre comme installation, la nommer ainsi – que ce soit l'artiste ou le récepteur qui le fasse –, c'est vouloir en signifier la différence : précisément, la distance critique que l'œuvre cherche à prendre par rapport aux formes modernistes de la pratique artistique. On dira donc que l'installation, c'est le nom postmoderne de l'œuvre d'art (1985 : 9).

Plus de cent cinquante termes utilisés par les artistes pour qualifier leurs installations ont été recensés à ce jour, dont « sculpture installative », « peinture-installation », « installation évanescence », « action-installation ». Cette difficulté à nommer clairement les pratiques témoigne de la grande diversité des démarches installatives, d'une certaine confusion quant à sa définition, bref, d'une ambigüité bien réelle. Du reste, une œuvre qui possède ce qu'on peut assimiler à un caractère installatif ne constitue pas nécessairement une installation ; ainsi, certains verront une installation là où d'autres voient tout simplement une sculpture éclatée.

L'installation trouve ses racines dans l'art Dada, le Land Art, le Pop Art. Il faut noter que c'est Vladimir Tatlin qui, en 1915, avec

sa pièce intitulée *Corner Counter-Relief*, réalise la première œuvre à caractère installatif. Puis, en 1917, Marcel Duchamp, avec *Fountain*, poursuit dans cette veine, suivi, quelques années plus tard, de Kurt Schwitters avec *Merzbau*, de Wassily Kandinsky avec son *Salon bleu*, de Man Ray avec *l'Énigme d'Isadora Duncan*.

Par son esprit provocateur, démystificateur et anarchiste, Dada dynamite les formes et le sens. En constante révolte contre le progrès, c'est un art de crise, un art destructeur, cruel, qui introduit la notion de hasard et d'anti-art. On assiste à un amalgame entre peinture, sculpture et écriture, ainsi qu'à la démystification du matériau par l'utilisation de matériaux de récupération. L'installation des années 1970 tire en partie son origine de ce courant du début du siècle. L'art dit postmoderne va dans le même sens.

L'installation ressortit aux pratiques artistiques contemporaines et à la dynamique de l'imaginaire actuel. Ces pratiques portent la marque de la société post-industrielle et de la recherche technologique. Les changements qui en résultent secouent les valeurs admises, provoquent des changements profonds dans les mœurs, les croyances et les valeurs morales. Or l'évolution de l'art est liée à l'évolution des valeurs sociales, la précède même. On le sait, l'art moderne n'est pas un style, ni un mouvement, ni une école ni même une tendance artistique : fait de refus, il traduit une vision du monde régie par le foisonnement des tendances.

Le ^{xx}e siècle artistique multiplie les paradoxes. Il manipule, transgresse les interdits et les codes de bonne conduite culturelle. Il abolit les protocoles souvent trop étroits des catégories esthétiques. La transgression de ces catégories se traduit par un questionnement des diktats de l'institution, par une remise en question de la société, par une désacralisation de l'art et par un brouillage des frontières disciplinaires. On emprunte tous azimuts : à la vie quotidienne, aux multiples cultures. Tout semble bon pour créer, pour explorer de nouveaux territoires. Les artistes se donnent tous les droits.

Patrice Loubier souligne que « l'installation est le type d'art qui poursuit un [...] projet de déconstruction dès lors que les disciplines spécifiques ont complété leur trajectoire, mais en dépassant le cadre restreint de l'objet et du tableau pour interroger les procé-

dures d'énonciation institutionnelles de l'œuvre d'art » (1994 : 16). Dans le même esprit, Manon Regimbald ajoute que l'installation « abroge les interdits », « récusé la pureté » :

Elle dissémine, greffe, trace, critique et conteste les disciplines et les genres [...]. Elle les oppose, les jette à bas, les désacralise comme elle les renouvelle.

[E]lle est le lieu d'un commerce disciplinaire et générique qui régularise le sens par l'émulation de la sculpture, de l'écriture, du dessin, de la musique, de l'architecture, voire de la peinture, du théâtre, du vidéo comme du tissage, du tableau d'histoire, de la nature morte, de la scène de genre, du portrait et du paysage (1992 : 6).

Il semblerait donc qu'en art contemporain la notion de genre soit frappée d'interdit. Ignorer les genres serait, jusqu'à un certain point, le privilège des artistes. « Les artistes sont responsables de l'affect de leur œuvre », déclare Rosalind Krauss. « Ils connaissent le genre de vibration qu'elle émet, comment elle résonne. Ils n'ont pas à se préoccuper des analogies que [...] les critiques élabor[ent] pour la rendre plus claire et pour formuler différemment cet affect, cette émotion » (Krauss, citée par Chalumeau, 1994 : 130).

Habituellement, lorsqu'il est question du genre en art, on pense surtout à la peinture, et spécialement à la « peinture de genre ». Avec l'avènement de la postmodernité, un glissement semble s'opérer : la question du genre n'est plus exclusivement liée à la peinture. L'installation la prend aussi à son compte. Se référer au paysage, au portrait, à l'autoportrait, à la nature morte, à la scène d'histoire comme genre est une chose, mais quand nous nous référons, par exemple, à l'installation et à la performance, nous considérons tous ces genres en tant qu'ils sont susceptibles de se fondre dans l'œuvre installative, celle-ci ayant la capacité de s'approprier tous leurs langages. La notion de genre comme classement des différences semble en somme demeurer assez peu opérante en ce qui concerne l'installation ; il s'agit bien plutôt d'un « genre-matériau ».

D'une certaine manière, on peut affirmer que l'installation est opportuniste, délinquante. Elle récupère et met à profit le travail de

la peinture et de la sculpture. Si elle vampirise ces disciplines et si elle joue et se joue de leurs conventions, y trouvant son avantage, elle a néanmoins trouvé une spécificité qui réside non seulement dans son anticonformisme et son caractère d'anti-art mais également dans sa théâtralité et son éphémérité. Éphémère à ses débuts, en effet, elle a toutefois rapidement passé à la permanence. Bien malgré lui, l'artiste Walter De Maria réalisa en 1985 à New York une des premières installations permanentes intitulée *Earth Room*. Celle-ci consistait simplement à déverser un important volume de terre dans l'espace d'une galerie. Envoûtée par la force de cette œuvre et ne pouvant se résoudre à sa disparition, la Dia Art Foundation acheta l'édifice pour assurer la pérennité de ce geste artistique.

Rapidement, l'installation s'impose comme une manière de faire, comme un nouveau territoire pour l'imaginaire. René Blouin, conservateur en art contemporain, écrira qu'« [e]lle joue sur la notion de durée, de site et de contenu » ; elle est « une autre étape dans l'évolution de la notion de sculpture et de théâtre (voire de l'opéra). Elle met en scène dans une aire donnée des éléments porteurs de divers types d'information » (1985 : 10). Blouin évoque des trames, des entrelacements, des interactions de plusieurs niveaux de références, insistant sur la mise en relation de plusieurs disciplines.

De son côté, Regimbald indique que l'installation surgit du minimalisme et du post-minimalisme à la suite d'un débat en faveur de la théâtralité plutôt qu'à propos d'un « art pur » à la Clement Greenberg ou à la Michael Fried (Regimbald, 1991 : 42, note 5). Loubier précise pour sa part qu'« [h]ybridation des arts au sein d'une même œuvre et théâtralité d'une situation incorporant le spectateur [...] sont là, on le sait, des traits qui vont s'associer de façon durable à la notion d'installation » (1994 : 18). Pluridisciplinaire, l'installation, note Loubier, ne suppose pas un métier à partir duquel est envisagé l'ensemble de l'œuvre. Elle ne se rattache pas non plus à un savoir-faire particulier. Elle s'apparente en cela à l'art environnemental et à la performance. Toujours d'après Loubier, il faudrait regrouper les installations selon leurs affinités

et selon les thèmes qu'elles abordent. Un tel regroupement s'annonce cependant laborieux, qui suppose la capacité de distinguer ce qui est installation de ce qui ne l'est pas.

Au Québec, où elle connaît un essor rapide particulièrement durant les années 1980 (essor qu'il faudrait d'ailleurs questionner), l'installation trouve dans les galeries parallèles un terrain propice à son développement. Dès leur création, celles-ci ont joué un rôle important. Fondées par des artistes pour les artistes, elles se définissent comme des territoires d'exposition et de réflexion aussi libres qu'un atelier, aussi expérimentaux qu'un laboratoire. Mieux connues aujourd'hui sous l'appellation de « Centres autogérés du Québec », elles deviennent rapidement des outils majeurs de la production et de la diffusion de l'art actuel.

Il va sans dire que l'installation permet à l'art d'être partout, de sortir des galeries et des musées. Pour certains artistes, l'atelier se transforme même en lieu d'exposition. L'installation permet ainsi la naissance de nouveaux espaces de diffusion dont profitent aussi les autres disciplines artistiques. Cet élargissement des moyens de diffusion procure aux artistes la possibilité de gérer eux-mêmes les lieux d'exposition. L'artiste fait ainsi de l'exposition une expérience personnelle délivrée de toute censure. Lise Lamarche en témoigne :

Les espaces conventionnels ne suffirent plus à contenir les choses et la distribution usuelle dans les galeries commerciales s'avéra tout à fait inadaptée. Qu'à cela ne tienne : créons aussi des espaces d'accueil, plus grands, moins blancs, moins propres, autres, disons parallèles. Et pour faire bonne mesure, gérons nous-mêmes le tout (1994 : 83).

À partir du moment où l'on peut tout faire impunément, on utilisera les murs, les plafonds, les planchers, les moindres recoins, les placards, les escaliers, les toitures. Tous les espaces disponibles, tous les sites accessibles y passeront. L'installation investit le lieu, l'intègre, le prend en charge, l'habite, l'utilise comme partie signifiante de l'œuvre. Elle s'élabore *in situ*. (C'est le cas d'un grand

nombre de résidences d'artistes présentées à la Chambre Blanche à Québec et à la galerie App'Art à Montréal.) Dans leurs réalisations, certains artistes s'inspirent de l'architecture du site, de son histoire, de ses caractéristiques particulières. On crée des espaces dans des espaces, on en construit de spécifiques à l'œuvre. On pense ici à certaines réalisations d'Alain Paiement, aux « Cellules » de Louise Bourgeois et à certaines œuvres de Pierre Granche.

JALONS D'UN PARCOURS DE CRÉATION

En tant que pratique artistique, l'installation a rapidement retenu mon attention. Cette attirance s'explique certainement par la distance critique qu'elle entretient à l'endroit des intégrismes artistiques, par son caractère flou, ambigu, par les questions qu'elle soulève par rapport à la notion d'objet et d'espace. Parmi les formes artistiques actuelles, l'installation, par sa souplesse, son caractère démultiplié et fragmentaire, par sa mobilité, me semble être le



Illustration n° 1
Paul-Émile Saulnier, *A Matter of War*, 1987, *Crématorium*, 1991.

moyen de production qui me permet de rassembler les conditions les plus favorables à la création (voir l'illustration n° 1).

Mon travail se traduit par la mise en réseau d'images à deux et à trois dimensions. Il propose un espace à l'intérieur duquel la nature morte, le portrait, le tableau d'histoire et le paysage sont retouchés, retravaillés. Je mets en relation le dessin et la sculpture (dans ce dernier cas, j'ai autant recours à des objets de création réalisés en atelier qu'à des objets usinés, mais toujours trafiqués). Je fais appel au dessin pour son immédiateté et sa capacité de représentation. Le dessin est une manière de mettre le visuel *en acte*. Il permet non seulement de concrétiser rapidement l'image, mais aussi de rendre ce que le cerveau enregistre, choisit et retient. Aussi étrange que cela paraisse, c'est d'abord le dessin qui advient, qui conduit ensuite à la sculpture, puis à l'installation (voir l'illustration n° 2).

À l'heure actuelle, je poursuis cette mise en relation du dessin et de la sculpture, mais avec la différence que j'accorde une place plus importante aux objets *ready made*. Manon Regimbald a bien

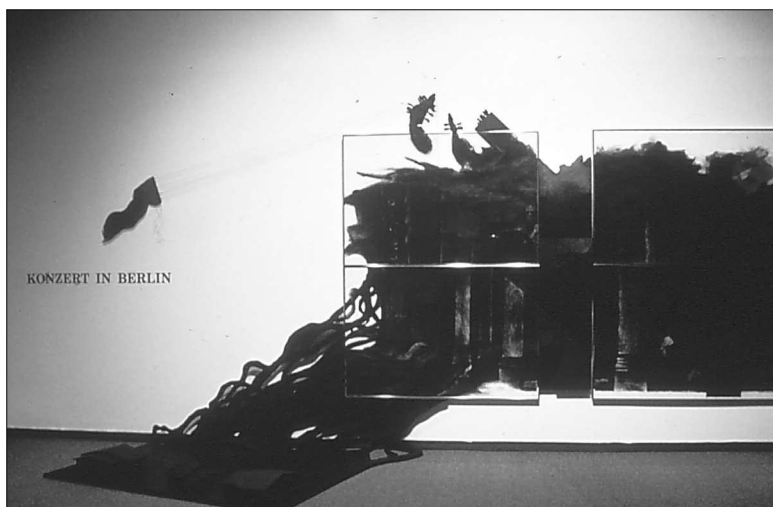


Illustration n° 2
Paul-Émile Saulnier, *Konzert in Berlin*, 1992.

saisi mes intentions plastiques et thématiques ; se référant à l'« itinérance » de mon travail, à ses présentations répétées en divers lieux, elle écrit :

Puisque étymologiquement, l'itinérance [...] supposerait que l'œuvre se déplace dans l'exercice de ses fonctions, sans avoir de résidence fixe et s'accordant ainsi une certaine longévité, sa marche dérogerait à l'esthétique de la disparition qui, elle, règle généralement le phénomène installatif (1991 : 41).

