LES FIGURES DE L'ÉCRIT

RELECTURE DE ROMANS QUÉBÉCOIS, DES *HABITS ROUGES* AUX *FILLES DE CALEB*

LOUISE MILOT ET FERNAND ROY,
AVEC LA COLLABORATION DE LUCIE ROBERT,
RICHARD DUCHAINE, CHARLES GAGNON, CATHERINE LAMY,
MARYSE SAINT-PIERRE ET CÉCILIA WIKTOROWICZ

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LES FIGURES DE L'ÉCRIT

RELECTURE DE ROMANS QUÉBÉCOIS DES *HABITS ROUGES* AUX *FILLES DE CALEB*

AUTRES TITRES DISPONIBLES DANS CETTE SÉRIE

Joseph MELANÇON, Clément MOISAN et Max ROY, *Le discours d'une didactique. La formation littéraire dans l'enseignement classique au Québec (1852-1967)*

Joseph MELANÇON, Clément MOISAN, Max ROY, Robert DION, Frances FORTIER, Linda FORTIN, Nicole FORTIN et François DUMONT, *La littérature au cégep (1968-1978). Le statut de la littérature dans l'enseignement collégial*

SÉRIE « RECHERCHE »

DES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE

EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

DIRIGÉS PAR

MARIE-ANDRÉE BEAUDET, ROBERT DION

ET FRANCES FORTIER

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce au support financier du Conseil des arts du Canada, du Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH) du Canada et du Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec.

SOUS LA DIRECTION DE
LOUISE MILOT ET FERNAND ROY

Avec la collaboration de
Lucie Robert,
Richard Duchaine, Charles Gagnon,
Catherine Lamy, Maryse Saint-Pierre et Cécilia Wiktorowicz

LES FIGURES DE L'ÉCRIT

RELECTURE DE ROMANS QUÉBÉCOIS

DES *HABITS ROUGES*

AUX *FILLES DE CALEB*

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Composition : Isabelle Tousignant
Révision du manuscrit : Joëlle Chauveau
Correction d'épreuves : Jean-Pierre Asselin
Conception graphique : Anne-Marie Guérineau
Nuit blanche éditeur
1026, rue Saint-Jean, suite 405
Québec (Québec)
G1R 1R7
Diffusion pour le Québec : Dimedia
539, boul. Lebeau
Saint-Laurent (Qc)
H4N 1S2

© Nuit blanche éditeur et les auteurs
Tous droits réservés

Dépôt légal, 4 e trimestre 1993
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN : 2-921053-19-5

INTRODUCTION MÉTHODOLOGIQUE

par

Louise Milot et Fernand Roy

Retrouver le monde ou retrouver le langage : on exagère à peine en prétendant qu'il s'agit là des deux attitudes fondamentales qui départagent l'ensemble de ceux qui s'intéressent à la littérature[1]. En proposant, il y a quelques années, d'aborder l'analyse d'un texte littéraire à travers l'inscription, dans l'anecdote, de figures de l'écrit, nous avons certes choisi notre camp : nous y sommes toujours. Le présent ouvrage est le résultat d'un travail d'équipe. En regroupant une série assez variée de monographies de romans québécois, il permet de présenter divers aspects de notre démarche, en même temps qu'il fournit l'occasion d'un bilan méthodologique et théorique.

Jusqu'à maintenant, plus de 30 romans québécois d'après 1850[2] ont été examinés : romans aussi éloignés dans le temps qu'*Angéline de Montbrun* et *La grosse femme d'à côté est enceinte,* aussi diversement reçus par la critique que *Marie Calumet* et *Bonheur d'occasion,* d'une facture et d'un genre aussi différents que *Les habits rouges* et *Le vieux Chagrin.* Ces analyses permettent de dire que le fait de privilégier, parmi les multiples figures actualisées par le texte de tels romans, celles qui ont trait à l'écrit, procure un accès efficace à l'organisation sémantique d'ensemble de leur anecdote. Plusieurs méthodologies peuvent évidemment affirmer la même chose. Mais il faut pouvoir démontrer en plus, et voilà le véritable enjeu de ce livre, que l'intérêt de centrer l'analyse d'un roman sur des figures d'écriture tient avant tout à ce que cette nouvelle contrainte de lecture cerne du même coup, et d'une manière relativement satisfaisante, sinon exhaustive, une certaine spécificité littéraire de ce roman. Sur cette question, notre intérêt, quoique focalisé sur l'analyse textuelle, rejoint les préoccupations actuelles de théoriciens de la littérature aussi différents que Paul De Man et, dans ses récentes propositions sur la littérarité, Gérard Genette.

---

1. « Car l'ambiguïté du signe, disait encore Sartre, implique qu'on puisse à la fois le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée, ou se tourner vers sa réalité et la considérer comme un objet. », cité par Gérard Genette (1991 : 50).
2. Et parallèlement des romans français comme *La princesse de Clèves, La terre, Colomba, Le colonel Chabert, L'étranger.*

Nous y reviendrons. Mais tout d'abord, que faut-il entendre par « figures de l'écrit » ?

1. LES FIGURES DE L'ÉCRIT ET LEUR « INSCRIPTION » DANS LE TEXTE

Parler de l'inscription de l'écrit dans les textes romanesques peut paraître redondant : le roman étant institutionnellement reconnu comme genre « écrit », il va de soi que tout écrit apparaissant dans l'anecdote d'un roman y est en un sens déjà inscrit, comme on parle, en géométrie, d'un angle « inscrit », pour signifier que son sommet se trouve sur la circonférence d'un cercle. Notre définition est évidemment plus restreinte. Nous parlons d'« inscription » pour désigner les cas où l'instance d'énonciation, non seulement met en discours un écrit (lettre, article, poème, livre ou même plus simplement note manuscrite laissée par un personnage), mais insiste explicitement sur le rôle déterminant de cette figure pour la suite de l'anecdote : dans *La terre* de Zola, par exemple, c'est après avoir lu *Les malheurs et le triomphe de Jacques Bonhomme* que le héros prend la décision de s'opposer désormais à toute parcellarisation du patrimoine, décision qui commande tout le reste de l'histoire (Roy, 1989a).

Cette exigence en quelque sorte interne montre que notre problématique ne concerne pas directement – du moins dans l'état actuel de nos travaux – la question du roman épistolaire ou du journal intime, où l'écrit tient lieu de cadre : dans *Julie ou la nouvelle Héloïse,* un roman épistolaire, ou encore dans *Angéline de Montbrun,* qui comporte une première partie sous forme de lettres et une troisième sous forme de journal intime, ce qui nous intéresse est d'abord le cas où des écrits seconds sont inscrits à l'intérieur des premiers. Ainsi ne doit-on pas négliger le rappel, dans la première partie d'*Angéline de Montbrun,* de certains passages du journal intime de la mère d'Angéline. Le texte est explicite : les mêmes mots, « écrits intimes », d'abord utilisés dans une lettre renvoyant à l'activité de la mère, sont ensuite repris par l'instance d'énonciation pour introduire la dernière partie du roman (le journal intime d'Angéline). Cette allusion à l'activité d'écriture de la mère est jusqu'ici, à notre connaissance, passée inaperçue. Elle s'avère pourtant essentielle : c'est sur le modèle de la mère ayant assumé de façon originale dans l'écriture

personnelle le caractère inédit de sa situation d'épouse dont le mari va aux champs le jour de son mariage que l'héroïne trouvera à son tour le moyen de sublimer dans l'écriture un drame exceptionnel (Milot et Roy, 1991).

On peut se demander en second lieu pourquoi parler d'inscription de « figures de l'écrit », et non simplement « d'écrits » ? Le recours au concept plus abstrait de figure permet de dépasser la substance même de l'écrit, et de le saisir dans sa dimension de « forme ». Ainsi entendue, « figure de l'écrit » sert d'abord à désigner divers types d'écrits : référence littéraire, simple découpure de journal comme c'est le cas dans *L'étranger* où Meursault lit un fait divers qui raconte un malentendu tout compte fait semblable à ce qui lui arrive (Roy, 1991a), ou encore, dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* [3], message griffonné sur un bout de papier et dont le double déchiffrement fait basculer toute l'anecdote. Mais le concept ne sert pas uniquement à cela. Il peut s'entendre pour désigner, par exemple, un « discours oral », dans les cas où les modalités d'inscription d'un tel discours répondent aux critères d'inscription proposés ci-dessus[4].

À la fin de *La grosse femme d'à côté est enceinte,* la reprise de la légende orale de la Chasse-galerie constitue ainsi une « figure » de l'écrit. Précisons toutefois qu'une « figure » de l'écrit ne doit pas nécessairement coïncider avec un objet culturel, comme dans ce dernier exemple. Soit *Mathieu* de Françoise Loranger où le héros écrit un journal dont d'autres personnages découvrent certains fragments qu'ils perçoivent comme problématiques ; toute une partie du récit consiste à en retracer l'origine. On pourrait tout aussi bien imaginer qu'un tel journal par fragments soit enregistré sur magnétophone : les cassettes de cet enregistrement pourraient alors constituer des « figures de l'écrit ». Sans donner trop d'extension à la définition, il semble tout de même préférable de dépasser l'aspect strictement substantiel de la notion d'« écrit », pour la saisir dans son aspect

3. À ce propos, voir Duchaine (1990 : 56 ss).
4. On imagine en effet facilement qu'un discours oral peut fort bien être considéré comme « formellement figé » et que, partant, il peut tenir lieu, sur le plan fonctionnel, de figure de l'écrit.

formel, ce que permet la surdétermination par la « figure[5] » (Hjelmslev, 1971).

La question de vocabulaire étant clarifiée, il vaut sans doute de retracer, en trois moments, comment nous en sommes venus aux propositions qui vont suivre.

1.1 UN DISCOURS SUR L'ÉCRITURE

Dans un premier temps – des intérêts de longue date pour le nouveau roman et pour ce qu'on a appelé au Québec « la nouvelle écriture » y étaient probablement pour quelque chose (Milot, 1987) – il a semblé possible de poser que tout texte romanesque tiendrait, à travers les aléas de son anecdote, mais au-delà de ceux-ci, un discours sur la littérature ; ou encore, prendrait position par rapport à l'activité même d'écrire. Ce parti-pris n'était pas neuf. Bon nombre de théoriciens pensent qu'un texte littéraire parle avant tout de lui-même, donc de la littérature : de Valéry à Ricardou, c'est là toute la fortune de l'autoreprésentation prise au sens large. Ce qu'apportait à ce champ de réflexion une problématique comme la nôtre pouvait alors se ramener à une proposition, contraignante sur le plan de l'analyse textuelle, et qui consistait à faire supporter ce discours autotélique par les figures de l'écrit. Ainsi, par exemple, la lutte pour la suprématie de la littérature écrite sur la littérature orale, dans le premier roman reconnu par l'histoire de la littérature québécoise, *L'influence d'un livre,* fut lue à travers la mise en parallèle de deux séries de figures de l'écrit dans le roman (Milot et Wampach, 1989) : d'un côté les nombreuses légendes convoquées et souvent en partie reproduites, de l'autre les allusions aux œuvres de Charles Nodier ou de Walter Scott. Il s'est avéré que la mise en discours de ces figures manifestait le paradoxe d'une valorisation de la littérature orale, en dépit de l'utilisation de l'écriture comme

5. Au sens où Hjelmslev (1971) soutenait qu'une figure n'est pas en soi d'expression ou de contenu. Ultimement, la notion de « figure de l'écrit » renvoie à la nécessité soulignée par Hjelmslev au début des *Prolégomènes* de passer par la dyade « forme / substance » pour arriver à mener à terme la division d'un discours en « expression » et en « contenu », en vue de l'identification des relations entre ces deux composantes.

support : on pourrait penser qu'il n'y a eu dans ce cas, précisément, que *l'influence d'un livre,* sans son intégration.

Peut-être n'est-il pas pertinent d'identifier à tout coup, dans l'événementiel romanesque, une prise de position formelle et explicite au sujet de la littérature. Le fait de tenir un temps à ce point de vue s'explique certainement, en ce qui nous concerne, par des préoccupations parallèles pour l'histoire littéraire, dont les propositions nous sembleraient devoir tenir compte, plus qu'on ne le fait généralement, de l'analyse des textes eux-mêmes. Quoi qu'il en soit de cet objectif, mis en attente pour l'instant, la rentabilité de la première étape de la recherche fut de faire la preuve, par l'accumulation des exemples, que tous les textes romanesques répondaient bien à une interrogation formulée en termes de figures de l'écrit. Vérification faite, non seulement y avait-il partout de telles figures, mais elles s'avéraient à tout coup déterminantes pour motiver bien des détails de l'anecdote qui, en regard du sens, se trouvaient à ne pas être des détails du tout. Du coup s'ouvrait la possibilité de distinguer, une fois pour toutes, dans un roman, la question des figures de l'écrit et celle de la thématisation de l'écriture. Dans le cas d'allusions directes plus ou moins importantes, dans un roman, au fait d'écrire un livre – l'autoreprésentation au sens strict –, il faut bien voir que la question est ponctuelle et d'ailleurs, dans le cas du Québec, assez récente[6]. La question des figures de l'écrit a au contraire, à notre avis, une pertinence théorique pour l'étude du fonctionnement des œuvres bien avant l'époque de la modernité. Aussi les deux phénomènes doivent-ils être impérativement distingués. Dans le premier roman d'André Langevin, *Évadé de la nuit,* qui met en discours plusieurs figures d'écrivains, de poèmes ou de romans et des échanges de lettres, on pourrait penser que l'écriture, nettement thématisée, y sera plus opératoire que dans le roman suivant, *Poussière sur la ville,* qui semble au contraire volontairement dépouillé d'inscriptions d'écriture. Nous verrons

6. Selon André Belleau (1980), il faut en général attendre les années 1940 pour voir apparaître le personnage de l'écrivain dans notre roman, et les années 1960 pour y voir apparaître directement le thème de l'écriture. Dans le roman français contemporain, qui nous sert souvent de comparaison, il y a un décalage en amont.

pourtant, dans le chapitre consacré à l'examen parallèle des deux ouvrages, que le second roman tient, tout autant que le premier, à des figures de l'écrit qui s'avèrent déterminantes, et que la problématique de la fonction de ces figures est indépendante d'une thématisation et d'une figuration explicites plus ou moins importantes de l'écriture même.

1.2 L'ORGANISATION NARRATIVE DES FIGURES DE L'ÉCRIT

Enclenchée parallèlement à la première et comme sa conséquence, la seconde étape de la réflexion fut suscitée par un besoin d'économie, de clarté et d'efficacité méthodologiques. Assez curieusement, ce n'est pas du repérage des figures de l'écrit que venaient les difficultés, mais de la sélection des figures résolument « inscrites », et dont la position se révélait stratégique pour le déroulement des récits romanesques. Pour arriver à clairement définir la fonction des figures de l'écrit dans l'ensemble du texte, la solution est venue de leur mise en parallèle et de leur confrontation avec le déroulement narratif général de l'anecdote.

Pour systématiser de la manière la plus neutre possible ces deux types d'organisation, nous empruntons le modèle du schéma narratif de la sémiotique greimassienne[7]. Une longue fréquentation de cette théorie laisse encore intacte notre conviction quant à son caractère opératoire – par rapport à d'autres sémiotiques – pour l'analyse textuelle. De plus, notre application de ce schéma narratif a été déportée depuis plusieurs années du plan de l'énoncé vers celui de l'énonciation, ce qui permet d'englober, à notre avis, la recatégorisation sémantique toujours effectuée par un texte[8].

La dynamique est la suivante. Dans un premier temps, la reconstruction de l'organisation narrative des événements permet d'identifier les points nodaux, particulièrement les lieux de transformation ; parallèlement sont relevées les figures de l'écrit du texte ; ressortent alors, parmi ces figures, celles qui sont

7. Voir, pour les références de base, l'article « schéma narratif », et les articles « manipulation », « compétence », « performance », « sanction », dans Greimas et Courtés (1979).
8. Voir dans « Schémas », *Protée*, vol. XXI, n° 1 (hiver 1993) les articles de Roy et de Milot et Semujanga ; voir aussi l'article plus ancien de Milot (1983).

reliées à des mouvements anecdotiques décisifs ; enfin, dans un dernier moment du va-et-vient, le système des figures de l'écrit est utilisé comme la force de propulsion autorisant à lire l'anecdote à travers lui.

Certains chapitres de ce livre (par exemple le chapitre VIII) portent la trace évidente de cette démarche, que nous n'avons aucunement abandonnée, même si nous nous efforçons de plus en plus d'en masquer l'inévitable lourdeur. Dans la perspective sémiotique qui est la nôtre, et dès lors que nous prétendons parler chaque fois de l'ensemble d'un roman, nous n'avons pas le choix de tenir compte, quelles qu'en soient les procédures, de son organisation narrative globale ; et souvent, nous avons pris le parti d'imposer à nos lecteurs des tableaux passablement arides[9]. Si la plupart des chapitres du présent ouvrage peuvent donner l'impression d'avoir fait l'économie d'un tel travail, en ne présentant plus le tableau comparatif et détaillé du système de l'anecdote et de celui des figures de l'écrit, l'allégement ne vaut que pour la présentation des résultats : la recherche préalable garde encore et toujours les mêmes exigences. Dans l'étude des *Habits rouges* (chapitre II), par exemple, si nous avons cru devoir accorder une importance aussi centrale à la figure du laissez-passer et à la stratégie d'Henriette pour obtenir ce document, c'est évidemment qu'une analyse narrative préalable avait pointé ce lieu du texte comme celui du retournement essentiel de l'histoire, tant patriotique qu'amoureuse.

En définitive, ce qu'a permis de concevoir cette mise en parallèle du système de l'anecdote brute d'un texte et du système de ses figures de l'écrit, et ce en quoi il faut voir l'acquis majeur de cette seconde étape, est que le second système constitue le contexte qui seul permet de lire le premier. Dans *Les habits rouges* de Robert de Roquebrune, pour reprendre le même exemple, la critique s'est beaucoup préoccupée de savoir jusqu'à quel point l'auteur de ce roman historique, par le biais de ses personnages, avait tenu un discours ambigu au sujet de la rébellion de 1837. Une telle lecture, qui cherche, si l'on peut dire, à contextualiser le texte de l'extérieur, apparaît sans issue, tout au moins du point de vue d'une lecture qui se dit littéraire. Faire tenir un discours historique aux *Habits rouges* est certes possible,

9. Voir par exemple Roy (1989a) ; Milot, Ouellet et Roy (1990).

voire légitime, si les intérêts du lecteur vont vers l'Histoire. Si toutefois ses intérêts vont vers la littérature, faire tenir au texte un discours littéraire revient plutôt, nous en avons la conviction, à mettre en évidence un contexte *intratextuel,* celui que forme, par rapport au reste de l'anecdote, le système des figures de l'écrit.

On voit comment notre problématique a pu frôler la question de la nature même du fait littéraire, et du requestionnement autour de la littérarité (Milot et Roy, 1990). Peut-être était-ce lui laisser prendre un peu rapidement une extension trop large, dans la mesure où nous n'avons pas encore réellement tenu compte d'autres genres que celui du roman. La démarche aura en tout cas permis, sinon de définir ce qu'est un texte littéraire, au moins d'identifier au moyen des figures de l'écrit un mécanisme que le roman actualise toujours, et que nous désignons de plus en plus comme un simulacre d'interaction verbale.

1.3 L'INTERACTION VERBALE SIMULÉE

Préoccupés comme nous l'étions par le rapport à établir entre les figures de l'écrit et l'histoire littéraire, nous sommes en effet pendant assez longtemps restés sourds à ce que nous suggérait pourtant déjà la mise en parallèle des figures de l'écrit et des schémas narratifs, soit que la surdétermination pressentie des anecdotes par les figures de l'écrit pouvait être lue en fonction d'un modèle linguistique classique : celui de l'interaction verbale. D'autant que ceux qui contestent la pertinence de la notion de littérarité, dans la foulée de Todorov, le font justement en vertu de ce que nous appellerons la question incontournable de la réception.

La lumière est venue de l'analyse d'un texte qui présentait une difficulté particulière, « La Jongleuse » d'Henri-Raymond Casgrain (Roy et Robert, 1990). Dans ce récit fondateur de la littérature québécoise, Casgrain met en pratique ce qu'il devait poser ensuite comme l'objectif de la littérature d'ici : le rappel des légendes du passé dans le but de poétiser le futur devenu problématique à cause de l'industrialisation. D'une part, il paraissait évident que la fin du texte produisait un décalage : la mise en doute initiale de l'existence d'une sinistre Jongleuse parlant au diable conduit, au point d'arrivée, non pas à la réponse

directe à cette question, mais bien au fait, sémiotiquement contradictoire, de la conversion de la Jongleuse à la foi chrétienne. Ce qui tient lieu de réponse abolit dans la religion la possibilité même de la question portant sur l'être de la Jongleuse. D'autre part, alors que la première partie de l'anecdote sert parallèlement de prétexte pour mettre en doute le sérieux de la parole iroquoise – orale, elle renvoie tout au plus à des cris d'animaux –, la seconde tend finalement à assurer la pérennité de la parole « blanche » : venu du latin, le français est fondé sur l'écriture. En deux mots : un « écrit » de missionnaire – celui-ci aurait été appelé à assister la présumée Jongleuse sur son lit de mort – vient finalement déplacer l'oralité de la légende, permettant la mise en œuvre, dans la fiction, d'un sujet d'écriture. Dans l'immédiat, il vaut de répéter que ce sujet advient de l'impossibilité, pour l'instance narrative, de statuer dans le récit concernant la nature même de la Jongleuse : en occultant cette impossibilité dans la religion, le témoignage écrit au sujet de la conversion fonde l'écriture comme vérité de l'ordre langagier.

Les linguistes – et les sémioticiens – s'entendent habituellement pour dire que la signification d'une parole tient à la réaction de l'interlocuteur qui la reçoit, ce qui revient à dire que la signification des signes émis par un locuteur tient à la sanction que ce locuteur donne à la réaction de son interlocuteur. Cette réaction est de l'ordre de ce que Peirce appelle un interprétant. À la lumière de l'analyse de « La Jongleuse », il devenait dès lors possible de définir comme interprétant la fonction sémiotique des figures de l'écrit dans l'organisation d'un récit entendu comme une production de signification. Notre hypothèse est que justement elles tiennent le rôle qui revient, dans une interaction verbale réelle, à la réaction de l'interlocuteur. Interprétant dans la fiction du propos à élaborer sur la Jongleuse, l'écrit du missionnaire vient rendre ce propos possible, sémiotiquement. L'erreur serait, selon nous, de confondre le simulacre de signification ainsi produit avec le résultat d'une véritable interaction verbale. Voilà pourquoi nous préférons parler d'un texte en termes de « structure de signification » : le résultat d'une telle interaction verbale a d'autant moins besoin de la « notion » de vérité pour être opératoire qu'un interprétant écrit tient lieu de la réaction, habituellement liée au contexte, de l'interlocuteur.

Postulant à l'origine que les figures de l'écrit étaient porteuses d'une conception de la littérature, nous croyons maintenant pouvoir établir que la spécificité des textes romanesques tient plus exactement à ce que s'y structurent des possibilités de signification : en l'absence d'un interlocuteur immédiat – ou plutôt préalablement aux réactions effectives qu'auront à propos des textes des interlocuteurs immédiats –, des figures de l'écrit y tiennent lieu d'un interprétant venant saturer la motivation d'une anecdote. Ce qui met du coup en évidence que la vérité d'une fiction romanesque tient à l'arbitraire de l'écriture qui la motive.

2. QUELQUE PART ENTRE NARRATOLOGIE ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE

Sur cette question de la fiction, un théoricien comme Paul De Man, nonobstant une perspective déconstructionniste qui peut être discutable, avait, dès les années 1970, une position absolument claire et irréductible[10]. Après les prises de position de Todorov, la situation fut plus complexe en narratologie. Dans un ouvrage récent où, pour une première fois de façon explicite et systématique, à notre connaissance, il se commet sur la question de la littérarité, Gérard Genette (1991 : 11-40) semble prêt à poser la question en fonction du langage. Nous avons choisi de situer notre point de vue sur le littéraire romanesque par rapport à ces deux pôles de réflexion, en commençant par la narratologie, qui de toute façon s'impose en analyse du récit.

2.1 LA NARRATOLOGIE : RECHERCHE D'UN COMPROMIS

Le texte de Genette qui nous intéresse ici, chapitre liminaire de *Fiction et diction,* donne son titre à l'ouvrage. Il s'agit d'un

10. Paul De Man (1989), *Allégories de la lecture,* Paris, Galilée. On peut considérer que cet ouvrage, publié en anglais en 1979, commence à peine à influencer la pensée francophone (à supposer que la déconstruction finisse par y trouver une audience). Voir sur cette question l'article de Paul Perron (1986), « Structuralisme / Post-Structuralisme : Québec/ Amérique », *Dalhousie French Studies,* vol. X (Spring-Summer 1986), p. 72-90.

essai bref et ambitieux ; l'auteur y reprend, pour les résoudre, les difficultés de la problématique de la littérarité envisagée dans son aspect esthétique[11], et dans la ligne où elle a certainement été la plus prégnante, celle de Jakobson. Genette propose de poser, parallèlement au maintien d'une poétique « essentialiste », une seconde forme de poétique, « conditionnaliste » :

> *La capacité de tout texte dont la fonction originelle* [...] *n'était pas d'ordre esthétique, mais par exemple didactique ou polémique, à survivre à cette fonction ou à la submerger du fait d'un jugement individuel ou collectif qui fait passer au premier plan ses qualités esthétiques* (p. 28).

Une telle proposition, d'après l'auteur, ferait contrepoids à un handicap évident de la poétique essentialiste, son incapacité à rendre compte de la réalité esthétique de certaines catégories de textes qui font pourtant l'unanimité sous ce rapport, tout en ne pouvant être rattachés ni à la fiction ni à la poésie[12].

L'entreprise de Genette, comme d'habitude, serions-nous tentés de dire, présente un évident bonheur classificatoire[13], donnant l'impression que la matière a été cernée de nouvelle et plus satisfaisante façon. Concrètement, nous en retiendrons pour

11. Essentiellement « ce qui distingue un message verbal non pas des autres œuvres d'art, mais des "autres sortes de pratiques verbales" » ; Genette (1991 : 13) reprend ici une expression de Jakobson.
12. « Histoire, éloquence, essai, autobiographie, par exemple, sans préjudice de textes singuliers que leur extrême singularité empêche d'adhérer à quelque genre que ce soit » (Genette, 1991 : 26). Il faut voir que Genette, même s'il n'en parle pas, se trouve à contourner ainsi la problématique de l'institution littéraire, que son concept de « poétique conditionnaliste » lui permet d'englober, sinon de théoriser. La procédure est habile ; on peut cependant mettre en doute que le seul fait d'admettre l'existence d'une poétique régie par « un jugement de goût individuel ou collectif » résolve le problème, crucial en sociologie, de la délimitation historique des critères de littérarité.
13. Voir le tableau récapitulatif de *Fiction et diction* (Genette, 1991 : 32), abondamment critiqué, il est vrai, dans les pages suivantes.

notre propos la nécessité d'un clivage entre fiction et non-fiction (que Genette propose de baptiser « diction », 1991 : 31), et la contrainte impérative de les intégrer toutes deux au champ littéraire, quelle que soit par ailleurs l'opinion qu'on puisse avoir sur la manière dont est menée l'opération.

L'effet de la classification apparaît alors, car c'est d'elle que viendra la réponse à la seule question fondamentale, celle de la définition de la littérature :

> *Même si leurs critères sont différents, n'y a-t-il rien de commun entre ces deux modes de littérarité que sont la fiction et la diction ?* [...] *S'il en était ainsi, la notion même de littérarité risquerait fort d'être elle-même hétérogène et de découvrir deux fonctions esthétiques absolument irréductibles l'une à l'autre* (Genette, 1991 : 35).