Elle souligne ainsi le caractère durable de mes œuvres par rapport à l'éphémérité originelle de l'installation.

L'aspect par définition pluriel de l'installation recoupe ma pratique, qui constitue toujours davantage un carrefour de genres – de techniques et de matériaux. Manon Regimbald y lit une logique inspirée des index, des tables des matières. *Un siècle éventré*, exposition présentée à la Galerie de l'UQAM en 1994, participe du pluralisme des expériences artistiques des années 1970 telles que les envisage Rosalind Krauss. Les séquences installatives de cette œuvre « sont le lieu d'un commerce disciplinaire où la sculpture, le dessin, l'architecture et le théâtre, assurent la circulation du sens. Elles mettent en jeu et en scène la théâtralité auparavant interdite par le formalisme greenbergien » (Krauss, citée par Chalumeau, 1994 : 130) (voir l'illustration n° 3).

Mes premières séries de dessins fourmillent d'éléments de toutes sortes, ils sont donc aussi chargés, aussi variés que mes installations. Celles-ci mettent en scène une multitude d'objets : chaque signe/objet est fabriqué en très grand nombre. Par exemple, plus de 40 000 petits paquets de journaux ont été fabriqués de 1987 à ce jour¹. Chaque installation en contient des milliers. Ces petits paquets de journaux sont porteurs de significations diverses : ils renvoient à la censure, à l'accumulation, à la production industrielle, au quotidien, à la répétition, à la stratification de la petite et

1. C'est à la Villa Arson, à Nice, que j'ai commencé à fabriquer ces petits paquets de journaux.

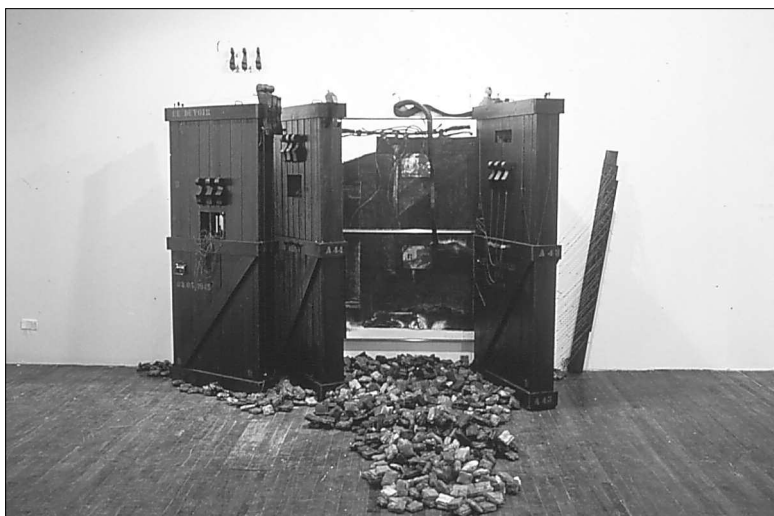


Illustration n° 3
Paul-Émile Saulnier, *Enclave à Berlin-Ouest*, 1987.

de la grande histoire, à la classification de l'information, à la mémoire, au témoignage, etc. Sur le plan de la forme, ils rappellent le charbon.

Les petits paquets de journaux jouent un rôle de dénominateur commun entre mes diverses séquences installatives. Le caractère obsessif de la répétition va aussi se reporter sur la recherche d'objets préfabriqués. Je me livre régulièrement à une véritable chasse aux objets. Il faut les repérer, les amasser, les sélectionner, les transformer, les trafiquer, avant de les inscrire dans un nouveau réseau de signes (voir l'illustration n° 4).

Mes installations obligent le spectateur à adopter des points de vue divers, à se déplacer, à s'attarder, à revenir sur ses pas, à emprunter des parcours différents afin de découvrir les repères qui guideront sa lecture. Cette circulation n'est pas toujours facile car les installations occupent tout l'espace du lieu d'accueil. Les objets « aménagent » l'espace comme s'il s'agissait d'une surface

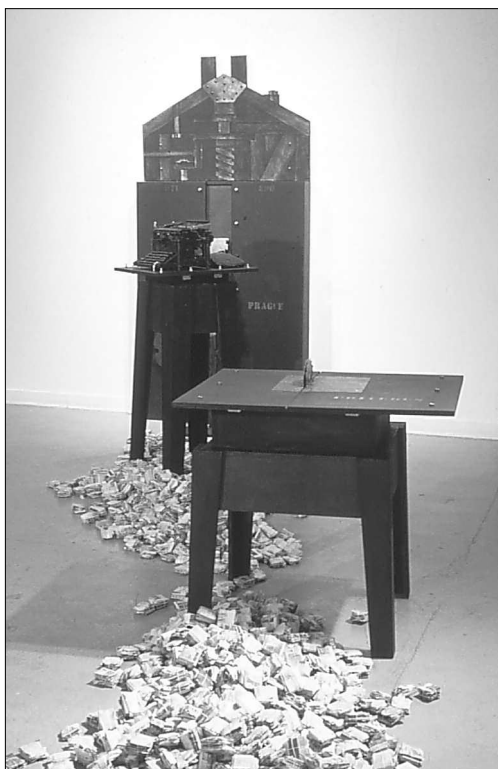


Illustration n° 4
Paul-Émile Saulnier, *Sortie d'usine*, 1994-1995.

picturale. Éclatées et fragmentées, les œuvres explorent la spatialité dans sa double dimension représentée et fictive. Ainsi, la fabrication de l'image fait appel à la citation, au collage, au recyclage, au trompe-l'œil, au trucage. L'installation devient un lieu de mise en scène et de mémoire.

De 1987 à 1994, j'ai greffé à chacune de mes expositions un événement convoquant la musique, l'écriture et certains éléments théâtraux. Ces événements sont importants car ils permettent à



Illustration n° 5
Paul-Émile Saulnier, *November Chroniken I*, 1992.

l'installation de côtoyer la performance. Ils sont importants aussi puisqu'ils jouent non seulement avec les valeurs symboliques de l'installation, mais avec sa théâtralité. L'installation implique le spectateur dans sa mise en œuvre : ce dernier n'est plus devant une mise en scène comme au théâtre, il se voit plutôt partie prenante de l'œuvre. Présentée au Musée régional de Rimouski en 1992, l'installation intitulée *November Chroniken* va en ce sens (voir l'illustration n° 5).

En 1994, j'ai réalisé une série de dessins surréalistes et carnavalesques qui s'intègrent à un ensemble de séquences installatives regroupées sous le couvert d'un opéra visuel intitulé *La nuit des masques*. Ces dessins évoquent de grandes architectures peuplées de toute une société de petits personnages. En guise d'ouverture, un de ces dessins représente une cathédrale ; du clocher jaillissent des banderoles de toiles colorées qui, en quittant l'espace du dessin, perdent leurs couleurs et semblent planer comme une menace sur

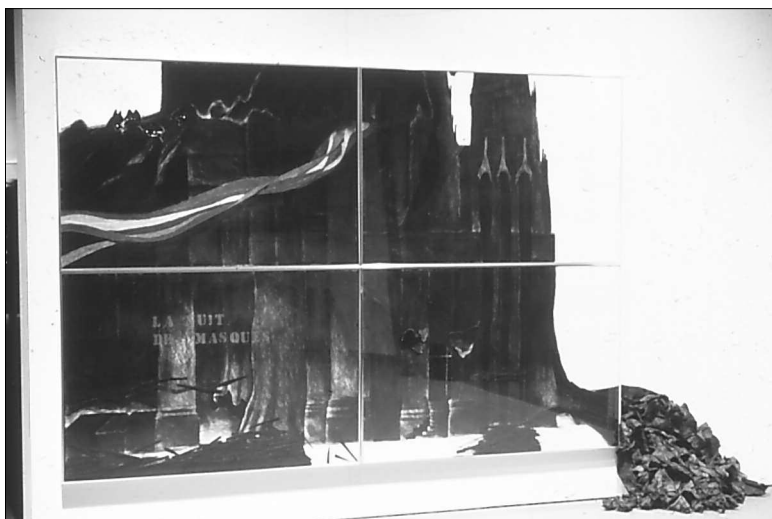


Illustration n° 6
Paul-Émile Saulnier, *La nuit des masques*, 1994.

l'esprit de la fête et du carnaval. Pour moi, cette évocation d'un carnaval triste est une métaphore du paysage social et politique contemporain (voir l'illustration n° 6).

L'année suivante, les dessins, cette fois boulonnés à des lustrins, se présentent comme des pages de musique. Ces pages renvoient évidemment à l'univers de l'écrit et de l'écriture. Tout ce qui ressortit à l'écriture, à la musique, à l'architecture et au théâtre retient mon intérêt. Entre 1985 et 1995, l'architecture de l'opéra a constitué la pierre angulaire de mon travail, en raison des disciplines multiples et perméables que cet art met en présence.

En 1995, *Sortie d'usine* est présentée au Centre des arts contemporains du Québec à Montréal. Cette installation marque un virage, elle explore un filon qui me ramène aux paysages de l'enfance, si bien qu'elle génère une sorte d'autoportrait. Un corpus de dessins et de sculptures réalisé en 1998 poursuit cette expérience. Semblables à des plaques sensibles, les dessins témoignent

L'INSTALLATION ET LES GENRES

de moments choisis, de lieux, de temps, d'événements précis et parfois de faits divers. Ce sont des fragments de mémoire qui se donnent à voir. Les éléments de sculpture, tout comme les dessins, sont des ancrages de la mémoire. Ce sont des traces, des témoins arrachés soit à ma propre histoire, soit à l'histoire collective, soit encore à la grande histoire. Ma démarche consiste ainsi, en définitive, en une exploration des liens occultes, à la fois réels et imaginaires, conscients et inconscients, qui relient mon expérience individuelle d'homme et de créateur, par delà les genres mais en connaissance de la tradition, à celle des collectivités acadienne et québécoise, ainsi qu'à celle d'une humanité toujours aux prises avec l'oppression, la guerre, la souffrance (voir l'illustration n° 7).



Illustration n° 7
Paul-Émile Saulnier, *Lieux de mémoire*, 1998.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLOUIN, René (1985), *Aurora Boréalis* [catalogue], Montréal, Centre international d'art contemporain.
- CHALUMEAU, Jean-Luc (1994), *Les théories de l'art*, Paris, Vuibert.
- LAMARCHE, Lise (1994), « Installer, dit-elle », dans Anne BÉRUBÉ et Sylvie COTTON (dir.), *Pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, p. 82-85.
- LOUBIER, Patrice (1994), « L'idée d'installation : essai sur une constellation précaire », dans Anne BÉRUBÉ et Sylvie COTTON (dir.), *Pistes et territoires. L'installation au Québec 1975-1995*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, p. 13-36.
- PAYANT, René (1985), « Une ambiguïté résistante », *Parachute*, n° 39, p. 6-9.
- REGIMBALD, Manon (1991), *Un siècle éventré. Les nuits de vitre/La nuit des masques* [catalogue de l'exposition de Paul-Émile Saulnier présentée à la Galerie d'art de l'Université de Moncton, 1991], Moncton, Université de Moncton.
- REGIMBALD, Manon (1992), « Le carnavalesque I », *Etc. Montréal*, n° 19 (août-novembre), p. 6-11.

GENRE SANS STATUT ET SANS PAPIERS

LE CAS DE L'IMPROMPTU

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal/CRELIQ

Mélanie Plourde

Université du Québec à Montréal

Nous nous sommes intéressées à l'impromptu à propos d'une recherche dont l'objectif général est d'étudier les modes d'inscription du texte dramatique dans le champ théâtral et dans le champ littéraire. Nous cherchons avant tout à voir comment les écrivains conçoivent et représentent le théâtre et la littérature, leur rapport au social et la manière dont ils se situent dans l'histoire de l'écriture dramatique. Dans ce cadre, les impromptus sont des textes qui ont le théâtre pour sujet et ils sont généralement considérés comme des énoncés à la fois poétiques, polémiques et politiques (Gauvin, 1980). En ce sens, ils représentent un des lieux privilégiés du discours que les auteurs dramatiques tiennent eux-mêmes sur le théâtre, tout en l'inscrivant dans ce rapport immédiatement social qu'est la représentation théâtrale. Nous poursuivons les objectifs particuliers suivants : a) constituer le corpus intégral des impromptus ; b) identifier les circonstances de représentation et d'édition de ces textes ; c) étudier les contenus (anecdotes, débats, enjeux) et la forme (dramatique) de chaque impromptu ; d) établir une définition générique de l'impromptu (caractéristiques du genre) ; e) proposer

une histoire du genre en confrontant les traditions classiques et modernes ; les traditions françaises et québécoises ; les formes hybrides (impromptu et vaudeville ; impromptu et pamphlet, etc.).