De la nouvelle catégorie, la diction, où est classée la poésie, Genette tirera sa définition : « Le trait commun me semble consister dans ce caractère d'*intransitivité* que les poétiques formalistes réservaient au discours poétique » (1991 : 35). Ce qui vaut pour la diction poétique devrait valoir pour la diction en général, et devrait pouvoir être reporté sur la fiction. Affirmer, comme le fait ensuite Genette, le caractère tout aussi intransitif de la fiction[14], peut paraître aller de soi. Il semble que non, et qu'il faut encore réaffirmer, s'agissant de littérarité, que tant dans les textes de diction que de fiction, textes également littéraires donc, c'est l'intransitivité qui « constitue le texte en objet autonome et sa relation au lecteur en relation esthétique » (1991 : 37).

Un tel acquis nous questionne directement, car notre réflexion sur les figures de l'écrit, jusqu'à présent, dans le seul espace traditionnel de la « fiction », pose la question de son éventuelle rentabilité dans le domaine de la non-fiction, poésie ou prose non fictionnelle. De ce point de vue, le travail de Genette apparaît tout à la fois encourageant et insatisfaisant.

---

14. Invoquant tour à tour les « assertions feintes » de la théorie des actes de langage, le « je » fictif de Kate Hamburger et les prédicats « monadiques » de Nelson Goodman (Genette, 1991 : 36-37).

D'une part en effet, il permet d'espérer, par le parallélisme de principe qu'il pose au sujet de la littérarité de la fiction et de celle de la non-fiction, que nos propositions actuelles sur la prose romanesque pourraient être reportées, le moment venu, sur les textes littéraires de non-fiction[15]. La réserve principale qu'on pourrait pourtant faire à l'endroit de ce texte, par ailleurs important, serait que Genette y est muet quant aux modes particuliers de saisie et d'analyse du principe d'intransitivité, et notamment dans les cas classiques où la littérarité serait constitutive, c'est-à-dire « imprescriptible et indépendante de toute évaluation » (1991 : 30). En d'autres termes, et inversement, on peut se demander s'il n'existe pas des textes de non-fiction qui ne pourraient pas être qualifiés d'esthétiques ? Concrètement, nous proposons que l'interaction verbale simulée que met au jour une analyse des figures de l'écrit est justement la caractéristique des textes dont la littérarité serait déjà « constitutive » (poétique essentialiste), comme la « condition » de l'activation éventuelle de l'intransitivité d'un texte (poétique conditionnaliste), et ainsi de sa littérarité.

2.2 LA DÉCONSTRUCTION : UNE PHILOSOPHIE DU LANGAGE À LITTÉRARISER

Dans son analyse de *Julie ou la nouvelle Héloïse,* Paul De Man s'applique essentiellement à mettre en évidence que la seconde préface écrite rétroactivement par Rousseau oblige à comprendre que l'ensemble du récit, le tableau « Julie, emblème de l'amour », est un objet qui n'existe pas. Du fait qu'il représente des objets « qui ne sont point », le roman serait « le portrait » de l'initiation d'un sujet, en l'occurrence l'auteur, à cette connaissance : Rousseau donc comme auteur du portrait d'un tableau impossible. De Man exprime ainsi que « *Julie* [est à lire, selon Rousseau] comme un texte qui met en question la possibilité référentielle de l'amour et en révèle le statut figuré » (1989 : 244). On voudrait être d'accord, mais on préférerait que la démonstration tienne à l'analyse du texte lui-même et non à la lecture d'une préface postérieure.

15. C'est ce qui a été tenté par Milot (1991).

Le problème n'est pas de reconnaître qu'il « ne peut y avoir d'écriture sans lecture » : il est bien évident qu'une lecture est toujours « erronée parce qu'elle suppose sa propre lisibilité » (De Man, 1989 : 246). Un sujet d'énonciation résulte forcément, à l'oral comme à l'écrit, du décalage entre la question d'un locuteur et la réponse, déterminante pour la signification, du récepteur. L'enjeu est de savoir si l'abandon de toute entreprise totalisante de lecture nécessite pour autant d'être à l'école de la déconstruction.

La thèse de la déconstruction prétend, et à bon droit sans doute, qu'un discours implique toujours une écriture. Ce qui est en jeu n'est évidemment pas le fait par ailleurs inévitable, et exacerbé par les théories de l'intertextualité, que tout scripteur utilise forcément des formes qui lui sont préexistantes, donc marquées. En écrivant qu'un « texte affirme et nie en même temps l'autorité de son propre mode rhétorique » (1989 : 40), De Man soutient qu'il y aurait là une preuve suffisante de l'impossibilité d'un type d'analyse obéissant au principe de contradiction et néanmoins respectueux de la spécificité littéraire. Cela ne nous paraît pas évident.

Nos analyses nous portent aussi à penser que ce logocentrisme que déconstruirait un texte littéraire est celui de la grammaire et de la logique qu'elle sous-tend, et que le mode rhétorique d'un texte romanesque confine effectivement à l'annulation de la syntaxe et de la logique qui la régit : si, à la fin de « La Jongleuse », contre toute logique (phrastique) habituelle, le lecteur ne sait strictement rien de plus au sujet de la « réalité » de la Jongleuse, il en a beaucoup « appris » par contre au sujet du mode rhétorique qui fonde l'auteur de ce récit en sujet de l'écriture. Le mode rhétorique constitue ce qui, dans un texte romanesque, est toujours plus ou moins radicalement renouvelé, au détriment de la logique grammaticale. À notre avis, ce renouvellement n'est jamais nié, ni même dénié par le texte même. Bien au contraire !

Tout en respectant de Nietzsche l'idée que la logique langagière n'est valable que pour les vérités fictives, tout en admettant avec De Man que les vérités fictives sont créées par les humains, tout en reconnaissant en somme que le langage est toujours déjà différent du réel, il paraît logique de penser que les textes romanesques sont culturellement valorisés pour ce qu'ils

« re-construisent », soit des « structures » de signification qui, paradoxalement, défient la logique grammaticale sur laquelle ils se fondent, mais renouvellent les modes rhétoriques qui permettent ensuite aux êtres parlants que nous sommes de continuer à faire des phrases – et des livres.

3. DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE

Au moment de choisir, parmi les nombreux romans auxquels se sont intéressés les membres de notre équipe, ceux qui pourraient le mieux servir la démonstration de notre problématique, tout en n'ayant pas encore fait l'objet d'une publication, les possibilités étaient relativement nombreuses ; contentons-nous de dire que les décisions ont été prises en fonction non de tel roman ou de tel auteur en particulier, mais des aspects méthodologiques à mettre en évidence.

Un choix plus orienté que tous les autres, toutefois, fut celui d'aborder, dès le premier chapitre, le double exemple d'*Au pied de la pente douce* et de *La bagarre,* les deux romans dont André Belleau (1980) a fait le fer de lance de son argumentation sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois de 1940 à 1960. Riche de propositions stimulantes, l'ouvrage de Belleau fut certainement en partie responsable de notre intérêt pour les figures de l'écrit ; mais, en même temps et très tôt, il est devenu un point de référence constamment questionné, ne serait-ce que pour démarquer notre problématique de la sienne. Aussi l'idée nous a-t-elle semblé bonne, pour notre propre réflexion et, espérons-le, celle du lecteur, non pas de reprendre les analyses initiales de Belleau, mais de situer les nôtres à partir des mêmes romans ; cela devrait faire voir, croyons-nous, jusqu'à quel point la narratologie, quand elle n'est pas surdéterminée par une perspective sémiotique, mais par la recherche d'un éclairage social, cantonne le texte, ici le texte littéraire, dans le statut de révélateur de l'évolution de la société : Denis Boucher et Jules Lebeuf, dès lors qu'on les scrute aux fins de dessiner la situation de l'écrivain d'une époque, perdent leur statut de figures textuelles au service d'un effet de langage. Ce n'est pas une critique : c'est une constatation.

Les habits rouges, qui fait l'objet du chapitre II, est, dirions-nous, un beau cas ; ce roman qui, avant qu'on ne s'y

attaque, ne paraissait pas devoir être particulièrement significatif, nous paraît fournir au contraire un exemple assez frappant. La figure du « laissez-passer » obtenu du colonel anglais par Henriette de Thavenet est un écrit qui, en plus de démarquer les versants du roman, permet de lire on ne peut plus explicitement l'articulation du sens. L'analyse se veut dès lors une illustration « classique » du caractère opératoire de notre approche.

En jumelant dans le chapitre suivant deux romans d'André Langevin *(Évadé de la nuit* et *Poussière sur la ville),* les objectifs étaient différents : il y a été fait brièvement allusion ci-dessus. L'intérêt de l'exercice consiste dans la mise en parallèle de deux textes qui se retrouvent presque aux antipodes quant à l'importance quantitative des figures de l'écrit. Il devient alors intéressant de montrer que le type d'analyse que nous pratiquons, et qui se place au niveau de l'énonciation textuelle, permet de retrouver, au-delà des singularités qui distinguent les textes, ce qu'on pourrait appeler leur « projet énonciatif global » commun, ce en quoi d'aucuns pourraient voir le « style » d'une œuvre.

La saisie d'un tel projet énonciatif constitue également l'objectif du chapitre IV, consacré aux *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay. En prenant en compte les textes d'ouverture et de clôture de cette série, l'analyse tente de montrer que sous leur appellation de « Chroniques » – terme référentialisant s'il en est – ces romans construisent une problématique scripturale qui en motive l'énonciation. Par un jeu d'échanges entre des figures de narration orale et des figures d'écriture, les *Chroniques* [...] opèrent une intégration de catégories culturelles, le roman « populaire » semblant dès lors se proposer comme un renouvellement, dans un contexte urbain, des formes narratives orales de la société traditionnelle. S'impose alors l'élaboration d'un corpus anecdotique emprunté au théâtre de l'auteur et qui, à l'instar des contes, peut être réactualisé par l'énonciation de ces romans. L'intérêt est de mettre en lumière que le référent anecdotique des *Chroniques* [...] se fonde sur une production dramatique antérieure.

Cette contribution indépendante de Richard Duchaine au chapitre IV, où il n'est pas associé à l'un des auteurs principaux, permet une clarification. Lui et Cécilia Wiktorowicz sont deux chercheurs qui, quoique étroitement associés aux travaux sur les figures de l'écrit – et, s'il faut être précis, Duchaine encore plus

que Wiktorowicz – traitent ici d'auteurs et d'œuvres qui ont fait l'objet de leurs recherches personnelles[16]. Ce sera aussi le cas, un peu plus loin, de Lucie Robert, dont les préoccupations pour le phénomène de l'institution littéraire ont accompagné, dès le début, son intérêt pour les figures de l'écrit. Aussi, même si on reconnaîtra aux trois analyses un air de famille, l'autonomie de ces chercheurs est entière. D'une part, ils ne sont pas liés par les propositions qui précèdent et qui constituent la position théorique des seuls auteurs principaux ; d'autre part, l'angle d'ouverture de leur analyse, qui mène jusqu'à motiver des choix génériques – la pertinence du genre romanesque chez Michel Tremblay, le récit intimiste chez Gabrielle Roy, le best-seller chez Arlette Cousture – donne forcément à leurs résultats un caractère plus général.

Cécilia Wiktorowicz aborde la question de la surdétermination scripturale chez Gabrielle Roy en revenant sur le personnage de l'écrivain qu'elle juxtapose à la dimension passionnelle du discours. Elle choisit d'illustrer la force contraignante d'une catégorie spécifique d'autoreprésentation (celle du scripteur) sur le « projet énonciatif global » régissant la signification textuelle. Son examen des diverses étapes de « constitution passionnelle » inhérentes au devenir littéraire du sujet-écrivain dans *La détresse et l'enchantement* se fonde sur l'hypothèse que la passion de l'écriture, se révélant avec transparence dans la partie « intimiste » de l'œuvre de Gabrielle Roy, permet de rendre compte textuellement d'une réorientation progressive vers le genre autobiographique. En montrant qu'un des avatars du littéraire est apte à commander la mouvance formelle chez un auteur, le travail de Cécilia Wiktorowicz contribue à élargir le champ analytique de la présente problématique.

Le chapitre suivant se donne aussi pour objectif d'articuler l'écriture et la passion, mais indépendamment de la représentation de l'écrivain. *Un homme et son péché* avait déjà retenu notre attention, comme plusieurs autres romans, pour son réseau de figures de l'écrit (Roy, 1992). Comme le roman est par ailleurs centré sur l'histoire d'une passion, l'avarice, confrontée à une

16. Un mémoire de maîtrise déposé en décembre 1990, pour Duchaine (voir note 3) ; une thèse de doctorat en cours sur *La détresse et l'enchantement*, pour Wiktorowicz.

autre, la luxure, nous avons décidé de tenter un parallèle énonciatif entre deux systèmes : celui de la dimension thymique des discours, postulé fondamental pour la signification des textes, et celui des figures de l'écrit, qui nous apparaît également surdéterminant dans les textes romanesques.

Dans sa lecture des *Filles de Caleb*, Lucie Robert propose une hypothèse selon laquelle certaines figures, l'anecdote et des éléments de discours auraient, entre autres fonctions, celle de représenter un projet, une théorie, une conception du littéraire et du champ sociologique dans lequel il opère. Hors d'une conception strictement sémiotique, l'analyse des figures de l'écrit est ainsi intégrée à une problématique qui conçoit le projet d'énonciation comme porteur d'une identité générique et qui, dans le cas présent, cherche à définir le best-seller par les stratégies d'écriture qu'il met en place et non par son seul succès sur le marché.

Enfin, un dernier chapitre aborde *La fille laide* d'Yves Thériault. À première vue un contre-exemple de notre approche, ce roman fournit en fait l'occasion d'élargir celle-ci et de revenir sur la notion même de figure de l'écrit en montrant qu'il s'agit là d'un concept formel dont nous ne ferons que prouver, pour le moment, la complexité. En concluant l'analyse du roman par celle d'un poème, nous prenons le risque, dans cette optique, d'ouvrir la problématique aux autres genres littéraires.

L'attitude reste somme toute prudente ; elle suggère néanmoins de lire le phénomène d'interaction verbale simulée que notre attention aux figures de l'écrit dans le roman a permis de mettre au jour comme une facette du phénomène littéraire. Seules des recherches homologues – les nôtres ou celles d'autres chercheurs – sur d'autres genres littéraires permettraient de lui donner une formulation plus générale et plus abstraite.

DES FIGURES D'ÉCRIVAINS AUX FIGURES DE L'ÉCRIT *AU PIED DE LA PENTE DOUCE* DE ROGER LEMELIN ET *LA BAGARRE* DE GÉRARD BESSETTE

par

Fernand Roy et Catherine Lamy

1. INTRODUCTION

Dans le présent chapitre, nous entendons centrer notre attention sur un aspect particulier de notre problématique de recherche, soit la question des « figures de romanciers » dans leur rapport aux figures de l'écrit. Nous voulons à la fois souligner les ressemblances et marquer les différences entre notre thèse et celle d'André Belleau (1980) dans *Le romancier fictif* [1]. Nous commencerons par rappeler ce que nous devons au travail de Belleau, pour mieux cerner ensuite l'écart entre notre perspective sémiotique et la sienne, qui entend concilier la narratologie (Genette) et la visée socio-historique matérialiste développée par Bakhtine. Nous tenterons de montrer ce que notre méthodologie permet d'ajouter à la lecture qu'il a proposée d'*Au pied de la pente douce* [2] de Roger Lemelin et de *La bagarre* [3] de Gérard Bessette. Ce choix tient à ce que ces deux romans balisent, au dire même de Belleau, le début et la fin de la période considérée dans son essai.

2. DU *ROMANCIER FICTIF* AUX FIGURES DE L'ÉCRIT

Belleau est parti de ce qui lui a semblé un trait particulier du roman québécois entre 1940 et 1960, soit la mise en scène de romanciers fictifs qui témoigneraient à la fois d'une vision problématique de l'écriture chez les écrivains de cette période et de la pertinence d'une approche narratologique élargie jusqu'à une problématique socio-historique. Selon lui, le roman québécois met alors en scène des romanciers fictifs avec une régularité étonnante, tandis qu'après 1960 l'écrivain serait de moins en

1. Voir aussi Belleau (1986 : 175-192), où l'auteur résume ses propos au sujet des romans de Lemelin et de Bessette, et en appelle par ailleurs, à une analyse plus immédiatement « textuelle ».
2. Roger Lemelin ([1944] 1988), *Au pied de la pente douce,* Montréal, Stanké, Québec 10/10. Cette référence sera notée dans le texte par l'abréviation PD, suivie de la pagination.
3. Gérard Bessette ([1958] 1969), *La bagarre,* Montréal, Pierre Tisseyre. Cette référence sera notée dans le texte par l'abréviation B, suivie de la pagination.

moins un objet repérable dans la substance anecdotique et de plus en plus le principe et la forme avoués du discours. Son propos est implicitement fondé sur l'idée de la fin de l'« ère de la représentation » qui a prévalu en théorie littéraire au cours des années 1970 : des romanciers comme Roger Lemelin et Gabrielle Roy n'auraient pas réussi à bien poser le personnage de l'écrivain comme sujet de l'écriture et à incarner directement dans l'écriture les conditions concrètes de la production littéraire ; alors que des romanciers comme Jean Simard et Gérard Bessette auraient commencé à contextualiser le personnage de l'écrivain par rapport au langage ; puis, les Jacques Godbout et Hubert Aquin auraient clairement et directement mis en scène « diverses figures et modalités de l'écriture » (Belleau, 1980 : 15).

Nous devons directement à des enseignements comme celui de Belleau l'idée de l'étude des modalités de l'écriture dans les romans, et plus particulièrement celle des figures de l'écrit. Quand nous avançons par exemple (Roy et Robert, 1993) que c'est la figure d'un père missionnaire écrivant son journal qui vient finalement, dans « La Jongleuse » de Casgrain, certifier l'existence d'une sinistre Jongleuse, et fonder une vision chrétienne de la littérature québécoise, nous allons dans le même sens que lui. À ce détail près, qui est assez fondamental : si Belleau soutient que ce sont les figures de romanciers qui sont surdéterminantes, énonciativement parlant, dans les romans dits de la représentation, nous soutenons que cette surdétermination est plutôt le fait de figures de l'écrit toujours présentes dans les romans où elles rendent possible un simulacre d'interaction verbale. Nous pensons même que la mise en discours des modalités de l'écriture – sous forme d'interaction verbale simulée – serait une des caractéristiques du genre, le simulacre étant motivé de l'intérieur par le biais d'une anecdote où apparaissent parfois, mais pas nécessairement, des romanciers fictifs.

Partant, nous posons que la meilleure façon de prendre en compte les acquis théoriques des dernières années au sujet de la représentation ne consiste pas à postuler que certains romans relèvent d'une ère qui serait désormais révolue. Cette façon « négative » de voir les choses a d'évidence été utile pour définir la spécificité du travail d'écriture des romanciers « modernes » ; mais, pour vérifier la valeur de telles avancées théoriques, il faut postuler que les romans de Lemelin et de Bessette sont tout autant

un travail d'écriture que celui d'un écrivain comme Ducharme, travail moins radical peut-être, mais pas « essentiellement » différent ! Nous faisons en somme le pari que pour valider une théorie littéraire contemporaine, il convient de la postuler comme apte à relire aussi les romans du passé, et à nous faire comprendre que ces romans étaient forcément des écritures, au sens d'un travail sur le signe, au sens de *propositions* de recatégorisations sémantiques faites par des écrivains à leur collectivité[4].

En écrivant « La Jongleuse » vers 1860, ou bien Casgrain faisait œuvre littéraire ou bien il ne le faisait pas. Son texte peut aujourd'hui sembler idéaliste ou même dépassé, mais il convient de ne pas confondre une pratique d'écriture avec le rapport imaginaire à l'écrit qui la rend possible. Ce n'est pas ce que Casgrain voulait faire qui importe, mais ce que l'analyse sémiotique de ses légendes peut révéler de leur littérarité. Or, en prenant en compte que dans *Au pied de la pente douce* et dans *La bagarre* les romanciers fictifs sont énonciativement mis en rapport avec des figures de l'écrit qui en font les pôles de simulacres d'interactions verbales, on constate que ce que Belleau trouvait « problématique » dans ces deux romans cesse de l'être. Pour la clarté de notre propos, nous croyons utile de repartir explicitement des affirmations de Belleau à propos des deux romans. On aura compris qu'il s'agit moins de critiquer ces affirmations que de suggérer que ses analyses ne rendent pas complètement justice à la richesse de son intuition de départ.

Dans les quatre romans de Lemelin, et encore un peu dans *La bagarre* de Bessette, écrit Belleau, le personnage donné comme romancier fictif ne devrait pas écrire alors qu'un autre personnage, qui possède les traits habituels de l'écrivain, n'écrit pas :

> *L'écriture de Lemelin n'est pas un échec. Le paradoxe consiste justement en ce qu'elle a rendu possibles quatre livres où elle est posée comme impossible. On dira donc qu'elle est un échec dans Lemelin. Pratiquée par des personnages caractérisés comme non-écrivains, non pratiquée par d'autres caractérisés comme écrivain, dissociée des signifiés culturels, elle*

4. Belleau prend pour sa part le parti inverse : il a même écrit par la suite que les romans d'avant 1960 font en quelque sorte partie de notre *préhistoire* littéraire (Belleau, 1986 : 183).

avance de livre en livre pour se dire elle-même sans attaches et sans lieu. Tous les éléments de l'institution y sont : l'auteur, la littérature comme carrière, les signes de la culture. Mais rien n'est lié et intégré [...] (1980 : 72).

Le système [dans *La bagarre*] *s'avère presque trop parfait : Lebeuf : « mains énormes », « velues », la « figure massive », « nez épaté », « bouche lippue », « yeux inexpressifs », « à fleur de tête », finalement un « colosse » ; Sillery : « voix aiguë », « ton pointu », « se dandinant », « une femmelette ». Que la fonction-écriture se voie attribuée à la force tandis que le bien-dire est associé à la faiblesse [modèle dont Hemingway serait, selon Belleau, le propagateur], il s'agit là d'une coupure (écrivain fort parlant mal / non-écrivain faible parlant bien) que nous reconnaissons car nous l'avons déjà observée sous une autre forme dans les romans de Lemelin à la faveur de l'opposition Denis Boucher-Jean Colin et Denis Boucher-Ovide Plouffe. Ceci constaté, pourquoi Sillery, déjà « habile à jongler avec les mots » selon les termes mêmes de Gérard Bessette, est-il au surplus porteur de la culture ? Les signes de cette dernière, dans leur vaste majorité, sont produits par son discours.* [...] *Dans une société où la norme du dire commun et du dire littéraire imposée par la tradition, par une classe, bref par l'institution, est intériorisée et transmise, Sillery aurait été l'écrivain attendu, manifestement pas Lebeuf* (1980 : 128).

Ces conclusions au sujet des romans de Lemelin et du premier roman de Bessette sont étonnantes. Théoriquement, elles sont même irrecevables. La signification est un fait social, qui tient toujours à un interlocuteur ; or, en situation d'écriture cet interlocuteur est par définition absent. Par conséquent, qu'un futur romancier se bute à une impossibilité langagière qu'il entend surmonter n'a rien d'atypique.

Signalons d'abord que, dès le début de son analyse, Belleau résume en la déformant la finale d'*Au pied de la pente douce* : « Denis Boucher rend visite à son ami gravement malade Jean Colin. Il désire lui faire lire les dernières pages du roman qu'il est en train d'écrire » (1980 : 19). Anecdotiquement parlant, le texte du roman est passablement différent : au moment de cette visite, Denis a déjà gagné un prix littéraire pour le roman dans lequel il anticipe dans la fiction la mort de son ami. Par délicatesse autant que par prétention, étant donné que Jean va effectivement mourir, Denis lui lit plutôt un bout de texte qu'il vient tout juste de griffonner et qui maquille la réalité ; il veut lui procurer un dernier plaisir esthétique. La différence est tout de même importante : devant la réaction négative de Jean, Denis déchire son manuscrit composé *ad hoc*, et non pas son roman, comme le suggère Belleau.

Ce dernier fait malheureusement reposer sur cette inexactitude factuelle toute son hypothèse de travail, selon laquelle l'écriture serait problématique « *dans* Lemelin ». En confondant malencontreusement le roman déjà terminé avec la feuille manuscrite de circonstance, il pose l'écriture comme impossible dans les romans de Lemelin. Une fois les faits rétablis, nous le verrons, cette scène du manuscrit oblige au contraire à conclure non seulement à la possibilité mais bien aussi à l'importance de l'écriture.

Révolté de ce que Denis, au nom du plaisir esthétique, il vaut de le répéter, essaie de lui dorer la pilule en lui lisant un bout de manuscrit où il est dit que c'est lui que Lise aime, Jean le traite alors par deux fois de menteur. En rabattant le roman déjà primé – où il est affirmé, au contraire, que c'est Denis que Lise aime ! – sur le manuscrit, Belleau rate le fait que la visite finale de Denis à Jean constitue une preuve par l'absurde du ridicule qu'il y aurait à croire que les bons sentiments ont à voir avec l'écriture d'un roman. Et il s'empêche de comprendre du même coup que la fin du récit ne coïncide pas avec l'impossibilité de la littérature, mais avec la fin de la littérature « romantique », de la littérature qui illusionne quand elle prétend changer le monde, alors qu'elle ne peut que contribuer à modifier la façon de le percevoir.

Les faits apportés par Belleau pour fonder son hypothèse de travail à partir du premier roman de Lemelin étant déformés, sa

« démonstration » au sujet d'*Au pied de la pente douce* est boiteuse. D'évidence, sa lecture de *La bagarre* est ensuite subordonnée à l'objectif d'y trouver la preuve de la pertinence de sa lecture problématique de la dyade Denis Boucher / Jean Colin. En établissant en parallèle la dyade Jules Lebeuf / Augustin Sillery, il en vient à la conclusion qu'après 1960 l'hétérogénéité discursive sera mieux assumée : « [l]e problème soulevé par *La bagarre* trouvera une solution dans *Le libraire* [...] Mais, faut-il le souligner, *Le libraire* n'appartient déjà plus à notre corpus [...] » (Belleau, 1980 : 129). Dans *La bagarre,* « [...] l'hétérogénéité discursive [serait] grevée d'un signe négatif, la multitude des énonciations s'accompagne de l'impuissance du héros à s'exprimer » (1980 : 123). Une telle lecture ne tient pas compte de la dialectique textuelle constitutive de *La bagarre.* S'il est exact que le romancier fictif Lebeuf en est encore à la fin à vouloir commencer à écrire son roman alors que le « doué » Sillery a tout abandonné pour partir – sur les traces de Rimbaud ! – en Afrique, on ne peut ignorer par contre que, dès sa première page, le roman présente un troisième étudiant, Ken Weston, et que cet Américain – aussi bête et aussi étonnant que cela puisse paraître en contexte québécois francophone – est le seul des trois qui soit devenu à la fin quelqu'un qui écrit – il est apprenti journaliste ! Comme on ne saurait homologuer Weston et Lebeuf sous prétexte que les deux ont un physique comparable, et comme par ailleurs le roman se termine sur une lettre de Weston-journaliste à Lebeuf-contremaître, le seul « écrivant fictif » qui reste est justement celui qui est laissé de côté par l'analyse de Belleau. Chose amusante, ce Weston qui préparait une thèse socio-historique sur les Canadiens français avait déjà, au moment où il décide d'abandonner ses études, « [...] rempli une quarantaine de pages » (B, 147). Serait-ce à dire qu'en voulant faire de *La bagarre* la preuve de sa thèse sur les romans de Lemelin, Belleau n'a pas pu voir que le roman se terminait précisément sur la résolution dialectique d'une problématique d'hétérogénéité discursive ?[**]

3. L'ÉCRITURE D'UN ROMAN DANS *AU PIED DE LA PENTE DOUCE*

D'évidence, une instance énonciative oriente la lecture du texte *Au pied de la pente douce* [5] : les événements racontés y sont explicitement regroupés en deux parties titrées respectivement « Le cri » et « L'écho », et qui toutes deux sont subdivisées en neuf chapitres. Le récit débute avec l'éclatement d'un groupe de jeunes voleurs de pommes : pour permettre aux trois autres de s'en tirer, le chef de la bande, Denis Boucher, s'élance le premier en direction du barrage des policiers ; il est confiant d'arriver à les déjouer au dernier moment, grâce à sa « force » et à sa « souplesse » (PD, 26). Cette image de la division en vue de la traversée « problématique » d'un barrage – symbolique – tenu par les représentants de l'ordre social « au pied de la pente douce » n'est pas « statique », syntagmatiquement parlant : Boucher réussit à s'en sortir par lui-même, en refusant l'aide d'une jeune femme, alors que ses complices devront pour en faire autant avoir recours à une autre jeune femme, Lise. Férue de lectures romantiques, celle-ci ne demande pas mieux que de jouer les Lady Marianne pour les Robin des bois du quartier populaire où elle revient, au terme de ses études dans la haute ville. Une deuxième division ne tarde pas à se produire : le second de la bande, Jean Colin, tombe aussitôt amoureux de Lise, manquant ainsi le premier au serment de solidarité et d'exclusivité que se sont mutuellement fait les quatre adolescents. Le « forçage » du barrage de policiers constitue en somme un indice du début de la fin de l'histoire : tout le drame tiendra dans les hésitations de Denis à trahir Jean, son « frère » d'amitié, pour que Lise ne croupisse pas avec ce dernier dans la médiocrité de son milieu d'origine, ce à quoi la prédestine à son insu sa fascination pour le romanesque. Dans la manœuvre, Denis aura également à surmonter le même atavisme. Explicitement partagée par Lise, la

5. Les limites du modèle narratologique tel qu'on l'appliquait à la suite de la parution de *Figures III* de Gérard Genette ont ici piégé Belleau qui voit dans *Au pied de la pente douce* une « [...] régulation narrationnelle [ayant] un parti pris d'omniscience et de focalisation nulle » (1986 : 182). On voit mieux aujourd'hui combien la notion de focalisation zéro est illusoire et surtout inopérante pour l'analyse textuelle.

mentalité « au pied de la pente douce » veut en effet que « le présent [serve simplement] d'*écho* au passé » (PD, 32 ; nous soulignons). Dans un tel contexte, et au fil des événements, Denis prendra soudainement conscience de l'utilité de l'écriture pour transformer la mentalité « passéiste » et « conformiste » dont il risque lui aussi de rester prisonnier.