Dès le début de notre recherche, nous nous sommes butées à la définition de notre objet qui s'est rapidement révélé problématique. Au départ, nous connaissions l'existence d'un corpus restreint, composé d'une quinzaine de textes dramatiques généralement signés par des auteurs largement reconnus, de Molière à Michel Tremblay. Nous connaissions aussi l'étude publiée par Lise Gauvin en 1980 dans le cadre du dossier préparé par la revue *Études françaises* sur les manifestes, ainsi que celle de Pierre Haffter, publiée en 1983 dans *French Studies in South Africa*, revue que des raisons politiques avaient longtemps rendue difficile d'accès. Ces études restent, à notre connaissance, les seuls écrits à porter sur le genre lui-même¹. La bibliographie préliminaire n'avait montré que des articles centrés sur un auteur (Molière, Beckett, Ionesco, Giraudoux) ou un texte en particulier. Plus riches se sont révélées à l'usage les préfaces et les notices éditoriales accompagnant les textes eux-mêmes, pour situer le contexte de représentation ou d'édition souvent plus intéressant que le texte lui-même. C'est du moins ce qu'affirme Pierre Larousse dans le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* : « Pour juger un impromptu, il faut l'avoir vu naître, avoir été témoin des circonstances dans lesquelles il s'est produit, être certain de sa sincérité. Il faut une explication deux fois plus longue que la pièce » (1982 : 608-609).

Une première recherche bibliographique nous a permis de repérer 116 impromptus, c'est-à-dire des textes qui, en titre ou en sous-titre, contiennent le mot lui-même. Car nous avons choisi d'ignorer au départ l'affirmation de Lise Gauvin selon laquelle il y aurait deux sortes d'impromptus, l'impromptu mondain (propre au XVIII^e siècle) et l'impromptu polémique (plus courant au XX^e siècle). Nous avons au contraire postulé l'existence de traits communs entre des œuvres désignées par le même mot. Nous avons fait nôtre,

1. Nous n'avons pu retracer l'article suivant : Ivana Batusic, « Les impromptus dans le théâtre français » (1960).

mais sans méchanceté aucune, l'idée de Rivarol qui, dans son *Petit almanach de nos grands hommes*, écrivait : « Comme il n'y a pas de poétique pour l'impromptu, ce genre ne peut être estimé ce qu'il vaut par les pédants » ([1788] 1968 : 113).

Ainsi, les 116 textes repérés ne sont pas tous des pièces de théâtre ; nous avons trouvé un film, un roman, une conférence, un recueil d'hommages, une série d'entretiens, une collection d'essais philosophiques, quelques pièces de poésie voire tout un recueil. À cette liste, il faut ajouter plusieurs centaines de titres appartenant au corpus musical, dont l'analyse déborde largement nos objectifs et que nous n'avons pas compilés en détail, mais dont nous avons tenu compte dans notre réflexion. Ce corpus s'étend sur un peu plus de trois siècles, le premier impromptu étant daté de 1663, le plus récent de 1996. De ces textes, 111 sont en langue française ; 3 en langue anglaise et 2 en italien. 90 ont été publiés sous une forme ou sous une autre bien que la presque totalité soit désormais hors commerce. Quelques autres se trouvent dans des dépôts d'archives.

On notera cependant que nos recherches, menées à partir de catalogues de sources diverses (bibliothèques, répertoires, dictionnaires et banques de données), dépendent largement de travaux de compilation déjà effectués. De sorte que notre corpus sous-estime certainement les écrits en langue autre que le français ou l'anglais. De même, ces compilations ne comprennent que les écrits qui ont laissé des traces (édition, compte rendu, critique, etc.). Il existe sans doute une grande quantité d'écrits non répertoriés sur lesquels nous n'avons aucun renseignement. À son origine, en effet, l'impromptu est une forme orale qui se passe fort bien de support papier. C'est le cas, en particulier, de ces « jeux de répliques en vers » (Larousse, 1982 : 608-609) populaires au ^{xvi}^e siècle et des petites pièces de vers, très à la mode dans les salons du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècles, en France comme en Angleterre, deux pratiques désignées elles aussi par le terme « impromptu » et dont nous ne possédons que deux ou trois exemples². Les dictionnaires retiennent le plus

2. Généralement des pastiches, tel l'impromptu de Mascarille dans *Les précieuses ridicules* (Molière [1659] 1964 : 237) :

souvent du mot son étymologie stricte et placent ainsi l'improvisation au cœur de la définition du genre. Si cette définition convient aux petits poèmes de salon, elle ne saurait convenir ni aux textes dramatiques, ni aux pièces musicales et encore moins aux autres écrits qui nous sont parvenus sous le titre d'*Impromptu*.

De sorte que l'impromptu ne peut pas être étudié comme une pratique homogène. Répondent à cette appellation des pratiques de nature hétérogène, de provenances diverses. L'appellation traverse les formes artistiques, voire scientifiques, comme les langues et elle se révèle être chaque fois autre chose que ce que nous avons envisagé au départ. Conçu par les dictionnaires de théâtre comme un objet mineur, une des formes de la comédie classique, mais sans poétique fixe, l'impromptu peut-il être reçu aujourd'hui comme un genre (voire un sous-genre) et répondre aux questions que nous avons formulées à l'origine de notre recherche ? Aux fins de notre réflexion, nous avons choisi de maintenir notre hypothèse de départ et tenté de voir si, à travers son apparente hétérogénéité, l'impromptu ne présentait pas néanmoins un noyau stable de pratiques qui permettrait d'expliquer l'unité du nom qui sert à le désigner (le mot lui-même, comme substantif), quitte à devoir penser autrement la notion de genre, laquelle, dès lors, ne serait plus exclusivement littéraire.

DU THÉÂTRE DE LA FOIRE À L'IMPROMPTU DE VERSAILLES

Le plus ancien impromptu que nous avons repéré est aussi le plus connu. Il s'agit de *L'impromptu de Versailles* de Molière, écrit dans le cadre de la querelle de *L'école des femmes* et créé en octobre 1663. *L'école des femmes* se pose comme la première des grandes comédies de Molière par l'élargissement de la forme de trois à cinq actes, ce qui permet l'approfondissement des person-

Oh ! Oh ! je n'y prenais pas garde :
Tandis que, sans songer à mal, je vous regarde,
Votre œil en tapinois me dérobe mon cœur.
Au voleur, au voleur, au voleur, au voleur !

nages. Elle constitue aussi une synthèse de la comédie à l'italienne et de la farce traditionnelle. On comprend alors que cette pièce heurte de front la tradition des comédies à l'espagnole privilégiée par les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne, principaux concurrents de la troupe de Molière. La querelle marque un moment clé de la carrière de Molière et elle durera cinq ans. Ainsi considéré, *L'impromptu de Versailles* apparaît comme un manifeste où Molière expose sa conception du théâtre. Montfleury, fils du tragédien-vedette de l'Hôtel de Bourgogne, et lui-même auteur de plusieurs pièces apparentées à la comédie espagnole, lui répondra dans un contre-impromptu intitulé *L'impromptu de l'Hostel de Condé*, créé en décembre de la même année.

Molière ne traite pas directement de l'impromptu dans la pièce qui en porte le titre. Par contre, quelques années plus tôt, il écrivait dans *Les précieuses ridicules* que « l'impromptu est justement la pierre de touche de l'esprit » ([1659] 1964 : 237), qualifiant de cette manière les quelques vers improvisés par le personnage de Mascarille. Celui-ci, mécontent de ses vers, annoncera, pour compenser, ce qu'il appelle un « impromptu à loisir » (Molière, [1659] 1964 : 244), sorte de contradiction dans les termes. L'ironie caractérise d'ailleurs le discours tenu sur l'impromptu par les écrivains contemporains de Molière qui, comme lui, s'en moquent allègrement : « le bienheureux nom d'impromptu, parmi les sots, a la vertu de mettre à couvert de l'orage les fautes d'un ouvrage », écrit Antoinette Deshoulières ([1694] 1882 : 47). Et de cette idée d'un impromptu fait « à loisir », émerge le doute quant au caractère improvisé qui fonde généralement la définition du genre. Aussi les critiques de Molière ne se priveront-ils pas de soulever la question : Donneau de Visé parle de « cet enfant de plusieurs années que l'on veut faire passer pour un enfant de huit jours » (cité par Mongrédien, 1971 : 268) et Montfleury d'un « impromptu de trois ans [joué] vingt fois au bout des tables » ([1663] 1969 : 26). L'idée perdure et, quelques années plus tard, Mme de Sévigné en rit encore : « Voilà Châtillon que j'exhorte de vous faire un impromptu sur-le-champ. Il me demande huit jours » ([1675] 1972 : 400).

Les petites pièces de vers improvisées comme celles que propose Mascarille étaient en effet fort à la mode chez les Précieux, mais leur origine paraît remonter jusqu'à celle de la poésie elle-même. C'est un « jeu de salon », écrit le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, « surtout en faveur aux époques où l'élégance de mœurs et la sociabilité sont extrêmes » et qui, par conséquent, « règne en maître au moment où les salons sont une puissance » (Larousse, 1982 : 608-609), c'est-à-dire au XVII^e et au XVIII^e siècles. Et puisque tous les Précieux n'ont pas le même don pour l'improvisation, il se trouve à l'époque des faiseurs d'impromptus chez qui on allait les acheter. Molière reprend ainsi à son compte un genre mineur, léger et décrié, mais dont il renverse le procédé. En effet, l'impromptu au théâtre appartient à l'esthétique galante plutôt qu'à l'esthétique précieuse. « La galanterie », écrit Georges Forestier, « est un état d'esprit qui privilégie dans le comportement et dans l'art une attitude spirituelle, élégante et délicate tout à la fois » (1990 : 59). Elle est portée par un courant mondain qui applaudit à « la satire de ceux qui manquent de goût » (Forestier, 1990 : 59), c'est-à-dire à la satire des pédants, des délicats et des dévots.

Pièce non improvisée et commanditée par le Roi lui-même, écrite contre les Précieux et reposant sur la galanterie, nouveau jeu de société, mais d'une société qui est passée du salon à la cour, *L'impromptu de Versailles* emprunte encore à la comédie italienne, en particulier à la « comédie à l'impromptu » comme on appelait alors la *commedia dell'arte*. En 1723, dans son *Histoire du théâtre italien*, l'acteur Luigi Riccoboni écrit : « L'impromptu donne lieu à la vérité du jeu, en sorte qu'en revoyant plusieurs fois le même canevas, on peut revoir chaque fois une pièce différente. L'acteur qui joue à l'impromptu joue plus vivement et plus naturellement que celui qui joue un rôle appris » (cité par Duchartre, 1924 : 17). L'anecdote de *L'impromptu de Versailles* repose ainsi sur la répétition d'une pièce qui doit être jouée devant le Roi. Il s'agit d'un « enchâssement décomposé » (Forestier, 1996 : 94) puisque la répétition est fréquemment interrompue par le metteur en scène insatisfait, en l'occurrence Molière lui-même. Les scènes sont ainsi

commentées, corrigées et reprises, jusqu'à créer l'effet de spontanéité et d'improvisation propre à la comédie italienne.

Enfin, *L'impromptu de Versailles* enchâsse également un autre genre assez populaire à l'époque : la comédie des comédiens, forme particulière de théâtre dans le théâtre. « Une Comédie des comédiens ne pouvait être écrite que pour une troupe déterminée : les acteurs de celle-ci y paraissaient sous leur propre nom, tantôt s'entretenant entre eux ou avec d'autres personnages, tantôt jouant ou répétant des pièces ou éléments de pièce » (Truchet, 1990 : 153). Ce genre de pièce poursuivait trois objectifs : faire la réclame de la troupe ; défendre le théâtre en général ; défendre tout spécialement l'honorabilité des comédiennes. Molière, quant à lui, met en scène les acteurs de sa troupe qui, en répétition, s'amuse à ridiculiser les acteurs d'une troupe concurrente, celle de l'hôtel de Bourgogne. « Cela ne s'était, semble-t-il, jamais fait dans ce genre de pièces » (Truchet, 1990 : 154).

Ainsi, le petit poème est-il tourné en dérision dans un nouveau jeu de société, codifié « involontairement » (Forestier, 1995 : 452) par Molière. Involontairement car, à sa création, *L'impromptu de Versailles* est un texte unique qui ne ressemble à aucun autre. Jeu de société codifié donc, mais non institué. C'est le second impromptu, celui de Montfleury, qui, empruntant la même forme, mais avec moins de succès, marque le point de départ d'un nouveau genre dont il convient de mesurer l'héritage.