La motivation anecdotique des titres des deux parties tient à ce que la mort de Jean, à la toute fin du roman, est une reprise, comme en écho, de la fin de la première partie, où survenait la mort du frère [de sang] de Denis, Gaston. Or, tout juste avant de mourir, Gaston avait déjà accusé Denis d'être un « menteur » et un « voleur » ; dans des circonstances analogues, comme on l'a déjà vu, Jean meurt en criant à Denis « Menteur ! Menteur ! ». Littéralement, l'écho diffère du cri. Le jeu, pour le lecteur, revient à le comprendre : contrairement à Gaston, qui accusait son frère de lui avoir volé une poule, Jean ne peut pas accuser Denis de lui avoir volé une « poule », puisque, n'étant pas une poule, Lise n'appartenait en soi à personne ! En somme, que le lecteur se laisse aller jusqu'à voir dans le présent de la finale un simple écho du passé, dénoterait une vision faussée de l'écriture – celle que justement l'anecdote prête à Lise. Le créneau n'est pas large, car n'est pas présentée comme plus valable une vision résolument « positiviste » du savoir-faire littéraire acquis entre les deux scènes par Denis : les derniers paragraphes du récit précisent que son succès littéraire lui ouvre tout juste la possibilité de se voir offrir quelques contrats d'écriture mettant à profit ses études de sténographie ; et il n'en continue pas moins de rêver de s'élever par le commerce au-dessus des gens de son quartier.

3.1 DU « CRI » À L'« ÉCHO » OU L'ASTUCE DU ROMAN DANS LE ROMAN

Belleau conclut paradoxalement que c'est Jean Colin qui, compte tenu des stéréotypes culturels admis, aurait dû écrire. Notre propos tendra à montrer que c'est justement cette évidence que déplace *Au pied de la pente douce* : tout en faisant mourir Jean à la fin de la fiction, le texte souligne que sa fin tragique aurait pu être évitée si son milieu avait été plus averti des possibilités offertes par la culture écrite.

Pour bien faire la différence entre le « cri » et l'« écho », il convient de prendre le temps d'homologuer attentivement les deux scènes opposant Denis et Gaston puis Denis et Jean. D'abord, Gaston était incurable et condamné à vivoter, tandis que Jean, déjà blessé à un genou, attrape une pneumonie en sauvant Lise, avec l'aide de Denis, d'une noyade certaine. Faute d'avoir été soignée à temps, la blessure dégénère alors en une tuberculose arthritique qui s'avère fatale. Tant Gaston que Jean aiment sans espoir une fille; mais les deux filles, Germaine et Lise, n'ont d'yeux que pour Denis. Les colères contre Denis ne concernent pourtant pas directement la fille aimée – elles servent tout juste de prétexte. Gaston se fâche quand Denis veut le faire rêver une dernière fois – il lui lisait régulièrement des histoires – en lui faisant croire que Germaine va venir le voir. Sa colère tient avant tout à ce qu'il n'est pas dupe de la stratégie de Denis : celui-ci veut se faire pardonner de lui avoir volé une poule. En deux mots, Gaston a raison de traiter Denis de voleur – à cause de la poule – et de menteur – à cause de Germaine.

On peut dire de la même manière qu'en mourant, Jean ne reproche pas à Denis de lui avoir volé Lise, car il sait depuis belle lurette que c'est là une fatalité à laquelle il ne peut échapper : « Lise n'était pas faite pour lui, Jean. [...] Boucher était étudiant [...] Il vivait dans la magie des livres merveilleux [...] Denis l'avait volé, tout le monde l'avait volé. » (PD, 124[6]). C'est là, soulignons-le en passant, un détail révélateur des marques culturelles normalement dévolues à un écrivain ; mais Belleau a omis de préciser par ailleurs que cette valorisation de la culture écrite était vécue, dans le cas de Jean, comme un manque et à la manière d'une fatalité incontournable. Si donc Jean traite par deux fois Denis de « menteur », c'est qu'il se rend bien compte que Denis ne lui lit pas ce qu'il a écrit à la fin de son roman et qu'il lui raconte des histoires au sujet des sentiments véritables de Lise. Une fois que le lecteur a pris le temps de bien lire cela, il n'a pas pour autant compris ce qui résulte sur le plan du sens, du fait que l'écho n'est pas la simple répétition du cri. Il lui reste à découvrir en quoi le premier « menteur » acquiert en l'occurrence une valeur symbolique qui l'apparente littéralement à un vol !

6. Alors que l'histoire, racontée de façon linéaire, compte 337 pages.

Concrètement, le rejet par Jean de la littérature à l'eau de rose qu'est venu lui seriner Denis confirme à ce dernier qu'il a fait le bon choix en terminant son roman de façon « réaliste » – en faisant mourir Jean. S'il avait écrit un roman à l'eau de rose, Jean aurait eu la réaction qu'il a à la lecture du manuscrit. Quand il avait volé une poule à Gaston, Denis avait simplement anticipé sur l'argent que Gaston aurait lui-même gagné avec sa poule et dont il l'aurait éventuellement fait profiter pour le remercier de lui lire des histoires ; et cela lui avait permis d'amener Lise au concert. De la même manière, en imaginant la mort de Jean dans son roman, Denis fait jouer à son avantage, par anticipation, ce qui de toute manière lui aurait été rendu ensuite : il vole à Jean sa propre mort ! Il peut paraître un peu rapide de dire les choses comme cela ; il reste en effet à mettre en évidence que le « coup » avait été préparé de longue main au fil même de l'anecdote.

Entre le moment du cri et le moment de l'écho, Jean apprend, en consultant sur le tard un livre de médecine appartenant à la mère de Denis, que la dégénérescence de sa maladie en arthrite puis en tuberculose n'était pas une fatalité ; si ses parents avaient su ce qu'il fallait faire, elle aurait pu être évitée. Dans le même laps de temps, Denis écrit un roman avec la conviction intime quoiqu'obscure que cela va lui permettre de ne pas croupir dans la médiocrité et le conformisme dans lequel vivent ses parents. C'est sur le coup de la nouvelle de son prix littéraire qu'il a la faiblesse d'écrire une fiction à l'eau de rose pour faire un dernier plaisir esthétique à Jean. À noter qu'il fait ce choix plutôt que d'aller, comme le lui suggère Lise, prier avec elle à l'église pour leur ami. Ce détail est essentiel : il marque explicitement que l'ultime plaisir esthétique escompté est de l'ordre des vœux pieux – et hypocrites, puisque Lise ne pense au fond qu'à être avec Denis ! Bref, Jean se révolte parce que le geste de Denis vient en quelque sorte brouiller la conscience claire de sa situation récemment acquise dans un écrit sans complaisance, un livre de médecine. Son cri en est un de défense de l'écriture comme moyen d'accéder à la réalité, au-delà de l'amitié qui le lie à Denis.

Sur le coup, Denis est sidéré, mais il demeure incapable de pleurer, comme un « vrai » héros romantique saurait le faire. Le détail est dans le texte, qui montre bien qu'il n'y a pas lieu d'homologuer Boucher à Lemelin sans lui homologuer également

Colin. Il convient que le lecteur du roman en tienne compte : l'écho vient tout simplement opposer une écriture de type médical à une écriture romanesque. Tel est son effet littéraire : il situe l'ouverture vers le futur du côté de l'écriture sans romanesque, mais sans complaisance, de Denis, à mi-chemin entre un livre de médecine et un rêve esthétique. Comme l'image de la division du groupe trouvait son sens à la fin du premier chapitre dans la rencontre de Lise, l'image du roman dans le roman est à lire comme un indice du sens qui surgit dialectiquement à la fin : Jean ne pouvait pas mourir et confirmer ensuite à Denis, comme il l'a fait dans la scène de l'écho, la pertinence de le faire mourir à la fin de son roman. La stratégie du roman dans le roman imaginée par l'instance narrative rend la chose possible. De la sorte, le parti-pris réaliste du romancier Denis est légitimé par la fiction qui l'encadre.

3.2 LE RÉSEAU DES FIGURES DE L'ÉCRIT

Le roman de Denis constitue l'astuce centrale du premier roman de Lemelin. Cette astuce devient opératoire par le biais de plusieurs autres figures de l'écrit qui en assurent l'efficacité. Minimalement, outre le dernier manuscrit dont on a largement analysé la fonction, trois autres figures sont essentielles pour que la réaction finale de Jean soit à décoder comme nous venons de le suggérer. D'abord, les « voleurs de pommes » vont assister à la pièce de théâtre *La buveuse de larmes* qui est entrecoupée de la chanson de Lise, « Les filles de Cadix » (PD, 76-85) : la représentation a lieu le soir où Denis voit Lise pour la première fois et est à la fois bien heureux et bien malheureux de comprendre qu'elle oublie aussitôt Jean. Ensuite, Denis découvre une lettre – écrite par son père à sa mère au temps de leurs amours – qui lui fait mystérieusement imaginer que, pour arriver à ses fins, il devra écrire un roman. Dans la seconde partie, avant la scène de l'écho, intervient la lecture par Jean du poème de Denis – qui redouble celui de son père –, lecture qui le prépare à lire avec lucidité la description de sa maladie dans un livre de médecine.

Le premier acte de *La buveuse de larmes* avait arraché aux spectateurs des cris scandalisés de « sinistre adultère », avant de se terminer sur celui de Messaline constatant : « j'ai tué mes

deux derniers amants ». Durant l'entracte, Lise avait charmé tout le monde et envoûté Denis, par sa chanson. À la reprise de la pièce, au moment du châtiment de la femme adultère, Denis avait senti une lassitude l'envahir, à cause du conformisme dans lequel la pièce s'enlisait.

À cette première figure théâtrale moralisatrice, « négativement » reçue par Denis en ce qu'elle l'incite à s'insurger contre l'idée de médiocrité et à ne jamais renoncer à l'idéal que lui avait permis d'imaginer la chanson de Lise, s'en ajoute une seconde tout aussi surdéterminante, mais qui est lue positivement. Alors qu'il a invité Lise à un concert à la haute ville supposément pour lui éviter une soirée médiocre passée à jouer aux cartes chez elle avec Jean, Denis se retrouve sans argent. À la dernière minute, il trouve non pas l'argent de son frère Gaston, mais, par hasard, la « fameuse boîte à cigares du père » (PD, 162) sur laquelle il rêvait depuis longtemps de mettre la main. Il peut au moins lire une lettre d'amour de son père à sa mère, lettre qui, paradoxalement, l'aide à résoudre son problème d'argent. La lettre parle du désir de son père de sortir sa mère de l'endroit où elle vivait, un endroit qui assassinait « les plus belles délicatesses de [s]on âme » (PD, 162). Après avoir copié le quatrain terminant la lettre, Denis se promet soudainement de réussir là où son père s'est enlisé, dans ses bons sentiments. « J'écrirai », se jure-t-il. Et voilà que cette décision lui donne comme miraculeusement l'assurance qui lui manque : « l'argent allait venir » (PD, 162). Il vole une poule à Gaston, l'égorge froidement et court la vendre. La lecture d'un second écrit du passé est cette fois liée à une fonction positive – dans sa jeunesse son père n'acceptait pas la médiocrité. Les mauvais sentiments l'avaient une première fois laissé sans moyens, à cause du jugement moral contre Messaline qui ne faisait pas comme tout le monde ; les bons le conduisent cette fois à dépasser la morale traditionnelle, le vol lui permettant d'actualiser le refus de médiocrité de son père[7]. À la fin de la première partie, en somme,

7. En ce sens, ce vol vient simplement illustrer par anticipation le profit à tirer de l'écriture dans la suite de la chaîne discursive : comme nous l'avons suggéré précédemment, l'anticipation de la mort de Jean, dans l'écriture qui remporte un

tout est en place pour que Denis se mette à écrire dans l'espoir de transformer les valeurs stérilisantes, issues d'un conformisme moralisateur, que son milieu attribue à l'écriture. Dans l'immédiat cependant, il est tout juste devenu l'aîné, avec toute la mauvaise conscience que l'on peut ressentir quand on a le sentiment d'avoir hâté la mort d'un frère déjà condamné.

Dans la seconde partie, deux autres figures d'écriture viennent confirmer la pertinence du projet de Denis. Sa conviction qu'un héros est par définition solitaire s'exprime dans un quatrain écrit en réponse à celui de son père[8]. Puis, il y a le manuscrit de circonstance. Dans le premier temps, Jean se remémore les vers de Denis qui disent un *je* solitaire et stoïque. Et, faute d'obtenir un diagnostic clair du médecin à son sujet, il consulte alors « l'oracle médical de Madame Boucher », qui l'aide à comprendre *seul* que « l'arthrite peut être tuberculeuse » (PD, 288) et donc mortelle. En se faisant dans le déroulement de l'anecdote un « lecteur » instruit par la leçon de Denis et grâce à elle, Jean assume, en tant que destinataire, le quatrain de celui qui, depuis, a écrit tout un roman. Ainsi s'achève la transformation de Denis en « écrivant », par Jean qui cesse d'être étranger à l'écriture. Le « Menteur ! Menteur ! » de Jean n'est, somme toute, qu'une façon de vérifier qu'il s'agissait uniquement d'éviter à Lise de finir comme Messaline : elle avait beau avoir été la cause lointaine de la mort de Gaston, elle avait beau avoir été ingrate à l'égard de Jean qui s'était blessé au genou en allant lui cueillir des prunes, il n'en reste pas moins qu'il ne faut pas la

---

prix, en sera l'actualisation ultime, sous forme de valeur littéraire.

8. Voici les deux quatrains en question :

Quand je t'ai vu [sic] *laver ces marches sursalies,*
Mon cœur tant assoiffé d'harmonies a pleuré,
Là, de voir cette rose et cette mare réunies
Échanger leur image et briser ta clarté (PD, 162).

Vagabond dénudé sur le bord du chemin,
Je regardais passer la joie et le bonheur,
Riant également des rires et des pleurs,
Sans regrets de l'hier, sans espoirs pour demain (PD, 286).

condamner à mort pour autant ; elle n'est tout de même pas une Messaline[9].

Entre la perspective de Belleau et la nôtre, la divergence tient finalement à une question méthodologique. Que l'opposition entre Denis Boucher et Jean Colin renvoie à des stéréotypes spécifiques à la société québécoise est une chose qui n'est évidemment pas à négliger, mais qui ne saurait aucunement justifier l'économie d'un travail visant à cerner l'usage qu'en a fait Lemelin dans *Au pied de la pente douce*. Avant de décoder une telle opposition à un niveau strictement socioculturel, il faut l'avoir prise en compte en tant que composante proprement textuelle. On constate alors, et nous croyons l'avoir montré, que cette opposition n'est pas le fait d'une impossibilité de l'écriture « *dans* Lemelin », mais bien plutôt le fait d'une prise de conscience des conditions mêmes d'une certaine écriture littéraire. Le problème n'est pas que Jean Colin n'écrive pas alors qu'il aurait été l'écrivain attendu, mais bien pourquoi et comment, dans le roman, il ne le fait pas. L'ignorer revient à occulter que le travail d'écriture du roman a justement consisté – et consiste sans doute toujours – à déconstruire le mythe de l'écrivain inspiré qui perdurait à l'époque « au pied de la pente douce » et dont Jean Colin est justement donné comme une victime, pour proposer une vision plus accessible du travail littéraire. Denis Boucher n'est peut-être pas la figure idéale, et on peut lui préférer celle de François Galarneau[10], qui correspond davantage à l'idéologie des années soixante-dix : elle n'en constitue pas moins un indice indiscutable de la possibilité et de la spécificité de l'écriture chez Lemelin.

---

9. Le jour des funérailles de Jean, Denis reçoit une lettre d'amour de Lise ; elle s'y dit prête à tout pour se faire pardonner sa cruauté à l'égard de Jean : cette cruauté n'était au fond que le résultat de son amour. Sous le regard de Lise en attente d'une réponse, Denis va déposer la lettre dans le cercueil. Et Lise de comprendre, commente l'instance narrative, que « Denis Boucher était perdu pour elle » (PD, 335). Il convenait d'enterrer Lise avec Jean : une fois Jean mort à la non-écriture, il ne resterait plus de Lise la romanesque qu'un fantasme occasionnel dans la tête de Denis, celui d'aller rire dans les bosquets avec elle avant que ne revienne le temps des pommes.
10. Jacques Godbout (1967), *Salut Galarneau,* Paris, Seuil.

4. LA « BAGARRE » TEXTUELLE DES TROIS PERSONNAGES DE BESSETTE

Si c'est également au terme d'une dislocation qu'émerge seule la figure de Jules Lebeuf dans *La bagarre,* le processus disjoint cette fois non pas deux, mais bien trois personnages d'apprentis en écriture : Jules Lebeuf, Augustin Sillery *et* Ken Weston. Selon Gilles Marcotte (1976 : 21), à la fin de l'ouvrage, la « vraie » bagarre n'a pas encore eu lieu, le roman de Bessette se terminant, selon les termes du critique, dans la « déconfiture ». Avant d'en venir à une telle conclusion, il faut remarquer que l'acquisition finale de la solitude par Lebeuf ne peut être qu'un gain, du moins pour qui a bien en mémoire les toutes premières pages du roman. Pour Lebeuf projetant d'écrire un roman, la solitude y était en effet posée comme problématique : la présence envahissante de Marguerite, sa maîtresse, le conduisait à suspendre son travail d'écriture et à quitter leur chambre trop exiguë pour aller « [...] placoter dans les night clubs avec ses chums » (B, 25). L'isolement final du personnage, qui ne correspond pas à celui initialement recherché, mais bien à son *déplacement* – ce n'est pas la maîtresse dérangeante qui est « disparue », mais bien les « chums » en question –, conduit ultimement le balayeur devenu contremaître à assumer seul les points de vue de ses deux compagnons de beuverie, soit la vision sensible de Sillery et le point de vue sociologique de Weston. Il faut donc lire qu'une bagarre a bel et bien eu lieu, mais *textuelle,* et que si Lebeuf à la fin semble ramené à son point de départ, une structure de signification a toutefois été mise en place en sous-main dans la mesure où c'est justement Lebeuf, le romancier fictif, qui devient ultimement le premier lecteur de toute l'histoire. Dans une telle optique, la situation finale du personnage, loin d'apparaître comme une « déconfiture », constitue plutôt une véritable brèche vers un futur d'écriture.

4.1 LES FIGURES D'ÉCRIVAINS

Il y a lieu de partir de ce que la position des trois apprentis en écriture évolue de façon significative du début à la fin du roman. Le bourgeois féru de culture française qu'est Augustin Sillery choisit de passer à l'acte et, stimulé par « l'envolée » de

Weston vers Saint-Louis, il quitte Montréal pour « s'enfoncer rimbaldiquement dans les déserts d'Afrique » (B, 212) et vivre pleinement sa quête des choses sensibles. Jules Lebeuf, lui, se répète toujours qu'il devrait se remettre à l'écriture de son « roman », mais, comme on l'a vu, il a assez curieusement acquis une forme de solitude inattendue. Enfin, Ken Weston brûle toutes les notes prises en vue d'une thèse historico-sociale, ne conservant que son calepin de mots et d'expressions typiques, et retourne dans son pays où il accepte un travail d'apprenti journaliste. Ce n'est tout de même pas rien ! Au point de départ, Sillery avait déjà remis un travail sur la rhétorique de Pascal et savait que les questions d'intelligence et d'imagination sont fausses – bien qu'utiles, méthodologiquement parlant, quand on fait un essai – puisque tout est une question de sensibilité ; en dilettante, il n'en continuait pas moins de creuser son sujet, travaillant pour la première fois avec méthode. Weston avait quant à lui conscience de s'être bien imprudemment engagé dans un doctorat sur les Canadiens français. Malgré son entêtement à poursuivre des lectures de plus en plus éloignées de son sujet, il n'avait pas vu surgir d'idée géniale et son travail n'avait pu prendre forme. Peut-être seulement s'était-il posé une bonne question, celle de l'importance probablement insoupçonnée de l'influence du clergé. Quoi qu'il en soit, avec le temps, son enthousiasme s'était refroidi, sa thèse lui apparaissant de plus en plus comme une automystification. Lebeuf, finalement, s'insurgeait dès que Sillery faisait allusion à ses ambitions de romancier et à sa future renommée : il prenait peu à peu conscience de manquer de l'imagination qu'il croyait nécessaire pour arriver à fondre dans une intrigue vivante les projets de descriptions sociales et les profils psychologiques qui devaient lui permettre de faire vivre enfin ce qu'il appelait l'« âme de Montréal », maintenant que la guerre était terminée.

Une fois cela objectivé, une fois que l'on a pris conscience que les trois étudiants en lettres ont tous abandonné leurs études, parce qu'elles ne leur permettaient pas de mordre dans ce qui leur semblait important dans la vie – la sensibilité pour Sillery, la caractérisation d'un peuple pour Weston et l'« âme de Montréal » pour Lebeuf – comment peut-on comprendre « textuellement » la nécessité de la désintégration finale de leur trio ?

4.2 RENCONTRES DANS LES CABARETS ET CAFÉS

Cette désintégration s'opère au fil des rencontres des trois camarades dans plusieurs cabarets ou cafés de la métropole. Ainsi, de la première à la seconde partie du roman, des correspondances sont manifestement tissées entre certaines de ces réunions :

- dans la première, deux passages débutent par la rencontre des trois étudiants dans deux cabarets différents, la Bougrine – une « boîte rustique » – et le Tigre d'Argent. La seconde réunion laisse prévoir la possibilité d'un changement, Langevin, la dernière conquête de Sillery, manquant au rendez-vous que celui-ci lui avait fixé. Après cette déception qui le place subitement face à ce qu'il appelle sa « condition », Sillery ne sera plus le même ; il perdra toute velléité de « subjective » intégrité française, désormais indifférent à l'inscription « HOWARD'S – BUY BRITISH » qui autrefois l'aurait indigné et surtout à la déformation de son nom en « *Cileri* » par une jeune femme peu scolarisée, lors de son « escale » à la salle de quilles Mathieu. Cet épisode du bowling apparaît déterminant, la vulgarisation du patronyme d'Augustin constituant une étape capitale de la réalisation encore à venir de la « bagarre », qui sera déclenchée en fait par la substitution de Gisèle à Langevin, laquelle substitution peut être homologuée à celle de ce *Cileri* nouvellement orthographié à Sillery l'original ;

- à l'inverse, dans la deuxième partie du récit, deux autres soirées se terminent par des réunions du groupe, d'abord à la Bougrine, lieu de rassemblement initial, et finalement à l'Anchor. Cette dernière rencontre – au terme de laquelle le trio se sépare définitivement – se passe en l'absence des femmes – Gisèle et Thérèse – qui avaient fait mal tourner la troisième soirée, celle de la bagarre.

À la première réunion à la Bougrine – où Langevin manque à l'appel – répond ainsi la deuxième, où deux femmes sont « en trop » : Gisèle amenée par *Cileri* qui souhaite faire oublier à ses

compagnons la rebuffade de Langevin, et Thérèse, invitée un peu à contrecœur par Weston. Tout se passe comme si le remplacement de l'homosexuel par une femme trop jeune pour fréquenter la Bougrine et assister au spectacle qui s'y tient – substitution qui n'a d'ailleurs pas l'heur de plaire à Lebeuf – cristallisait l'effritement de l'illusion de « communauté » qui animait les beuveries des trois étudiants en lettres. La partie de cartes, organisée antérieurement par Bill pour donner l'occasion à Lebeuf de rencontrer sa fille, Gisèle, et d'évaluer ses dispositions pour l'étude, est alors transformée en bagarre ; bagarre d'ailleurs préparée en quelque sorte par les figures de la rixe observée par Sillery à la porte de la salle de quilles et de la bataille verbale de ce dernier avec Henri – un des joueurs auxquels il se joint – que les efforts de séduction d'Augustin à l'égard d'un autre joueur agace. Enfin, si, lors de la partie de cartes – la première rencontre « sociale » –, Gisèle amène Lebeuf dans sa chambre où elle sera plus tranquille pour passer son examen et lui montrer ses cahiers de devoirs, à la Bougrine, au contraire, où c'est cette fois Gisèle qui arrive accompagnée et après Jules, c'est finalement celui-ci qui prend l'initiative de la sortir de ce « trou » dans lequel Sillery l'a amenée.

Au fil de l'anecdote, le trajet de Gisèle, de la fin de ses études à l'école du quartier au début de ses études au pensionnat, constitue donc un parcours en forme de boucle dont la réalisation est rendue possible par la « coopération » de chacun des trois étudiants. Dans un premier temps, Lebeuf lui fait passer l'« examen » qui la qualifie aux yeux de son père, puis il la présente à Sillery qui, prenant le relais, lui trouve un emploi à temps partiel avant de l'inviter à la Bougrine, lieu dont Lebeuf ne réussit à la sortir qu'avec l'aide de Weston pour la ramener à son père. Sillery et Weston servent en quelque sorte successivement d'intermédiaires déterminant les étapes d'un voyage dont Lebeuf marque seulement le début et la fin.

5. LES FIGURES DE L'ÉCRIT

Des correspondances structurelles ne constituant pas, en soi, une structure de signification, il reste à rendre compte de l'ensemble mis en place, sans pour autant conclure à la « déconfiture ». Désormais seul à Montréal et devenu

contremaître, Lebeuf, à la fin du roman, dispose de beaucoup de temps pour lire. Il reçoit une lettre de Weston dans laquelle celui-ci raconte qu'il a réussi à faire paraître deux petits articles relatant deux faits divers : un accident survenu à un marmot et la première sortie mondaine d'une débutante. Ces deux articles ouvrent la possibilité de trouver dans la lettre de Weston comme une mise en abyme des deux seuls événements qui se sont produits au fil de l'anecdote, soit l'apparition de la jeune Gisèle à la Bougrine et la bagarre provoquée par Lebeuf[11]. En suggérant à son ami Lebeuf une lecture neutre et simplement « sensible », à la Sillery, de ces événements, Weston incite les lecteurs du roman à revenir rétroactivement sur la désintégration du trio initial, jusqu'à entendre qu'au-delà de l'anecdote, le texte résulte de la conjonction des trois points de vue qui étaient d'entrée de jeu posés comme incompatibles.