DE L'IMPROMPTU DE VERSAILLES À LA RÉVOLUTION FRANÇAISE

Il n'y aura pas d'autres impromptus destinés au théâtre (du moins n'en avons-nous pas repérés) avant que Florent Carton Dancourt retouche et publie son *Impromptu de garnison* en 1692. Dancourt ne serait pas l'auteur de cette pièce, écrite à l'occasion de la capitulation de Namur aux mains des Français le 22 juin 1692. La pièce lui serait parvenue de Mons par la poste le 12 juillet. Le temps de la retoucher quelque peu, elle sera créée par Messieurs les Comédiens du Roi le 26 du même mois. Il existe une seconde

version de cette pièce, intitulée *L'impromptu de la garnison de Namur*, publiée à Amsterdam en 1694, de même qu'une réponse, *Le contre-impromptu de Namur*, paru en 1696 peu après la reprise de la ville par Guillaume d'Orange. Cette série de pièces écrites très rapidement suit de près le genre inauguré par Molière et Montfleury : sur un ton léger, elles présentent une structure par enchâssement, des formes diverses de théâtre dans le théâtre, un caractère résolument mondain. C'est que Dancourt appartient d'une certaine façon à la tradition de Molière. Il a épousé la fille du comédien LaThorillière (le marquis fâcheux de *L'impromptu de Versailles*) au cours d'un mariage qu'on pourrait dire impromptu lui-même et à la suite duquel il est contraint de renoncer à sa profession d'avocat. Il se fera acteur, en province puis, à partir de 1685, à la Comédie-Française.

Acteur médiocre paraît-il, il est plutôt beau parleur de formation et, s'il est vrai que, comme l'écrit encore le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, « les hommes du monde, les causeurs les réussissent [les impromptus] beaucoup mieux que les vrais poètes » (Larousse, 1982 : 608-609), ceux de Dancourt doivent être exemplaires. Après une longue carrière qui a fait de lui l'auteur comique le plus important du XVII^e siècle après Molière, Dancourt renoue avec le genre par deux comédies-ballet, *L'impromptu de Livry* et *L'impromptu de Suresnes*. Créés respectivement en 1705 et 1710, ces impromptus sont assez semblables au précédent, mais ils renouent avec la tradition de donner à l'impromptu le nom du lieu où il a été créé. Livry et Suresnes sont des châteaux où ont été jouées les deux pièces. La première était offerte au Dauphin de France par le comte de Livry et la seconde commandée par le duc de Bavière, frère de la Dauphine. Les derniers impromptus de Dancourt retiennent ainsi un autre aspect déjà présent dans la pièce de Molière, celui du divertissement de cour qui, par son titre, et avec une certaine ostentation, désigne ses commanditaires.

Nous avons ainsi repéré 57 impromptus pour la période allant de 1692 à 1792 qui, par leur titre (puisque c'est à peu près tout ce qui nous en reste), peuvent être classés en trois catégories : l'impromptu de circonstance, qui renvoie à un événement (impromptu

du Nouvel An, pour la naissance du Dauphin, la signature de la paix ou la déclaration de guerre, etc.) ; l'impromptu de cour, divertissement léger sur motif amoureux (impromptu du cœur, du sentiment) ; et l'impromptu de foire, genre plus grivois (impromptu des acteurs, des harangères). Désignées par le lieu ou le prétexte de leur création, les pièces sont de plus en plus souvent sous-titrées. Parmi ces sous-titres, on note ceux de « opéra-comique », « vaudeville », « divertissement », « comédie parade », « ballet allégorique », « intermède », « compliment » ou « ambigu-comédie ». Toutes sont en un seul acte, indifféremment en vers ou en prose. Les signatures sont celles des auteurs à la mode du temps : outre Dancourt, on trouve Pannard, Favart, Sedaine, Taconnet, Vadé, Sacy, Desfontaines, Renard et Philippe Poisson dont *L'impromptu de campagne* est une des pièces les plus jouées à la Comédie-Française entre 1733 et 1803. Nous sommes dans les hauts lieux de l'opéra-comique et aux sources du théâtre de Boulevard.

On s'arrêtera quelques instants sur une pièce qui n'est pas elle-même un impromptu, mais qui en contient un en abyme et qui, dès lors, devient un discours sur le genre. Il s'agit d'une pièce attribuée à Marivaux, soit *Les acteurs de bonne foi*. Non représentée à l'époque, elle paraît dans une revue, *Le Conservateur*, en 1757, à la toute fin de la carrière de l'auteur. Celui-ci y met en scène un valet chargé par ses maîtres de donner un petit divertissement en l'honneur d'une demande en mariage. Merlin, le valet auteur de la pièce dans la pièce, décide de monter un impromptu. Interrogé par son maître sur ce qu'il entend par « impromptu », il donne la définition suivante : « je n'ai fourni que ce que nous autres beaux esprits appelons le canevas, la simple nature fournira les dialogues, et cette nature-là sera bouffonne ! » ([1757] 1991 : 227). La pièce mise en abyme par Marivaux s'inscrit clairement dans la filiation de la commedia dell'arte puisque les acteurs sont appelés à improviser à partir d'un canevas de base.

Chez Marivaux, comme chez Dancourt, c'est le valet Merlin qui est l'auteur de la pièce dans la pièce, qui sera jouée par les serviteurs et les paysans pour les maîtres. Le XVIII^e siècle confirme ainsi que le théâtre est un univers commandé par les maîtres dont

les acteurs (voire les auteurs) sont les valets. Là, dans cette structure verticale du pouvoir, qui est aussi l'épine dorsale de l'impromptu, réside le caractère politique généralement attribué au genre. La variante historique réside dans l'identité du maître, le Roi lui-même chez Molière, l'État ou le Spectateur dans la plupart des impromptus du ^{xx}^e siècle.

L'IMPROMPTU AU XIX^e SIÈCLE

Le nombre d'impromptus au théâtre diminue considérablement au ^{xix}^e siècle où l'on n'en a retrouvé que huit, tous publiés avant 1830 et dont aucun ne porte le titre d'*Impromptu de quelque chose ou de quelque part*, sauf *L'impromptu de campagne* (1823) de Tolmer de Vallier qui est peut-être la réécriture de la pièce de Philippe Poisson. Le mot est d'abord relégué au sous-titre et jumelé à un autre (vaudeville impromptu, impromptu-vaudeville)³ puis il n'apparaît plus que comme adjectif dans *Le roman impromptu* (Longchamps, 1803), *Le lord impromptu* (Sauvage, 1820), *Le mari impromptu* (Duval, 1826) ou *La révolution impromptue* (Du Mer-san, 1830). Cette modification des titres signale un déplacement du discours de l'impromptu vers l'anecdote et elle correspond d'ailleurs au déplacement du mot dans la langue courante. La recherche que nous avons menée à travers le *Trésor de la langue française* révèle la disparition progressive du substantif pour désigner, comme le fait encore Balzac dans *Illusions perdues* en 1843, « quelque quatrain plat comme soufflet, [...] où la rime remplaçait l'idée » ([1843] 1961 : 49). C'est précisément à ce moment de la disparition du genre sur les scènes parisiennes que la Comédie-Française porte à son répertoire *L'impromptu de Versailles*, jamais joué depuis 1663 et qu'elle affiche en 1838.

À la même époque, en revanche, naît l'impromptu musical. Créé par le tchèque Jan Vaclav Vorisek en 1817, le genre est d'abord destiné à ce nouvel instrument qu'est alors le piano (et par conséquent à l'interprète soliste) et il connaît une vogue importante

3. Barre, 1800 ; Aude, 1806 ; Coupart, 1815.

sur scène et dans les salons entre 1830 et 1850 sous la signature de Liszt, Chopin, Schubert ou Schumann, pour ne nommer que ceux-là. Le mot lui-même aurait été fixé par l'éditeur allemand de Schubert. Nous avons répertorié 30 compositeurs d'impromptus, les deux tiers ayant terminé leur œuvre avant la fin du XIX^e siècle. La plupart des impromptus pour piano auront été composés avant 1870. Par la suite le genre connaît encore quelques développements s'étendant à d'autres instruments : outre le violon, on trouve des impromptus pour harpe, pour voix, pour orchestre, pour basson, tous assez tardifs.

Né du courant romantique qui autorise un certain éclatement des règles classiques, l'impromptu musical est un genre bref mais assez difficile, qui met en valeur la virtuosité de l'interprète. Sa structure A-B-A, avec retour du premier thème, est fortement contrastée, la partie centrale doit être fougueuse. La structure A-B-A, on l'aura reconnu peut-être, est celle de l'enchâssement. Si elle n'est pas particulière à ce genre, s'étant largement répandue dans les pièces musicales dès la fin du XVIII^e siècle, notamment dans la sonate, elle reste tout de même identique à la structure générale de l'impromptu théâtral et désigne du même coup la nature de l'élément enchâssé dans la structure de l'impromptu. Au théâtre comme en musique, ce qui caractérise l'impromptu n'est pas en soi la mise en abyme de la pratique artistique elle-même (théâtre dans le théâtre ou variation sur un thème musical), mais celle de l'improvisation, ou plus précisément l'imitation ou la suggestion d'une improvisation. Ainsi apparaît l'opposition entre une forme strictement structurée (la forme enchâssante) et un désordre apparent (la forme enchâssée), qui traverse l'entièreté de notre corpus, tous genres confondus⁴.

4. De tous les écrits que nous avons repérés, un seul justifie son titre par la référence musicale, en l'occurrence à Schubert. Il s'agit du recueil de courts essais philosophiques d'André Comte-Sponville (1996).

L'IMPROMPTU AU XX^e SIÈCLE

Il faut attendre la Première Guerre mondiale pour que l'impromptu retourne sur les scènes de théâtre. Son second souffle apparaîtra sur les boulevards, sous la signature de Maurice Charles Donnay, qui y avait laissé sa marque auparavant. Donnay est alors en fin de carrière. Il écrit son *Impromptu du Paquetage* pour contribuer au financement de l'Œuvre du Paquetage dont il est le président, organisation de bénévoles, des femmes forcément, qui préparent des paquets pour les soldats envoyés au front. L'événement est mondain à souhait. La pièce, créée en juin 1915, met en scène les personnalités importantes de l'Œuvre et les représente au travail, cherchant à mettre sur pied une activité de financement. L'idée viendra du président, qui leur propose d'écrire une pièce : « Ainsi faisait Molière avec ses comédiens » (Donnay 1915 : 43). La référence textuelle à Molière, la première que nous ayons retrouvée, est essentielle et marquera tout le xx^e siècle.

La source véritable de l'impromptu contemporain paraît toutefois être la création en 1917 de *L'impromptu du Vieux-Colombier* de Jacques Copeau, présenté en lever de rideau pour la représentation à New York des *Fourberies de Scapin*⁵. Pour la première fois depuis Molière, l'impromptu quitte les boulevards et, pour tout dire, les lieux de ce que tous ces auteurs désignent comme « les théâtres bourgeois ». On le retrouvera sur les scènes du théâtre religieux (notamment dans le répertoire des Compagnons de Notre-Dame, sous la plume d'Henri Ghéon et Léon Chancerel, disciples de Copeau), dans le répertoire du Cartel (en particulier sous l'in-

5. *L'impromptu du Vieux-Colombier* n'a jamais été édité. D'autres impromptus ont été écrits pour être joués comme levers de rideaux : *L'impromptu de Paris* (1937) de Giraudoux précédait ainsi *La guerre de Troie n'aura pas lieu* ; *L'impromptu d'Alice* (1937) de Cocteau a été écrit pour la comédienne Alice Cocéa, à l'occasion de la reprise d'*On ne badine pas avec l'amour*, mais sa représentation fut abandonnée ; *L'impromptu du Palais-Royal* (1962) de Cocteau a été présenté par la Comédie-Française en tournée au Japon avec *Les fourberies de Scapin* ; *L'impromptu de l'Alma* (1956) d'Ionesco accompagnait la reprise des *Chaises* et *L'impromptu des collines* (1961) d'Husson celle de *Claude de Lyon*.

fluence de Louis Juvet⁶ qui avait participé à la création de *L'impromptu du Vieux-Colombier*) puis, après la Deuxième Guerre, sur les scènes d'avant-garde (Ionesco, 1956). Le genre se manifeste également au Québec, mais dans des lieux aussi variés que le jeune théâtre (Filion, 1972), le théâtre d'été (Dubé, 1974) ou le théâtre institutionnel (Tremblay, 1980). À la différence de l'impromptu français, toujours en un acte et présenté généralement en lever de rideau à une pièce plus importante, l'impromptu québécois s'allonge jusqu'à constituer un spectacle entier.

On pourrait réunir les impromptus du xx^e siècle en trois groupes qui poursuivent les trois courants déjà identifiés pour le xviii^e siècle. Le premier groupe reprend la tradition de la foire et s'inscrit dans une pratique du théâtre populaire qui réactive les grands principes du théâtre médiéval. Signés par Henri Ghéon et Léon Chancerel, ces impromptus inscrivent dans leur titre des noms de métier plutôt que des lieux. On aura ainsi *L'impromptu du charcutier* ou *L'impromptu du médecin*. Le deuxième groupe, résolument mondain, répond à une logique de célébration : campagnes de financement, commémoration ; inauguration ou hommage. Il n'est pas toujours commandité, mais l'est souvent, non plus par un Roi ou par un noble, mais par un organisme ou une institution : l'Œuvre du Paquetage (Donnay, 1915), la Comédie-Française (Sarmant, 1935 ; Vinaver, 1990), le Centre d'essai des auteurs dramatiques (Tremblay, 1985), un grand colloque (Beckett, 1982). Le troisième groupe est l'œuvre de dramaturges qui, arrivés à un point tournant de leur carrière, font le point sur leur écriture : Giraudoux, Cocteau, Ionesco, Ferron, Tremblay, pour ne citer que quelques exemples, ont tous en effet signé un impromptu manifestaire qui, sous une forme ou l'autre, inscrit une réflexion sur le théâtre. Notre

6. Dawson (1982 : 1590) écrit que Giraudoux « s'est contenté de reprendre *grosso modo* le canevas fourni par *L'impromptu du Vieux-Colombier* de Jacques Copeau, pièce dont la structure présente des analogies frappantes avec *L'impromptu de Paris*. Juvet lui-même avait participé à sa création à New York en 1917, et n'a pu manquer de la signaler à Giraudoux. »

classement n'est pas étanche, bien entendu, et il se présente des cas de mixité comme celui de *L'impromptu d'Ohio*, commandé à Samuel Beckett par l'organisation du Symposium international tenu à l'Université de l'Ohio en 1981 et où l'auteur présente néanmoins un énoncé de poétique.

Des 40 ouvrages qui portent le titre d'impromptu entre 1915 et 1996, 33 sont des pièces de théâtre, mais on trouve désormais sous ce nom un recueil de poésie (Roselli, 1981), un recueil d'hommages (Barreyre, 1953), une série d'entretiens (Salacrou, 1966), un film (Lapine, 1991), un roman (Lampron, 1988), une conférence (Bourdieu, 1993) et un ouvrage de philosophie (Comte-Sponville, 1996). Il n'existe pas dans ce siècle une pratique de salon codifiée comparable à celle qui traverse les siècles précédents et qui désigne des pièces de vers improvisées ou presque mais déclamées en public. De même, on arrive mal à imaginer le rapport à l'impromptu qu'entretiennent ces formes très écrites et strictement planifiées que sont les recueils de poésie, le film, le roman ou l'essai philosophique. Apparentés aux écrits du XIX^e siècle, ces genres déplacent l'impromptu vers un élément particulier de l'anecdote ou se réfèrent à une circonstance extérieure en ayant déterminé l'écriture. En revanche, le recueil d'hommages, *L'impromptu de Neuilly*, est la transcription d'une conversation à l'impromptu entre huit personnalités qui rendent hommage à Yvonne Printemps. Parmi les convives, réunis autour d'un repas, deux ont par ailleurs signé des impromptus en leur nom propre : Francis Poulenc (1922) et Marcel Achard (1947). Quant à la conférence, *L'impromptu de Bruxelles* de Pierre Bourdieu, présentée en 1993 à la Société des sciences philosophiques et religieuses, elle appartient à l'ordre de la représentation et conserve un caractère oral. De plus, cette conférence sur l'Europe est explicitement inscrite dans la tradition impromptuaire, par son auteur qui la conclut par ces mots : « à la façon de Molière qui, dans *L'impromptu de Versailles*, sous prétexte de faire répéter un impromptu, introduit le spectateur dans la vie du théâtre, les préoccupations des acteurs, se défend ou se venge de ses ennemis, pose la question de la critique, etc., je voulais vous faire entrer, à la faveur de la semi-improvisation à

laquelle je me suis livré devant vous, dans le mouvement même de la pensée sociologique » (1993 : 48).

L'impromptu au xx^e siècle montre ainsi un double mouvement. D'un côté, encore assez marginal cependant, il se dissémine dans des genres qui n'ont guère à voir avec la représentation scénique ou avec l'oralité et il perd, de ce fait, ses caractères génériques propres. De l'autre côté, il se resserre autour d'un modèle unique, fondateur non seulement d'une pratique, mais d'un genre désormais canonique, généralement inscrit dans le texte lui-même. Sur les 20 impromptus de ce siècle, que nous avons analysés en détail, neuf font une référence explicite à Molière⁷, deux à Marivaux⁸, deux autres à Giraudoux⁹, un à Pirandello¹⁰ et un dernier à Ionesco¹¹. De tout le corpus du xx^e siècle, *L'impromptu de Paris* (1937) est le plus proche de celui de Molière. Aussi la figure de Giraudoux a-t-elle été célébrée sous cette forme à la fois par son fils Jean-Pierre, auteur d'un *Impromptu de Bellac*, et par André Roussin dans *Le rêve de Bellac. Impromptu pour une commémoration*. Marivaux et Pirandello sont les deux auteurs reconnus comme impromptuaires (Forestier, 1995) que la titrologie avait éliminés de notre corpus. Ils s'y trouvent ainsi réintégrés, par Jean Cocteau, Albert Husson et Daniel Besnehard.

7. Donnay (1915), Sarment (1935), Giraudoux (1937), Ionesco (1956), Cocteau (1962), Ferron (1968), Roussin (1982), Vinaver (1990), Bourdieu (1993). On pourrait ajouter à cette liste Obaldia (1967) qui, sans faire directement référence à Molière, emprunte son titre à la réplique de Mascarille précitée.

8. Cocteau ([1937] 1981), Besnehard (1984).

9. Giraudoux (1977), Roussin (1982).

10. Husson (1961). La référence à Pirandello concerne ici *Six personnages en quête d'auteur* puisqu'il s'agit du sujet de cette pièce. Cependant, Pirandello est généralement reconnu comme un auteur d'impromptu pour sa pièce *Ce soir on improvise*.

11. Herbiet (1967).

QUE CONCLURE, AU MOINS PROVISOIREMENT ?

Précisons d'abord que l'impromptu, tel qu'il nous est parvenu et tel qu'il se pratique aujourd'hui, est tout, sauf une improvisation. L'improvisation, par définition, ne laisse guère de traces. Des canovas tout au plus, mais rien sur la performance réelle. Or, notre corpus représente une collection de textes ayant laissé des traces. Domine nettement toujours la pratique de l'impromptu théâtral et, dans ce cas, il s'agit véritablement d'un théâtre d'auteur. En effet, les pièces sont le plus souvent signées par des auteurs reconnus, tous des hommes, qui avaient déjà laissé leur marque au théâtre ou ailleurs. Les impromptus québécois présentent un caractère atypique, étant parfois l'œuvre de débutants¹². Dans l'œuvre de ces auteurs, l'impromptu joue cependant un rôle second puisqu'il est aussi l'occasion de faire le point et d'énoncer une poétique. Il devient du même coup un commentaire sur l'ensemble de l'œuvre. *L'impromptu de Versailles* arrivait, dans l'œuvre de Molière, au cœur d'une polémique inaugurée par sa première comédie en cinq actes (la première de ses grandes comédies) ; *L'impromptu de l'Alma* d'Ionesco marque la transition entre les courtes pièces d'avant-garde et les pièces plus philosophiques qu'introduit le personnage de Béranger, soit *Tueur sans gages* et *Rhinocéros*. De même, *L'impromptu d'Outremont* de Michel Tremblay clôt le cycle des *Belles-Sœurs*, *L'impromptu d'Ohio* de Samuel Beckett est la dernière pièce de son auteur à être destinée à la scène et *L'impromptu de Québec* de Marcel Dubé représente la première et unique comédie de son auteur. Il y a ainsi l'énoncé d'une poétique dans l'impromptu et, bien plus que les polémiques qui ont pu la

12. Tel est de cas d'Herbiet (1967) et de Filion (1972). Tel aurait pu être le cas également de *L'impromptu de Québec*, premier titre donné en 1948 par Jacques Ferron à un texte paru vingt ans plus tard : *La mort de Monsieur Borduas*. Nous remercions Marcel Olscamp de nous avoir donné ce renseignement. Le corpus québécois comprend aussi l'unique signature féminine de l'ensemble, celle de Louise La Haye, dont *L'impromptu de Monsieur Pantalon*, créé en 1977 mais resté inédit, est destiné au théâtre pour enfants.

susciter, cette poétique représente une partie essentielle des circonstances particulières de sa représentation. Aussi, mis à part *L'impromptu de Versailles*, aucun n'a connu une seconde production scénique, car une fois les circonstances oubliées, l'impromptu perd beaucoup de son sens. De même, les circonstances d'édition sont atypiques dans le parcours des auteurs (sauf au Québec, bien souvent), car les impromptus sont rarement publiés sous une forme autonome. Ils n'ont d'existence qu'éphémère (dans les périodiques) ou posthume¹³ (dans les œuvres complètes).

Les impromptus présentent une structure complexe et raffinée, par enchâssement décomposé, aux multiples niveaux, qui exige un maître d'œuvre d'expérience et qui reste impossible à réaliser par improvisation. Aussi vaudrait-il mieux retenir comme source étymologique du mot la locution latine en deux mots *in promptu*, qui signifie « réalisé rapidement avec ce qui tombe sous la main ». Car, s'il n'est pas improvisé, l'impromptu se présente parfois comme tel et il tient un discours sur les conditions de son écriture. Les préfaces et notes d'auteur regorgent de circonstances atténuantes, de prétextes et d'excuses. Quant à « ce qui tombe sous la main », il s'agit bien sûr de la matière première, c'est-à-dire des acteurs (plus rarement des auteurs) et des commanditaires. Théâtre dans le théâtre, théâtre sur le théâtre, l'impromptu continue d'emprunter à la comédie des comédiens, mais la prolonge sur le plan du discours dans le procès de l'activité théâtrale. Tous nos impromptus présentent une forme ou l'autre de mise en abyme du théâtre, soit par l'introduction d'un personnage narrateur qui désigne la représentation en cours, soit par la mise en scène de personnages connus au théâtre, soit en reprenant une scène ou l'autre d'une pièce antérieure. Toujours, il y a rupture de l'illusion dramatique et sa mise à distance. Le modèle le plus classique reste toutefois celui de la répétition quand « [I]es acteurs font semblant de faire semblant, pour nous faire plaisir » (Goldzink, dans Marivaux, [1757] 1991 : 221).

13. Molière lui-même n'a jamais publié *L'impromptu de Versailles* de son vivant. La première édition de la pièce est celle des *Œuvres complètes de M. Molière* en 1682.

La question des commanditaires est déterminante. Ce qui réunit tous les impromptus de notre corpus est leur caractère mondain. *L'impromptu de Versailles* était commandé par le Roi et joué pour lui. C'est son entrée qui interrompt la répétition et signale le début de la pièce au programme. Quand l'impromptu est joué en lever de rideau, la pièce au programme suit, bien entendu. Quand l'impromptu est joué seul, il doit problématiser cette pièce soit dans l'anecdote ou dans le discours. Certains impromptus sont circulaires, c'est-à-dire que la pièce annoncée est l'impromptu lui-même. D'autres discutent interminablement d'une pièce qui n'existe pas et des conditions de son inexistence. D'autres, enfin, inscrivent une structure narrative qui met la pièce en abyme. Quel que soit le procédé, il rend essentiel un personnage extraordinaire, celui du Fâcheux, qui interrompt, dérange, déplace. C'est dans la relation entre le commanditaire et le Fâcheux que l'impromptu prend son sens¹⁴. C'est là que naît la discussion sur le théâtre.

Car l'impromptu inscrit le « théâtre du monde » dans sa dynamique. Ce que met en scène l'impromptu, en effet, ce n'est pas une pièce, mais le théâtre lui-même, le théâtre en train d'être écrit par un auteur, joué par des acteurs et vu par un spectateur. La scène représente le palais, le salon, le théâtre, c'est-à-dire le lieu où l'on joue, celui où l'on écrit, celui où l'on voit. En ce sens, il crée un point de vue extérieur à celui du monde réel. Dans *Le grand théâtre du monde*, la pièce de Calderon, ce regard était celui de Dieu. Pour Molière, il sera celui du Roi. Au xx^e siècle, le théâtre voit le monde en train de le regarder. On saisit mieux ainsi l'absence d'impromptu dramatique dans un siècle, le xix^e, fondé sur la morale et où le conflit horizontal entre « les bons et le méchant » (Ubersfeld, 1976) prend toute la place jusqu'à rendre impossible une telle discussion de l'ordre social, du moins au théâtre. En revanche, dans la pseudo-improvisation qui traverse à la même époque l'impromptu musical, se trouve désignée avec ostentation la même

14. Sur le rôle du Fâcheux, voir Fumaroli (1972). Nous poursuivons actuellement l'analyse de ce personnage dans les impromptus du xx^e siècle. Voir Plourde et Lessard (2000).

relation, celle de l'auteur-interprète à son public, dans cette pratique alors nouvelle qu'est le récital.