À relire attentivement le roman dans cette optique, on comprend que la lettre de Weston n'est en fait que le point d'aboutissement d'une isotopie constituée principalement de trois autres figures de l'écrit qui, du début à la fin de l'histoire, sont données comme des indices pour décoder les événements par ailleurs racontés. Quatre figures, deux dans la première partie et deux dans la seconde, qui posent toutes des questions d'interprétation. Les deux premières mettent parallèlement en cause Sillery et Lebeuf en tant que créateurs aux prises avec des problèmes d'énonciation ; les deux dernières constituent des réponses actualisant les possibilités d'abord imaginées.

Le tout premier soir à la Bougrine, Sillery improvise une version homosexuelle du *Canadien errant* ; il y utilise des images un peu symboliques qu'il s'applique lui-même à interpréter pour le profit de ceux qui l'écoutent, et tout particulièrement pour son jeune amant, Langevin, qu'il veut impressionner. À cette

11. Il faudrait prendre le temps de dire que si les deux événements peuvent effectivement être associés à Gisèle et à Lebeuf, ils peuvent également l'être à Thérèse et à Bouboule. Le qualificatif de « débutante » est en effet littéralement attribué à Thérèse (B, 153-154) et c'est le vieux Bouboule qui agit comme un véritable « marmot » en donnant un coup de balai à son supérieur, « accident » qui entraîne son congédiement. Nous nous en tenons cependant ici aux personnages qui sont directement impliqués dans la bagarre.

première figure correspond, vers la fin de la première partie, la scène où Lebeuf relit de façon critique la description de Montréal sur laquelle il compte ouvrir son roman. Il en vient à penser que cela ne va pas : il lui faudrait trouver une façon de s'en tenir à la présentation des faits bruts, « [...] laisser le lecteur élaborer sa propre vue panoramique, ne pas la lui imposer » (B, 91). Puis, faisant un pas de plus, il décide d'« éliminer les idées, complètement. Pas de généralisation. Une scène puis une autre. Du concret » (B, 91). Finalement, il entrevoit la solution :

> *« Si seulement je tenais mon intrigue, ça marcherait ». Soudain il se rappela* [...] *un bouquin intitulé* Plot of 100 Best Novels. *« Voilà ce qu'il me faut ». À l'époque, la crainte que la connaissance préalable des intrigues ne gâtât ses lectures l'avait retenu. Cela lui paraissait maintenant sans importance* (B, 92).

À ces deux figures qui posent un problème et une hypothèse de solution répondent, dans la seconde partie, une autre chanson un peu « porno » et la lettre finale qui parle des articles journalistiques de Weston. Alors que l'improvisation de Sillery était le fait d'un intellectuel cultivé, mais incompris de tous, la chanson du « Rossignol du terroir » est à ce point facile à lire que Lebeuf provoque une bagarre pour que la jeune Gisèle n'en entende pas la fin. Ce qui revient à dire qu'au fil du récit, le rôle d'interprète de Sillery a été contextualisé : pour impressionner Gisèle, il n'a pas eu besoin, comme dans le cas de Langevin, de traduire à mesure les mots de la chanson ; il lui a suffi de donner à Gisèle l'occasion d'entendre le « Rossignol du terroir », la chanteuse attitrée de la Bougrine. La bagarre qui en résulte n'est en somme que la preuve de l'efficacité de sa stratégie, qui est finalement la solution au problème de point de vue que se posait Lebeuf pour son roman.

De l'hypothèse de solution retenue par Lebeuf à la fin du travail sur la description à la lecture par le même Lebeuf de la lettre écrite par Weston, tout aura donc changé. La description n'était pas crédible à cause de l'intrusion non motivée, artificielle, du scripteur. Or, voilà qu'à la fin, les circonstances de la vie ont fait qu'il est normal que Weston résume pour son ami Lebeuf les deux articles qu'il a réussi à publier.

Belleau avait en un sens raison d'opposer Sillery et Lebeuf. Cependant il faut également prendre en compte Weston, l'Américain du groupe ; et d'autant que sa lettre et ses deux articles constituent les seuls écrits qui atteignent véritablement un destinataire. Le romancier fictif Lebeuf n'avait en somme qu'à servir de lien entre la parole « française » de Sillery et l'interprétation vaguement socio-historique de Weston. Mais comment entendre alors la disparition finale de Sillery ?

L'anecdote fait déjà comprendre que le rôle de Sillery cesse une fois que Gisèle est arrivée à la Bougrine ; à partir de là, étant donné la clarté des mots du « Rossignol du terroir », c'est Lebeuf aidé de Weston qui dirige la suite des événements. De la même manière, le réseau des figures de l'écrit permet de saisir que la double fonction de créateur et d'interprète ne pouvait être assumée simultanément par un seul personnage, fut-il aussi cultivé que Sillery. Entre le moment où il cherchait vainement à improviser et à traduire dans la même foulée, le premier soir à la Bougrine, et le moment de la lettre écrite par Weston et lue par Lebeuf, les deux fonctions sont dissociées. Lebeuf, comme on l'a vu, a compris et assumé la nécessité de « laisser » le lecteur élaborer sa propre « vue panoramique ». Ce qu'il s'est ensuite appliqué à faire, d'abord négativement, en devinant la fin de la chanson du Rossignol et en jugeant que Gisèle ne devait pas l'entendre. De telle sorte que sa lecture finale de la lettre de Weston constitue simplement la sanction de la réussite de l'improvisation imprévue commencée par Sillery et que le lecteur demeure libre d'entendre à sa façon.

En somme, et cet avis repose sur une analyse textuelle, *La bagarre* n'est pas un roman moins réussi que *Le libraire* et *L'incubation*. C'est peut-être cependant un roman qu'il est possible de lire au seul niveau de l'anecdote ; de telle sorte qu'il est également possible de passer à côté de l'ambiguïté constitutive de sa littérarité, de son autotélisme. Cette littérarité a en tout cas partiellement échappé à Belleau quand il a prétendu rendre compte de la situation finale de Jules Lebeuf comme une incapacité d'assumer l'hétérogénéité discursive. Nous pensons avoir établi qu'au contraire l'image de cette incapacité était finalement donnée à lire dans un contexte de solitude au point de départ absent et incompatible avec la pratique d'écriture. L'image finale n'a rien d'une « déconfiture » : la question de

l'hétérogénéité discursive se pose encore et toujours, puisqu'elle est justement constitutive du travail littéraire même. En terminant son roman sur une image de commencement encore à venir, Bessette marquait en un sens simplement que la fin d'une écriture appelle toujours le début de la lecture qui va lui donner une signification. En cela, la lettre finale de Weston est simplement une image des aventures – et des déconfitures – qui adviennent à un texte ; une fois qu'il est terminé, sa vie commence.

6. CONCLUSION

À notre sens, l'intégration à la perspective narratologique du problème de l'hétérogénéité discursive ne doit pas être l'occasion d'une économie du travail d'analyse textuelle. Au contraire, nous pensons que cette hétérogénéité est finalement constitutive de la dynamique textuelle entendue comme simulacre d'interaction verbale. À ce chapitre, un travail sur les romanciers fictifs gagne, nous pensons l'avoir démontré, à être encadré par la prise en compte du réseau des figures de l'écrit qui s'avèrent surdéterminantes en ce que c'est par rapport à elles que prennent effectivement leur sens les figures de romanciers. Faire de ces figures de romanciers – quand elles existent ! – des reflets plus ou moins médiatisés des écrivants ne reviendra jamais qu'à confondre ce que la narratologie a au fil des années réussi à établir, soit la nécessité de distinguer le *je* dans l'écriture du *je* de l'écrivant.

Le paradoxe du travail de Belleau est peut-être d'avoir, à la fois, négligé cette distinction et de toujours affirmer par ailleurs la nécessité de faire des analyses textuelles. Il est clair que pour lui ce qui devait être posé d'emblée, c'était le conflit entre le code social et le code littéraire :

> *Plus on étudie le roman québécois moderne, plus on acquiert la conviction que c'est en termes de rapports très nettement conflictuels qu'il convient d'aborder le jeu réciproque des codes sociaux et des codes littéraires* (1986 : 175).

Tout se passe comme si le critique avait déporté directement ce point de vue sociétal sur les romans. Il en a résulté, comme le montrent ses études d'*Au pied de la pente douce* et de *La bagarre,*

une polarisation figée, stérilisante même pour qui croit par ailleurs à l'utilité de l'analyse des textes.

L'opposition « celui qui devrait écrire ... / celui qui écrit... » s'avère un jugement de valeur qui rend à toutes fins utiles impossible une analyse de la dynamique textuelle : ce jugement fait écran à tout un réseau dont la complexité seule permet de comprendre, par exemple dans *Au pied de la pente douce*, que Jean est celui qui légitimise au terme de l'anecdote l'efficacité de l'écriture du roman de Denis. De la même façon, dans *La bagarre,* la polarisation Lebeuf / Sillery conduit à ignorer la fonction de Ken Weston dont la lettre permet justement de faire du point de vue de Sillery ce qui légitimise le code littéraire que n'arrivait pas à assumer seul Lebeuf.

À ce chapitre d'un « code littéraire », d'ailleurs jamais clairement défini par Belleau, nous avons l'impression que, faute de moyens méthodologiques appropriés, *Le romancier fictif* demeure entaché d'élitisme culturel, un élitisme dont se démarquent plutôt bien *Au pied de la pente douce* et *La bagarre,* qui y sont pourtant pris comme têtes de Turc pour définir une modernité servant à renvoyer à la préhistoire tout ce qui s'est fait au Québec avant 1960. En cela, Belleau répétait, nous en avons bien peur, une erreur semblable à celle que Lévi-Strauss (1975) a dénoncée dans son introduction du *Totémisme aujourd'hui* : il projetait peut-être sur les romans d'avant 1960 sa propre incapacité de sortir de l'idéologie de la représentation et d'arriver à faire les analyses textuelles qu'assez curieusement il remettait toujours à plus tard.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *AU PIED DE LA PENTE DOUCE* (ROGER LEMELIN)

ARGUIN, Maurice (1982), « *Au pied de la pente douce,* roman de Roger Lemelin », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.* Tome III : *1940-1959,* Montréal, Fides, p. 89-93.

BAILLARGEON, Samuel (1963), *Littérature canadienne-française,* Montréal, Fides, p. 438-444.

BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois,* Sillery, les Presses de l'Université du Québec, p. 57-66.

BÉRAUD, Jean [pseudonyme de Jacques LAROCHE] (1944), « *Au pied de la pente douce* », *La Presse,* vol. LX, n° 235 (22 juillet), p. 30.

BRUNET, Berthelot (1944), « M. Savard a trouvé son joint », *Le Canada,* vol. XLII, n° 73 (29 juin), p. 4.

BRUNET, Berthelot (1970), *Histoire de la littérature canadienne-française, suivie de portraits d'écrivains,* Montréal, HMH, p. 163, 292-293.

CHARBONNEAU, Robert (1946), « Voici notre jeune littérature... Roger Lemelin », *La Revue populaire,* octobre, p. 13 et 73.

[COLLECTIF] (1964), *Archives des lettres canadiennes.* Tome III : *Le roman canadien-français,* Montréal et Paris, Fides, p. 170-171. (Publication du Centre de recherche de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa.)

[COLLECTIF] (1982), « Introduction », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.* Tome III : *1940-1959,* Montréal, Fides, p. xviii-xix.

DUHAMEL, Roger (1944), « Chronique. Vie de l'esprit, *Au pied de la pente douce* », *L'Action nationale,* vol. XXIV, n° 1 (août-septembre), p. 55-60.

GÉLINAS, Pierre (1944), « Chronique des livres. Un romancier. Roger Lemelin », *Le Jour,* vol. VII, nº 47 (29 juillet), p. 5.

GODBOUT, Benoit (1944), « La teste bien faite. *Au pied de la pente douce* », *Le Quartier latin,* vol. XXVII, nº 1 (6 octobre), p. 4.

GRANDPRÉ, Pierre de (1968), *Histoire de la littérature française du Québec.* Tome III. Montréal, Beauchemin, p. 11.

JASMIN, Guy (1944), « Un événement littéraire. *Au pied de la pente douce* », *Le Canada,* vol. XL, nº 88 (17 juillet), p. 5.

LOCKQUELL, Clément (1944), « Les livres canadiens. Lemelin, Roger, *Au pied de la pente douce* », *Culture,* vol. V, nº 3 (septembre), p. 347-349.

MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait,* Montréal, HMH, p. 33-38.

O'LEARY, Dostaler (1944), « La vie littéraire. *Au pied de la pente douce* », *La Patrie (du dimanche),* vol. X, nº 43 (22 octobre), p. 66.

SYLVESTRE, Guy (1971), « Un roman inspiré par l'expérience directe, *Au pied de la pente douce,* roman de Roger Lemelin », *Présence de la critique.* Textes choisis par Gilles Marcotte, Montréal, Hurtubise HMH, p. 77-83.

TOUGAS, Gérald (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française,* Paris, Presses universitaires de France, p. 172-174.

TROTTIER, Guy-N. (1950), « Roger Lemelin, romancier et conteur », *Revue dominicaine,* vol. LVI, tome 2 (septembre), p. 92-97.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *LA BAGARRE* (GÉRARD BESSETTE)

AMPRIMOZ, Alexandre (1983), « The Shapegoat. A Thematic Structure of Bessette's Short Fiction », *Études canadiennes*, vol. IX, n° 14, p. 65-70.

ALLARD, Jacques (1980), « *La bagarre,* un roman de Gérard Bessette », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.* Tome III :*1940-1959.* Montréal, Fides, p. 109-110.

BELLEAU, André (1960), « Chroniques. Les livres. *La bagarre* au village », *Liberté,* n° 11 (vol. II, n° 5, septembre-octobre), p. 297-299.

BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois,* Sillery, les Presses de l'Université du Québec, p. 115-131.

BROCHU, André (1961), « Romanciers canadiens-français. Gérard Bessette », *Le quartier latin,* vol. XLIV, n° 4 (20 septembre), p. 5.

BROCHU, André (1974), « De *La bagarre* aux *Pédagogues* », *L'instance critique. 1961-1973,* Montréal, Leméac, p. 93-106.