Dans ce regard distancié sur le monde et le ton léger qu'il adopte, l'impromptu trouve à travers le temps ses caractères les plus stables. À travers les diverses disciplines du champ intellectuel (musique, littérature, théâtre, cinéma, science), il explore sa matière parfois jusqu'à l'absurde, exigeant de l'auteur et de son interprète une virtuosité exemplaire. En ce sens, l'impromptu est peut-être plus un registre (c'est-à-dire une vision, un sentiment, un mode) qu'un genre proprement dit. Un registre traverse plusieurs genres, sans jamais les déterminer entièrement, mais il trouve parfois à certaines époques à s'incarner dans une forme qui lui est propre. C'est ce qui paraît se produire dans le théâtre francophone au ^{xx}^e siècle avec la mise en place d'une série de « conventions de tradition » (Mailloux, cité par Schaeffer, 1997 : 342) dont la plus remarquable est cette référence explicite à Molière et au modèle canonique qu'est devenu *L'impromptu de Versailles*. Dans le substantif du titre, se trouve désormais désignée l'identité générique du texte qui peut ainsi se passer des diverses appellations secondaires qui étaient accolées aux impromptus du ^{xviii}^e siècle. Hors du contexte théâtral et au delà de la tradition française, demeurent néanmoins d'autres textes qui nous interdisent de penser le genre comme une forme strictement conventionnée. Car, et c'est ce que tous ces autres textes nous rappellent à la manière des musiciens, l'impromptu est d'abord une « convention de non-tradition », c'est-à-dire, toujours, un certain relâchement des règles autorisé par la référence à l'improvisation, fût-elle fictive.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ACHARD, Marcel (1947), *Les sourires inutiles (impromptu en un acte)*, Paris, Nagel.
- ADORNO, Theodor Wiesengrand (1968), *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, Francfort, Suhrkamp.
- AGUETTANT, Louis (1981), *La musique de piano des origines à Ravel*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui.
- AUDE, Joseph (1806), *La paix. Vaudeville impromptu*, Paris, Allut.
- BALZAC, Honoré de ([1843] 1961), *Illusions perdues*, Paris, Classiques Garnier.
- BARRE, M. et al. (1800), *La girouette de Saint-Cloud. Impromptu en un acte, en prose, mêlé de vaudevilles, par les CC. Barre, Radet, Desfontaines, Bourgueil, Maurice, et Emanuel Dupaty. Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 23 Brumaire, an 8*. Paris, Chez le Libraire au Théâtre du Vaudeville et à son Imprimerie rue des Droits-de-l'Homme, An VIII.
- BARREYRE, Jean, et al. (1953), *Yvonne Printemps ou L'impromptu de Neuilly*, Paris, La Table Ronde.
- BATUSIC, Ivan (1960), « Les impromptus dans le théâtre français », *Studia romanica et anglica zagrabiensi*, vol. IX, n° 10 (décembre), p. 125-136.
- BECKETT, Samuel (1982), « L'impromptu d'Ohio », dans Samuel BECKETT, *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 59-67.
- BESNEHARD, Daniel (1984), « Épreuves (impromptu) », dans Daniel BESNEHARD, *Passagères. Actes, conversations et songes*, Paris, Edilig, p. 52-75. (Coll. « Théâtrales ».)
- BIGET, Michelle (1986), *Le geste pianistique. Essai sur l'écriture du piano entre 1800 et 1930*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen.
- BLANC, André (1984), *F. C. Dancourt. La comédie française à l'heure du couchant*, Paris/Tübingen, Éditions Jean-Michel Plon/Günter Narr Verlag.

- BOURDIEU, Pierre (1993), « L'impromptu de Bruxelles », *Cahiers de l'École des sciences philosophiques et religieuses*, n° 14, p. 33-48.
- BRENNER, Clarence D. (1947), *A Bibliographical List of Plays in the French Language 1700-1789*, with a Foreword and an Index by Michael A Keller and Neal Zaslaw, New York, Ams Press Inc. (Coll. « Music and Theatre in France in the 17th and 18th Centuries ».)
- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE et UNIVERSITÉ DE CHICAGO, *Trésor de la langue française*, version électronique, www.ciril.fr/~mastin/tlf.
- CHANCEREL, Léon (s.d.), *L'impromptu du médecin ou Le triomphe de la médecine*, Paris, Librairie théâtrale.
- COCTEAU, Jean ([1937] 1981), « L'impromptu d'Alice » dans *Cahiers Jean Cocteau*, vol. IX, *Théâtre inédit et textes épars*, Paris, Gallimard, p. 101-114.
- COCTEAU, Jean ([1939] 1981), « L'impromptu des Bouffe-Parisiens » dans *Cahiers Jean Cocteau*, vol. IX, *Théâtre inédit et textes épars*, Paris, Gallimard, p. 117-131.
- COCTEAU, Jean (1962), *L'impromptu du Palais-Royal. Divertissement*, Paris, Gallimard.
- COMTE-SPONVILLE, André (1996), *Impromptus*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Perspectives critiques ».)
- COUPART, Antoine-Marie (1815), *Voilà notre bouquet !, ou Le cabinet littéraire. Impromptu-vaudeville en un acte à l'occasion du retour de S.M.*, Paris, Barba.
- DALE, Kathleen (1972), *Nineteenth-Century Piano Music. A Handbook for Pianists*, New York, Da Capo Press.
- DANCOURT, Florent-Carton (1968), *Œuvres de théâtre*, nouvelle édition revue et corrigée, Genève, Slatkine Reprints, 1968, 3 vol. : *L'impromptu de garnison. En un acte* [1692], t. 1, p. 263-278 ; *L'impromptu de Livry. Comédie-ballet* [1705], t. 3, p. 32-35 ; *L'impromptu de Suresne. Comédie-ballet en un acte* [1711], t. 3, p. 316-332.

- DAWSON, Brett (1982), « Notice : *L'impromptu de Paris* », dans Jean GI-
RAUDOUX, *Théâtre complet*, édition préparée par Brett Dawson, Paris,
Gallimard, p. 1588-1594. (Coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».)
- DESHOULIÈRES, Antoinette ([1694] 1882), « Épitres » dans Antoinette
DESHOULIÈRES, *Œuvres choisies*, Paris, Librairie des Bibliophiles.
- DONNAY, Maurice Charles ([1915] 1916), *L'impromptu du Paquetage*, troi-
sième édition, Paris, Georges Crès & cie Éditeurs. (Coll. « Bellum ».)
- DU MERSAN, Marion (1830), *Monsieur de La Jobardière ou La révolution
impromptue. Comédie en un acte mêlée de couplets*, Paris, Barba.
- DUBÉ, Marcel (1974), *L'impromptu de Québec ou Le testament*, Montréal,
Leméac. (Coll. « Théâtre canadien ».)
- DUCHARTRE, Pierre-Louis (1924), *La comédie italienne*, Paris, Librairie de
France.
- DUVAL, Georges (1826), *Le mari impromptu ou La coutume anglaise.
Comédie en trois actes et en prose*, Paris, Barba.
- ELLIS, Mildred Katharine (1969), *The French Piano Character Piece of the
Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Thèse de doctorat, Indiana
University, 2 vol.
- FERRON, Jacques (1968), « L'impromptu des deux chiens », dans Jacques
FERRON, *Théâtre 2*, Montréal, Librairie Déom, p. 157-192.
- FILLION, Pierre ([1972] 1973), *Impromptu pour deux virus*, Montréal,
Leméac. (Coll. « Répertoire québécois ».)
- FORESTIER, Georges (1995), « Impromptu », dans Michel CORVIN, *Diction-
naire encyclopédique du théâtre*, t. 1 (A-K), Paris, Bordas, p. 452.
- FORESTIER, Georges (1996), *Le théâtre dans le théâtre sur la scène fran-
çaise du XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz S.A.
- FORESTIER, Georges (1990), *Molière. En toutes lettres*, Paris, Bordas.
- FUMAROLI, Marc (1972), « Microcosme comique et macrocosme solaire :
Molière, Louis XIV, et *L'impromptu de Versailles* », *Revue des
sciences humaines*, n° 145, janvier-mars, p. 95-114.
- GAUVIN, Lise (1980), « De l'impromptu ou des enjeux d'une polémique »,
Études françaises, vol. XVI, n° 3-4, octobre, p. 105-118.

- GHÉON, Henri ([1925] 1955), *L'impromptu du charcutier. Un acte en prose du répertoire des Compagnons de Notre-Dame*, Paris, Librairie théâtrale. (Coll. « Jeux et miracles pour le peuple fidèle ».)
- GIRAUDOUX, Jean ([1937] 1956), *L'impromptu de Paris*, Paris, Grasset.
- GIRAUDOUX, Jean-Pierre (1977), « L'impromptu de Bellac. Divertissement romantique en un acte en prose et en vers », dans Jean-Pierre GIRAUDOUX, *Théâtre d'arrière-garde*, Paris, Bernard Grasset, p.121-188.
- GOUBAULT, Christian (1997), *Vocabulaire de la musique romantique*, Paris, Minerve.
- HAFFTER, Pierre (1983), « Impromptu », *French Studies in South Africa*, n° 12, p. 34-45.
- HERBIET, Jean (1967), « L'impromptu de l'Alma Mater », *Incidences*, n° 12, p. 4-15.
- HUSSON, Albert (1961), « L'impromptu des collines », *L'avant-scène*, n° 255, p. 32-37.
- IONESCO, Eugène ([1956] 1958), « L'impromptu de l'Alma », dans *Théâtre*, t. 2, Paris, Gallimard, p. 11-58.
- LAMPRON, Marc (1988), *L'impromptu de Madrid. Roman*, Paris [Non vidi].
- LAPINE, James (1991), *Impromptu. Long-métrage*, Grande-Bretagne.
- LAROUSSE, Pierre (1982), « Impromptu », dans Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. IX, 2^e partie, Genève-Paris, Slatkine, p. 608-609.
- LONGCHAMPS, Charles de (1803), *Ma tante Aurore, ou Le roman impromptu. Opéra-bouffon, sifflé en trois actes le 23 nivôse, applaudi en deux, le 25 du même mois, au théâtre Feydeau*, À Paris, Chez Barba, An XI.
- MARIVAUX ([1757] 1991), « Les acteurs de bonne foi », dans *L'épreuve. La dispute. Les acteurs de bonne foi*, édition établie par Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, p. 205-269.
- MASSIN, Brigitte (1977), *Franz Schubert*, Paris, Fayard. (Coll. « Les indispensables de la musique ».)

- MOLIÈRE ([1659] 1964), *Les précieuses ridicules. Comédie*, dans MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Garnier-Flammarion, p. 223-248.
- MOLIÈRE ([1663] 1964), *L'impromptu de Versailles. Comédie*, dans MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, t. 2, Paris, Garnier-Flammarion, p. 143-168.
- MONGRÉDIEN, Georges (dir.) (1971), *La querelle de L'école des femmes*, Paris, Librairie Marcel Didier.
- MONTFLEURY, Antoine-Jacob ([1663] 1969), *L'impromptu de l'Hostel de Condé. Comédie en un acte et en vers*, réimprimée sur l'édition originale (1664) et précédée d'une notice bibliographique de Paul Lacroix, Genève, Slatkine reprints. (Coll. « Moliéresque ».)
- OBALDIA, René de (1967), « Sept impromptus à loisir », dans René de OBALDIA, *Théâtre*, Paris, Éditions Bernard Grasset.
- PLOURDE, Mélanie et Maude LESSARD (2000), « *L'impromptu de l'Alma* ou la critique des critiques ». Communication au colloque *Ionesco dans tous ses états*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 10-11 mars.
- POISSON, Philippe ([1733] 1798), *L'Impromptu de campagne. Comédie en un acte et en vers*, nouvelle édition, Paris, Fages, en ville.
- POULENC, Francis ([1922] 1991), « Cinq impromptus », dans Francis POULENC, *Musique pour piano. Morceaux choisis. Œuvres pour deux pianos*, EMI Classics, 1 disque, 12 cm.
- RIVAROL, Antoine, comte de ([1788] 1968), *Petit almanach de nos grands hommes*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, tome V.
- ROSSELLI, Amelia (1981), *Impromptu*, Gênes, Ed. S. Marco dei Giustiniani. (Coll. « Quadernia di poesia ».)
- ROUSSIN, André (1982), « Le rêve de Bellac. Impromptu pour une commémoration », *Nouvelle Revue des Deux-Mondes*, juin, p. 555-577.
- SALACROU, Armand (1966), *Impromptu délibéré. Entretiens avec Paul-Louis Mignon*, Paris, Gallimard. (Coll. « Le Manteau d'Arlequin ».)
- SARMENT, Jean (1935), « L'impromptu de Paris. À propos en un acte », *L'illustration*, p. 1-7.

- SAUVAGE, Thomas (1820), *Le porte-feuille ou Le lord impromptu. Comédie en un acte et en prose, mêlée de couplets*, Paris, Huet.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1997), « Genres littéraires », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopedia Universalis/Albin Michel, p. 339-343.
- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de ([1675] 1972), *Correspondance*, t. 1, 1646-1675, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- TREMBLAY, Michel (1985), « L'impromptu des deux Presse », dans *Le Centre d'essai des auteurs dramatiques 20 ans*, Montréal, VLB éditeur, p. 285-297.
- TREMBLAY, Michel (1980), *L'impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- TRUCHET, Jacques (1990), « L'impromptu de Versailles, "comédie des comédiens" », *Langue, littérature du XVII^e et du XVIII^e siècles. Mélanges offerts à M. le Professeur Frédéric Deloffre*, textes réunis par Roger Lathuillère, Paris, Sedes, p. 153-161.
- ÜBERSFELD, Anne (1976), « Les bons et le méchant », *Revue des sciences humaines*, n° 162, p. 193-203.
- VINAVER, Michel (1990), *Le dernier sursaut (impromptu)*, Paris, Actes Sud. (Coll. « Papiers ».)

LA DYNAMIQUE DES GENRES, SUITE

CONCLUSION

Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert

Université du Québec à Rimouski/CRELIQ

Au bout du parcours que nous venons d'effectuer, que conclure ? Comment rendre justice à l'ensemble des propositions avancées, des problèmes soulevés, des analyses réalisées ? Plutôt que de reprendre une à une chacune des contributions pour en dégager les éléments qui nous permettraient – rêvons un peu – d'arriver à une conception unifiée du genre et de la dynamique des genres, nous préférons tracer certaines lignes de force susceptibles de montrer comment la question des genres continue de travailler, parfois de manière très visible, parfois de façon souterraine, la littérature, les arts plastiques, les pratiques cinématographiques et théâtrales, de même que leur théorie, leur critique, leur commentaire.

Pour remonter le cours du collectif qu'on vient de lire, on commencera par tirer le fil des diverses conceptions de la dynamique intergénérique qui se font jour au long des chapitres. Le terme, on l'aura remarqué, est polysémique à souhait : selon le point de vue adopté, cette dynamique peut s'entendre au sens de *lieu*, de *mouvement* ou de *combinatoire*. Ainsi, une conception systémique va chercher à « spatialiser » son objet, à lui assigner un *lieu*, une position : le genre est situé parmi d'autres genres, d'autres pratiques, d'autres cultures. Ce lieu n'est pas neutre pour autant : il faut voir comment il devient le théâtre d'affrontements majeurs entre des hiérarchies discursives qui s'y trouvent radicalement ébranlées

(Saint-Jacques) ou, à l'inverse, comment il devient un espace d'interpénétration qui autorise les appropriations transculturelles (Lüsebrink), quand il n'apparaît pas comme un non-lieu qui abolit toutes les frontières génériques (Potvin). Lorsqu'elle est envisagée sous l'angle d'un *mouvement* déployé dans une temporalité, la question de la dynamique débouche sur l'examen des transformations d'un genre donné. Il s'agit alors d'inventorier les processus de déclin ou d'avènement, par contamination générique ou idéologique (Zima) ; on peut encore montrer comment, au fil du temps, un genre met à distance la pratique qui le fonde : c'est le cas de l'impromptu par exemple, qui peu à peu délaisse sa caractéristique originelle, à savoir l'improvisation (Robert et Plourde). Ramenée enfin à la dimension de l'œuvre, la dynamique des genres prend la forme d'une *combinatoire*. Le métissage s'affirme alors comme le principe majeur de la pratique contemporaine, nommé aussi bien « hybridation » (Paterson, Hébert *et al.*) qu'« interaction formelle » (Hébert *et al.*). Qu'il s'agisse de lire les imbrications d'un genre et de ses sous-genres (Dumont et Mercier), de montrer les effets d'une catégorie modale sur une pratique cinématographique (Garneau) ou de mettre au jour les modalités énonciatives de l'intergénéricité (Clément), c'est toujours l'organisation structurelle qui fonde la réflexion sur le genre.

Il ne faut pas croire que les diverses conceptions de la dynamique intergénéricité dégagées aux fins de clarification du terme relèvent d'un cloisonnement étanche ; tout au contraire, la porosité de leurs contours en illustre la forte charge sémantique. La dynamique des genres, telle qu'elle émerge de notre réflexion collective et particulièrement de celle de notre groupe de recherche¹, recouvre de fait de multiples phénomènes. Afin de rendre compte de ces conceptions et des phénomènes qui en découlent, nous proposons un modèle distinguant trois types de processus, à savoir la *différenciation*, l'*hybridation* et la *transposition*. Ces processus, qui

1. Composé de Robert Dion, François Dumont, Frances Fortier, Chantal Hébert, Andrée Mercier, Irène Perelli-Contos, Richard Saint-Gelais.

CONCLUSION

permettent de décrire les interactions entre les formes discursives, génériques ou artistiques, se définissent comme suit :

La *différenciation* procède d'une dérivation à partir des genres existants – ou du moins de la perception qu'on en a – et aboutit tantôt à l'émergence de nouvelles variations génériques (l'autobiographie à la troisième personne par rapport à l'autobiographie classique, le cycle de nouvelles interreliées par rapport au recueil comme assemblage de nouvelles isolées, les formes de la culture médiatique telles que le téléroman), tantôt à l'introduction de nouvelles appellations (« biofiction » plutôt qu'« autofiction »). Cette différenciation peut être effectuée au moyen d'un retour à l'origine ou à la définition stricte du genre, d'une accentuation d'un trait générique particulier (accentuation éventuellement parodique) ou, au contraire, de la négation d'un élément définitionnel du genre, pour n'évoquer que ces quelques possibilités.

L'*hybridation*, pour sa part, consiste en la combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte. Elle concerne autant les genres littéraires institués que les genres du discours (courriel chez Régine Robin, publicité dans *HA ha !...* de Réjean Ducharme, etc.). Elle peut aussi bien jouer entre les grands systèmes discursifs tels que la prose et la poésie (roman poétique, récit, poésie narrative, etc.) qu'entre divers médias (théâtre et vidéo) ou entre des catégories plus ténues comme l'analyse littéraire et la fiction biographique ou encore le microrécit et le fragment de prose poétique. En définitive, l'hybridation se situe au delà d'un simple procédé d'invention générique ; elle tient indirectement un discours sur la question même du genre, de son impossibilité ou encore de sa productivité dans la littérature, le théâtre et les arts contemporains.

La *transposition*, enfin, correspond à la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres

où ils semblent plus inattendus. Plus précisément, elle désigne soit un changement de registre (du savant au ludique, du comique au tragique, etc.), soit un changement de domaine de validité (des concepts de la théorie littéraire passant à la fiction comme dans de nombreux écrits féministes des décennies 1970 et 1980), soit encore une permutation d'éléments prototypiques qui produit un effet d'étrangeté à l'intérieur d'un genre, une sensation de « bougé », de semblable et d'autre à la fois ; elle produit en somme un décalage formel potentiellement critique. L'autobiographie africaine, qui tend à greffer à l'introspection individuelle caractéristique du genre en Occident un récit de l'expérience collective, constitue un exemple éloquent d'un tel décalage.

Ces processus ne s'excluent pas et, en pratique, se trouvent parfois combinés. Par exemple, une œuvre comme *Il n'y a plus de chemin* de Jacques Brault relève à la fois de l'hybridation et de la transposition : elle fusionne les systèmes de la prose et de la poésie, elle transpose le discours du savoir en discours poétique, et inversement. Par ailleurs, *L'immense fatigue des pierres* de Régine Robin découle d'un processus de différenciation et d'hybridation : l'autofiction se spécifie en biofiction, les ressources et les limites des différents genres sont explorées et mises en balance dans le texte même. Enfin, un certain théâtre actuel recourt à deux processus : l'hybridation de différentes pratiques artistiques (film, vidéo, musique, etc.) et leur transposition dans une écriture scénique. Dans tous les cas, il s'agit bien sûr d'interpréter des pratiques complexes ; c'est particulièrement vrai en ce qui a trait à la transposition qui, reposant jusqu'à un certain point sur l'inattendu, est une catégorie forcément fluctuante au gré de la modification des attentes.

Ce modèle, encore prospectif, trouve sa singularité dans l'intégration des divers angles de saisie qui ont jusqu'ici déterminé la réflexion générique. Dans son ambition de rendre compte des productions contemporaines, il fait intervenir des considérations non

CONCLUSION

strictement génériques (il s'ouvre à d'autres catégories discursives et à d'autres médias) ; il s'attache à des unités plus fines que le strict découpage en grands ensembles génériques (l'énonciation, la description) ; il intègre la dimension temporelle en dehors de toute interprétation téléologique ; il dessine un espace ouvert où l'interpénétration prend le pas sur l'affrontement (reconnaissance du mixte – le genre hybride – et de l'entre-deux – le genre frontière²). Fondé sur la mise au jour de processus, ce modèle maintient la dimension relationnelle de la généricité sans reconduire pour autant le hiatus entre genre théorique et genre empirique : la dynamique des genres, ainsi entendue, permet de saisir les métissages génériques dans leur dimension cinétique, faisant apparaître des objets jusqu'ici inaperçus.

Ainsi, au terme de notre réflexion collective sur les genres, on devra retenir la diversité des objets étudiés. La littérature et les pratiques artistiques contemporaines ne peuvent être encloses dans des schémas conventionnels, fussent-ils hétérogènes. À l'évidence, et les contributions présentées ici en témoignent, le genre délaisse toute prétention catégorique, voire hégémonique, au profit d'une interdépendance féconde, qui fait émerger de nouveaux espaces d'interprétation. Même les genres dont les caractéristiques semblent à première vue bien assurées – le roman, l'autobiographie, la poésie – sabordent à dessein leurs frontières et phagocytent des dispositifs énonciatifs étrangers à leur pratique ou à leur culture, des registres discursifs résolument hétérogènes (Frédéric, Paterson). Dominique Rabaté, dans *Poétiques de la voix*, insiste sur le caractère essentiellement dynamique de la pratique générique actuelle :

Les genres, me semble-t-il, doivent alors être repensés en termes plus vastes, comme des modalités spécifiques de configuration discursive. Il n'y a plus une pyramide ordonnée, mais la circulation de stratégies figurales selon des agencements qui relèvent pourtant de poétiques

2. Dans le présent collectif, Langlet développe tout particulièrement cette question.

différenciées [...]. Pour préciser les ressources dynamiques qui singularisent ces modalités spécifiques, il convient de les comparer de manière contrastive, sans jamais figer l'une ou l'autre dans une impossible définition canonique, qui en manquerait le pouvoir de métamorphose indéfini (Rabaté, 1999 : 9).

Dans cette perspective, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* prend acte du caractère dynamique de l'intergénéricité et en rend compte de diverses manières, sans exclure pour autant la résistance aux transformations, résistance qui elle aussi a une dimension dynamique et non statique. Le bilan proposé englobe tant la réactualisation ou la reconduction de certaines formes du répertoire tels l'épique (Garneau) ou l'impromptu (Robert et Plourde) que l'apparition de pratiques inédites comme l'installation (Saulnier). Des objets singuliers – peut-on les qualifier pour autant de genres ? – témoignent du « branle-bas » générique contemporain : l'ambitieux projet de Roubaud (Chassay), hapax au carrefour des genres, ou les fictions collectives, à mi-chemin entre recueil et roman (Audet, Guay et Saint-Gelais), mettent à mal toute velléité de classification. L'élection du recueil comme genre par un certain nombre d'écrivains est à cet égard fort révélatrice d'une conception générique renouvelée : lieu par excellence de l'hétérogène et de la tension intergénérique, le recueil apparaît ici comme un genre paradoxal qui s'affirme malgré sa dénégation fondamentale de l'unité.

Le cas du recueil collectif a ceci d'intéressant qu'il relève d'un classement « transversal » extérieur au texte, selon le terme employé par Richard Saint-Gelais (1998). Ce classement met d'abord en relief une généricité auctoriale « éclatée » qui insiste sur les possibilités de nouvelles conditions de production, entre autres la production plurielle ou l'écriture « à plusieurs mains » ou « à relais ». Facilitée par le développement des nouvelles technologies, ce type de production peut en outre prendre appui sur des formes culturelles variées et multiplier les combinaisons. Les fictions collectives questionnent aussi une autre généricité, en l'occurrence lectoriale : elles pointent les goûts, les choix d'un certain lectorat

qui, à une unicité et à une linéarité rassurantes, préfère le désordre potentiel d'une lecture sur laquelle il pourra exercer l'action structurante – ou papillonnante – qui lui convient. Enfin, ce classement transversal semble sanctionner une troisième genericité : la genericité éditoriale, jusque-là considérée comme quantité négligeable, mais que mettent en lumière l'environnement « marchand » et l'intérêt contemporain pour tout ce qui touche au paratexte et à ses répercussions sur les pactes de lecture. À une époque régie par l'économie de marché, il ne faut pas s'étonner que la convention tacite qu'établit le genre entre le public et l'œuvre ait de quoi séduire le monde éditorial : le rôle modulateur qu'exerce le genre va permettre de mieux cerner le goût des lecteurs et inciter à regrouper sous une même bannière ce qui correspond à leur horizon d'attente, ce qui est censé leur plaire. Qu'on y voie une manœuvre destinée à sortir la littérature de sa légendaire tour d'ivoire ou une simple entreprise de récupération commerciale, le phénomène est là. Ce n'est qu'un indice qu'il se passe quelque chose au royaume des genres et que, par voie de conséquence – s'agissant de producteurs, de lecteurs et de produits –, la littérature est en train de voir se modifier ses rapports à ses agents.

Un autre indice de modification réside dans l'apparition de formes mixtes inassignables. Pour hétérogènes qu'elles soient, celles-ci ne semblent relever ni d'une dynamique de fusion, d'intégration ou d'osmose, ni d'une dynamique de conciliation, de coexistence ou de cohabitation ; elles ressortissent davantage à une dynamique de distinction qu'à une dynamique d'appartenance. Autrement dit, ces nouveaux objets mixtes auraient pour caractéristique commune non plus de s'afficher comme objets constitués de différents composants hétérogènes, mais plutôt de se situer à mi-chemin de chacun d'eux : il s'agirait non plus tant d'emprunter à l'un ou à l'autre que de se démarquer à la fois de l'un et de l'autre et, dans un double mouvement de mise à distance, de se situer dans une sorte d'entre-deux (Langlet), de *no man's land*. Tel est le cas en particulier de l'utopie féministe décrite par Claudine Potvin. Tel est le cas aussi de l'essai-fiction : à mi-parcours entre ces deux pôles, le genre en demeure indécidable, justifiant sa nouvelle

désignation : mixte oui, mais dans l'indécision et l'incertitude, dans un espace à baliser.

Si l'on compare les études ici rassemblées à celles qu'a regroupées Dominique Viart (1998, 1999) sur le récit et le roman contemporains, on constate de part et d'autre le retour du sujet : un sujet désabusé, critique, qui a « fait son deuil de toute saisie immédiate des choses » (Viart, 1999 : 137) et qui répond à sa manière à un état de « crise » en se livrant à une sorte d'anthropologie (ou encore d'« entropologie », selon un jeu de mots emprunté à Lévi-Strauss) historique et sociale. Celle-ci prendrait le pas sur les recherches formelles en mettant la lecture, la mémoire et l'héritage au cœur de son principe, consacrant par exemple le retour de l'Histoire dans le champ littéraire (Frédéric, Garneau, Robert et Plourde, Saulnier) en même temps qu'elle développe d'autres champs d'intérêt à mesure que se multiplient les contacts avec les autres champs de la connaissance, en particulier les domaines scientifique et technologique (Chassay). Le résultat auquel aboutit la dynamique générique est donc à la fois une abolition ou un déplacement des frontières, un glissement ou un passage.

Sans entièrement délaisser les questions formelles (voir par exemple les expériences de Nicole Brossard avec la traduction), les pratiques contemporaines mettent de l'avant l'ajustement des moyens aux fins (Chassay, Frédéric, Robert et Plourde) ; selon Claude Prévost et Jean-Claude Lebrun, « [o]n voit ainsi défiler à l'état brut des situations, des procédés, des styles non pas dans une juxtaposition sans principes, mais toujours avec la préoccupation de trouver le matériau adéquat qui introduira l'ambiguïté, l'ironie, la distance, bref qui sera porteur d'une partie du sens » (1990 : 101). Ce phénomène déborde du strict cadre de la littérature et s'applique aussi aux arts plastiques et à certaines tendances du théâtre actuel qui, utilisant ou délaissant le texte comme un simple matériau, se mesurent, s'éprouvent et se nourrissent au contact d'autres modes d'expression et témoignent ainsi d'un souci d'ouverture à l'Autre et à la différence en recherchant la participation du plus grand nombre (Garneau, Saulnier, Hébert *et al.*).

CONCLUSION

Que nous révèlent en définitive les corpus analysés dans ces pages sur les conceptions du genre qui leur sont sous-jacentes ? On l'a dit, il ne s'agit pas d'une liquidation du genre, dont la pertinence perdurerait au moins dans l'enseignement de la littérature et dans la littérature de masse, mais plutôt d'un rapport différent aux genres, d'une réorientation qui conduit à une interrogation sur le bien-fondé de la littérature (Saint-Jacques), son rôle, sa fonction. Force est de reconnaître que les processus de différenciation, d'hybridation et de transposition soulignent une mise en cause des catégories « traditionnelles ». Que ce soit le lyrisme qui change de cap en se tournant vers le mode narrativo-descriptif (Clément), le romanescque qui cède le pas à l'essai, à l'encyclopédie ou au testament (Frédéric), le dramatique qui s'autocritique (Dumont et Mercier) et prend ses distances vis-à-vis du texte pour flirter avec d'autres formes d'art (Hébert *et al.* ; Saulnier), ces différentes démarches semblent sous-tendues par une recherche permettant d'arrimer le régime émotif au régime cognitif.

S'impose *a fortiori* l'intuition que les notions de passage, d'entre-deux ou de transition, issues de la deshiérarchisation des genres et du glissement du littéraire vers des problématiques contemporaines – féminisme (Potvin), question du *gender* (Paterson), inter- ou multiculturalisme, postcolonialisme (Lüsebrink), etc. –, se trouvent en phase avec la sensibilité actuelle, avec ce que Gilles Lipovetsky appelait la « destruction cool du social » (1986 : 27), puisque le discours qui en résulte met l'accent sur la diversification kaléidoscopique des tentatives d'appréhension et de compréhension du monde, autrement dit : sur la capacité de reconnaître et d'accepter la différence et la variété des points de vue. Il va de soi que les formes littéraires contemporaines laissent le champ libre à l'interprétation lectoriale en insistant sur l'aspect pragmatique du genre, pour en faire un genre actif, une sorte de discours-action qui s'exprime autant dans le refus que dans l'affirmation. Au chapitre du refus s'inscrit celui de sacrifier aux simulacres référentiels et aux querelles d'orthodoxie. Tout étant permis, foin de vains débats. Cette évacuation de la discussion concernant la légitimité des pratiques génériques explique sans

doute l'apparente occultation de la question esthétique. On aurait pu croire que la dynamique des genres caractéristique des productions contemporaines reprendrait à son compte l'enjeu esthétique qui fut longtemps lié au système des genres (qu'on pense au « beau style », au « style noble », etc.). Or il n'en est rien : les études données à lire ici témoignent plutôt de l'abandon de cet enjeu – du moins sur le plan de sa théorisation. S'il y a reprise, c'est sur le mode subreptice d'un déplacement de la question esthétique au profit du plaisir de lecture (Clément, Frédéric), reprise qui souvent se double d'une dimension idéologique. Cette dernière peut entre autres se manifester sous la forme d'une schize entre littérature savante et littérature de masse (qui tend du reste à s'estomper : voir les récupérations du polar chez Jean Echenoz, de la littérature par le cinéma et vice versa) ou encore à travers une utopie qui s'exprime dans des œuvres travaillant le *gender* (Potvin, Paterson).

La liquidation de l'enjeu esthétique des genres s'accompagne en outre d'une mise en sourdine des exigences traditionnellement reliées à la modernité. C'est certes là une vaste question, qui mériterait à elle seule un long développement ; qu'on nous permette ici, en terminant, de l'envisager succinctement³. On sait que les productions contemporaines ne s'obligent plus à se démarquer des diverses formes de l'art trivial, ne cherchent plus nécessairement le perfectionnement de leurs procédés et de leurs techniques suivant une logique puriste d'essentialisation – vers la littérature « pure », le théâtre « pur », le cinéma « pur », etc. Qu'elles visent au métissage ou à l'entre-deux, elles ont renoncé à poursuivre un hypothétique progrès et se tournent volontiers vers le passé – et, partant, vers le déclassé –, dans un geste nostalgique de ressaisissement de la tradition, de citation parfois ironique/parodique, parfois sérieuse⁴. De la futurologie, on passe en quelque sorte sans transition à la nostalgie. On voit ainsi resurgir des genres oubliés, désuets, tels que le sonnet chez Robert Marteau, l'impromptu chez Michel Tremblay, l'épopée chez Pierre Perrault, etc. Concassé, recyclé, le

3. Pour plus de détails, voir Bürger ([1995] 1999).

4. Voir à ce propos Dion (1999).

CONCLUSION

genre devient un matériau comme un autre, qui n'est plus lié à des contraintes de contenu ni même à des contraintes formelles strictes. Il cesse d'être un repère stable. Dé-chronologisé, à la limite délittérarisé, il perd sa fonction de borne esthétique et sa fonction de datation (même s'il n'échappe pas à son historicité) ; il opère désormais autrement, comme espace de jeu, comme répertoire.

Auteurs et lecteurs n'ont par conséquent aucun intérêt à la disparition des genres, à leur indistinction : ils se priveraient d'une source essentielle du plaisir de la lecture, celui de la reconnaissance, de la connivence culturelle. La notion de genre, sous tous ses avatars contemporains, constitue en définitive une mémoire étonnamment productive, fluide, remodelable. On aura beau encanailler la littérature et les arts contemporains, les métisser, tenter des échappées en-dehors de la « zone de juridiction » des genres traditionnels, le genre reviendra sans doute toujours, comme une empreinte indélébile, un signe de reconnaissance, bref : une hypothèse de conception et de réception.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BÜRGER, Peter ([1995] 1999), « Fin de l'avant-garde ? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 (hiver), p. 15-22.
- DION, Robert (dir.) (1999), *Écriture contemporaine*, *Études littéraires*, vol. 31, n° 2 (hiver).
- LIPOVETSKY, Gilles (1986), *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard. (Coll. « Les essais ».)
- PRÉVOST, Claude, et Jean-Claude LEBRUN (1990), *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor/Éditions sociales.
- RABATÉ, Dominique (1999), *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti. (Coll. « Les essais ».)
- SAINT-GELAIS, Richard (dir.) (1998), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec, NB Université.
- VIART, Dominique (dir.) (1998), *Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Lettres Modernes/Minard.
- VIART, Dominique (dir.) (1999), *Écritures contemporaines 2. Romans contemporains*, Paris/Caen, Lettres Modernes/Minard.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

LA DYNAMIQUE DES GENRES

Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert 5

CHAPITRE 1

VERS UNE DÉCONSTRUCTION DES GENRES ?

À PROPOS DE L'ÉVOLUTION ROMANESQUE

ENTRE LE MODERNISME ET LE POSTMODERNISME

Pierre V. Zima 29

LE RENVERSEMENT D'UNE HÉGÉMONIE.

LES GENRES DE LA CULTURE MÉDIATIQUE ET LA LITTÉRATURE

Denis Saint-Jacques 47

CHAPITRE 2

DE L'UTOPIE FÉMINISTE COMME GENRE LITTÉRAIRE

Claudine Potvin 59

LE PARADOXE DU POSTMODERNISME.

L'ÉCLATEMENT DES GENRES ET LE RALLIEMENT DU SENS

Janet M. Paterson 81

DYNAMIQUES DE L'AUTOBIOGRAPHIE. DE L'ANCRAGE ANTHROPOLOGIQUE AUX HORIZONS INTERCULTURELS Hans-Jürgen Lüsebrink	103
---	-----

CHAPITRE 3

L'HYBRIDITÉ AU THÉÂTRE. DEUX ÉTUDES DE CAS Chantal Hébert, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier, Denyse Noreau et Irène Perelli-Contos	123
--	-----

CHAPITRE 4

GENRES DU JEU ET JEU DES GENRES DANS <i>HA HA !...</i> DE RÉJEAN DUCHARME François Dumont et Andrée Mercier	157
L'INTERGÉNÉRICITÉ ENTRE PROSE ET POÉSIE. STRATÉGIES DISCURSIVES ET STRATÉGIES ÉNONCIATIVES Anne-Marie Clément	171

CHAPITRE 5

DESCRIPTION-NARRATION DE LA GUERRE DE 14-18 CHEZ JEAN ROUAUD Madeleine Frédéric	191
JACQUES ROUBAUD AU CARREFOUR DES GENRES Jean-François Chassay	207

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE 6

LES RÉGLAGES DU GENRE.

L'ESSAI ET LE RECUEIL

Irène Langlet 227

AVATARS DU RECUEIL.

LES TURBULENCES GÉNÉRIQUES DES FICTIONS COLLECTIVES

René Audet, Patrick Guay et Richard Saint-Gelais 277

CHAPITRE 7

LA DYNAMIQUE ÉPIQUE

DANS L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

DE PIERRE PERRAULT

Michèle Garneau 293

L'INSTALLATION ET LES GENRES

Paul-Émile Saulnier 311

GENRE SANS STATUT ET SANS PAPIERS.

LE CAS DE L'IMPROMPTU

Lucie Robert et Mélanie Plourde 325

LA DYNAMIQUE DES GENRES, SUITE.

CONCLUSION

Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert 351

Correction des épreuves : Marie Gauvin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron & Gosselin, communication graphique
Illustration de la couverture : André Martin,
« Mes modèles. Autoportrait. Arte », Duratron, 1 mètre, 2000

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Éditions Nota bene
1230, boul. René-Lévesque Ouest
Québec (Qc), G1S 1W2
mél : nbe@videotron.ca

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MARS 2001
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2001
Bibliothèque nationale du Québec

Observée sous l'angle de la dynamique, la question des genres met de l'avant le phénomène de l'inter-généricité, c'est-à-dire les diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non, dans les écritures et les métadiscours contemporains.

Il s'agit ici de montrer comment, dans la production postérieure au renouvellement de la rhétorique et de la poétique, la question des genres continue de travailler, de manière ouverte ou subreptice, la littérature, les arts plastiques, les pratiques cinématographiques et théâtrales, de même que leur théorie, leur critique, leur commentaire.

Par delà les typologies, malgré les décrets de la mort du genre, il appert que la dynamique intergénérique constitue un enjeu majeur de la production et de la réflexion actuelles, qu'elles soient envisagées du point de vue de la sémiotique, de la sociocritique, de la postmodernité, du féminisme, des études culturelles et interculturelles.

Avec des textes de : René Audet, Jean-François Chassay, Anne-Marie Clément, Robert Dion, François Dumont, Frances Fortier, Madeleine Frédéric, Michèle Garneau, Patrick Guay, Élisabeth Haghebaert, Chantal Hébert, Irène Langlet, Marie-Michèle Lapointe-Cloutier, Hans-Jürgen Lüsebrink, Andrée Mercier, Denyse Noreau, Janet M. Paterson, Irène Perelli-Contos, Mélanie Plourde, Claudine Potvin, Lucie Robert, Richard Saint-Gelais, Denis Saint-Jacques, Paul-Émile Saulnier et Pierre V. Zima.

ISBN 2-89518-066-0

C o l l e c t i o n

Les Cahiers du CRELiQ



9 782895 180661