[COLLECTIF] (1964), *Archives des lettres canadiennes.* Tome III : *Le roman canadien-français,* Montréal et Paris, Fides, p. 23. (Publication du Centre de recherche de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa.)

[COLLECTIF] (1982), *Lectures de Bessette,* Montréal, Québec/Amérique.

DUHAMEL, Roger (1958), « Courrier des lettres. Trois romans canadiens : trois milieux sociaux entièrement différents », *La Patrie (du dimanche),* vol. XIV, n° 11 (16 mars), p. 34.

GRANDPRÉ, Pierre de (1969), *Histoire de la littérature française du Québec.* Tome IV. Montréal, Beauchemin, p. 164.

IMBERT, Patrick (1983), « *La bagarre* et *Le libraire* de Bessette. De la critique de la répression à la désublimation répressive. Une relecture », *Lettres québécoises,* n° 31 (automne), p. 51-53.

LE BIDOIS, Robert (1958), « La défense de la langue française : Le parler populaire des Canadiens français », *Le Monde,* vol. XV, n° 4180 (2 juillet), p. 8.

LECLERC, Rita (1958), « Littérature canadienne. Études critiques. *La bagarre* », *Lectures,* vol. IV, n° 16 (15 avril), p. 244-245.

MAILLET, Andrée (1958), « Pas humains, nos romanciers », *Le Petit Journal,* vol. XXXII, n° 19 (2 mars), p. 80.

MARCOTTE, Gilles (1971), *Présence de la critique,* Montréal, Hurtubise, p. 180.

MARCOTTE, Gilles (1976), *Le roman à l'imparfait,* Montréal, La Presse, p. 16-17, 21-22, 27-28, 34 et 54.

PERRON, Paul (1983), « On Language and Writing in Bessette's Fiction », *Yale French Studies,* n° 65, p. 227-245.

ROBERT, Guy (1985), « Romans canadiens récents au "Cercle" », *Revue dominicaine,* vol. LXIV, tome 1 (avril), p. 162-163.

ROBIDOUX, Réjean (1987), *La création de Bessette. Essai,* Montréal, Québec/Amérique.

ROBILLARD, Jean-Paul (1958), « Gérard Bessette, le Marcel Dubé de notre roman », *Le Petit Journal,* vol. XXXII, n° 29 (9 mars), p. 81.

SÉGUIN, Marcel (1958), « Gérard Bessette, un nouveau poète et romancier », *L'École canadienne,* vol. XXXIII, n° 8 (avril), p. 543-548.

TOUGAS, Gérard (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française,* Paris, Presses universitaires de France, p. 199-200.

VALOIS, Marcel [pseudonyme de DUFRESNE, Jean] (1958), « *La bagarre* », *La Presse*, vol. LXXIV, n° 135 (22 mars), p. 50.

UN LAISSEZ-PASSER POUR L'ÉCRITURE *LES HABITS ROUGES* DE ROBERT DE ROQUEBRUNE

par

Louise Milot et Richard Duchaine

1. INTRODUCTION

Paru en 1923, dans une période de l'histoire littéraire antérieure à celle qui avait intéressé André Belleau, un roman comme *Les habits rouges* [1] ne laisse plus le choix de s'écarter d'une manière assez nette de sa problématique. L'intérêt et le défi que représente alors un tel roman, rempli de batailles et de sentiments, de patriotisme et de romances, c'est qu'il exige, si l'on veut disserter à son propos d'une question relevant de la production d'une écriture, qu'on le fasse sans le support figuratif d'un personnage d'écrivain. Les représentations d'écrivains sont en effet une denrée rare, sinon inexistante, dans les romans d'avant 1940[2], et à supposer que nos commentaires du chapitre précédent aient laissé quelque obscurité quant à notre démarche, un texte comme ce premier roman de Roquebrune devrait permettre d'en faire voir la spécificité avec encore plus d'évidence et, espérons-le, sans ambiguïté.

La notion de « figures de l'écrit », qui restait encore étroitement rattachée, dans le cas d'*Au pied de la pente douce* et de *La bagarre,* à des personnages engagés dans une activité d'écriture au sein même de l'anecdote, passera ici par des figures au demeurant peu reliées à la littérature. À preuve la « liste de noms » annotée par le notaire Cormier au point de départ du roman, et que le texte rappellera, comme nous le verrons, dans la « liste de héros sacrifiés » que dévoile la « lettre » de Lilian Colborne au dernier chapitre ; entre les deux, le « discours » de Papineau, les « lectures de chevet » du vieux M. de Thavenet et, figure-clé sans doute, le « laissez-passer » habilement obtenu de l'ennemi par Henriette de Thavenet au chapitre 7, chapitre central de ce roman qui en compte 13. Nous voulons montrer, non seulement que l'ensemble de ces figures forme système, mais qu'un tel système interagit avec le reste de l'anecdote et la met en perspective, à la manière dont un contexte éclaire un texte et en permet la lecture.

1. Robert de Roquebrune ([1923] 1978), *Les habits rouges,* Montréal, Fides. (Coll. « Les Mille îles ».) Dans la suite de l'article, cette référence ne sera notée que par la pagination.
2. Voir par exemple le cas de *Marie Calumet* dans Milot, Ouellet et Roy (1990).

On comprendra alors que de telles préoccupations ne nous mèneront pas – pas directement en tout cas – à la question du rattachement des *Habits rouges* au genre historique, et à la façon plus ou moins orthodoxe selon laquelle l'Histoire serait ici sollicitée : le fait, par exemple, que le texte ait été jugé par plusieurs insuffisamment ferme dans ses positions nationalistes, ou trop pâle dans sa description psychologique de personnages « héroïques[3] ». Notre point de vue sur cette question tend à privilégier les enjeux proprement « littéraires » du roman, ce qui implique de ne lire qu'au second degré tout scénario historique transparent que le lecteur croirait reconnaître. L'anecdote des *Habits rouges* – qu'elle soit historique ou non – est présumée s'inscrire, en la délimitant, dans une problématique d'écriture.

L'examen des trois premiers romans de Roquebrune permet de saisir assez rapidement que la toile de fond historique que constituent de toute évidence les troubles de 1837 dans *Les habits rouges* est reprise par la révolte des Métis autour de Riel, dans *D'un océan à l'autre* [4], et par la situation socio-économico-religieuse du début du siècle, dans *Les dames Le Marchand* [5]. Ce qui saute aux yeux dans ces trois romans[6] – et qui a peut-être embrouillé les commentateurs des *Habits rouges* – c'est jusqu'à quel point, tout au long des textes, les aventures individuelles des héros paraissent constamment contredire les enjeux collectifs. Il n'y a pas qu'Henriette de Thavenet chez qui s'opposent le désir et le « devoir ». Devant l'idéal d'évangélisation de M^gr^ Taché ou de réussite économique de la grand-mère Le Marchand, la sauvegarde des traditions indiennes (chez l'anthropologue Ménard) ou la vocation religieuse (chez le jeune Michel Le Marchand)

3. Voir entres autres : Jean-Charles Harvey (1925), Camille Roy (1931), Harry Bernard (1948), André Renaud et Pierre de Grandpré (1968), Robert Charbonneau (1972), Madeleine Ducrocq-Poirier (1978).
4. Robert de Roquebrune (1924), *D'un océan à l'autre,* Paris, Éditions du Monde nouveau. (Coll. « Roman canadien ».)
5. Robert de Roquebrune (1927), *Les dames Le Marchand,* Paris, Éditions du Monde Moderne. (Coll. « Roman canadien ».)
6. Nous ne prenons pas en compte ici un roman beaucoup plus récent de l'auteur, *La seigneuresse,* publié en 1960, ni les *Contes du soir et de la nuit* (1942) et *Testament de mon enfance* (1951).

produisent elles aussi une controverse autour de laquelle les textes s'organisent. Une fois notée la redondance de ce phénomène, la question de la signification littéraire du texte demeure. Aussi, dirons-nous que le problème posé par un roman comme *Les habits rouges* n'est pas tant le fait, comme le disait Maurice Lemire, que les patriotes sont amoureux et que les amoureux sont patriotes, pas tellement non plus l'opposition entre l'amour et le patriotisme, ou entre des intérêts privés et des intérêts collectifs (Lemire, 1970 : 216) ; la tentative, à notre sens réussie et vers laquelle tout le texte tend plutôt, serait de dépasser l'antagonisme des deux programmes et d'affirmer quelque part la possibilité de leur conjonction. S'il en résulte certes quelque ambiguïté textuelle – et les travaux perspicaces de Ben Z. Shek (1986) l'ont bien mis en évidence –, elle n'autorise pas pour autant le lecteur ou le critique à la lire dans l'absolu, à s'en réjouir ou à la déplorer, par exemple, d'un point de vue idéologique ou historique. Nous suggérons plutôt d'observer comment l'ambiguïté, que pouvaient ici mettre en discours avec une réelle vraisemblance les batailles de Saint-Denis et de Saint-Charles, répond à une tension qui prend racine et sens dans un discours d'écriture, tout en étant motivée par celui-ci.

Dans la foulée d'une lecture la plus attentive possible du texte, nous mettrons en évidence d'entrée de jeu certaines correspondances et certaines contradictions majeures de la trajectoire sémantique du roman ; notre hypothèse est que les principales figures de l'écrit inscrites sur cette trajectoire – essentiellement celles que nous avons indiquées ci-dessus – en sont le support.

2. *LES HABITS ROUGES* : UNE GUERRE DE SAVOIRS

2.1 À PROPOS D'UNE ANECDOTE DITE « AMBIGUË »

Bien qu'ayant pour toile de fond un conflit militaire opposant les « habits rouges » et les « patriotes », le roman de Robert de Roquebrune semble s'attacher à « relativiser » une vision strictement antagoniste et à rejeter une configuration polémique où les positions risqueraient d'être un peu trop

clairement définies. Relevé par la critique, ce malaise, comme nous l'avons dit, est peut-être moins sérieux que celui qu'aurait entraîné le fait d'avoir tiré toutes les conséquences d'une lecture historique, soit d'admettre que le texte de Roquebrune donne à toutes fins utiles le meilleur rôle aux « habits rouges ».

L'ouverture et la clôture du roman nous paraissent aller dans ce sens. L'affrontement entre deux représentants des factions ennemies au premier chapitre (p. 12-15) oppose en fait deux Canadiens français, soit le notaire Cormier, un des leaders les plus crédibles du mouvement insurrectionnel, et le lieutenant Armontgorry, jeune militaire d'origine canadienne qui a adopté l'habit, la langue et les mœurs des conquérants. Et que dire d'une Henriette de Thavenet, patriote active, qui, à la fin du roman, porte le deuil d'un lieutenant anglais ?

Le titre du roman prend alors tout son sens : que cela plaise ou non, ce roman n'effectue la valorisation ni des patriotes ni de leurs chefs. Des trois jeunes francophones qu'il place au devant de la scène – d'abord Armontgorry, ensuite Jérôme de Thavenet, puis sa sœur Henriette – chacun exprime une tension non ambiguë, bien qu'inégalement aspectualisée, *vers* les « habits rouges ». Certes patriotes unanimes lorsque les combats font rage, les trois jeunes gens actualisent en même temps trois relations graduées d'attirance vers l'idéal anglophone, aussi explicitement exprimées par le texte que leur pulsion patriotique : Armontgorry, déjà et carrément un habit rouge ; Jérôme, en passe de le devenir ; et Henriette, découvrant à travers le lieutenant Fenwick que l'amour est de cette même couleur. Si le texte retient finalement le seul point de vue d'Henriette, c'est peut-être que, dans un processus transformationnel aussi inévitable que contraignant, ce personnage, qui était le mieux parvenu à protéger le secret de son action patriotique, sera de la même manière le seul à être en mesure d'assumer une situation contradictoire[7]. Aussi, au-delà des deux conséquences à première vue négatives que sont la défaite des

7. Armontgorry, le plus engagé des trois, s'était montré dès le point de départ incapable de tout compromis : « Sa double qualité de Canadien français et d'officier anglais le gênait, au fond, beaucoup. Aussi tâchait-il intérieurement à concilier ses sentiments et, n'y parvenant pas, il préférait ne pas songer à ces choses » (p. 39).

patriotes (incluant la mort d'Armontgorry et l'exil de Jérôme) et le deuil d'Henriette, proposerons-nous tout de même de voir la fin du roman comme assurément positive du point de vue de l'établissement d'un compromis.

2.2 LES FIGURES DE L'ÉCRIT : DE LA LUTTE AU PARTAGE

Ce que notre problématique met en évidence est qu'un tel compromis – actualisé, par le passage d'une configuration narrative dont on a beaucoup dit qu'elle était strictement polémique, à une situation où se dévoilent bien au contraire une attirance et des sentiments plutôt « positifs » entre certains acteurs des deux clans opposés – se fonde sur un renversement de contenu similaire concernant l'écrit. Figures dominantes des segments extrêmes du texte, la *liste secrète* du notaire Cormier au chapitre 1 et la *lettre* de Lilian Colborne à Henriette de Thavenet au chapitre 13, bien qu'en apparence fort éloignées l'une de l'autre quant à leurs « formes » respectives et quant au rattachement idéologique de leur auteur, inscrivent pourtant le résultat d'une quête commune, soit une information au sujet des patriotes.

Si le |pouvoir| politique représente l'enjeu le plus fermement mis en évidence à l'intérieur de la dimension pragmatique de l'anecdote, les figures de l'écrit transposeraient pour leur part la même problématique sur la dimension cognitive plus engloblante du |savoir|[8] ; à l'affrontement par la force figurativisé à travers un conflit militaire correspondrait alors, du côté des figures de l'écrit, une opposition certes sous-jacente, mais finalement plus « fondamentale », concernant la compétence cognitive des deux factions ennemies. Dans une certaine mesure favorable aux habits rouges, la sanction finale relèverait pourtant plus d'une performance cognitive que militaire[9] – ou à la

8. Nous renvoyons ici au principe sémiotique selon lequel la dimension cognitive du discours modalise la dimension pragmatique, et non l'inverse. Voir Greimas et Courtés (1979), aux entrées « pragmatique » et « cognitif ».

9. La victoire totale des habits rouges reçoit une sanction très relative. Au chapitre 11, lorsque le gouverneur civil, lord Gosford, annonce son départ au général Colborne, ce dernier voit la gloire dont il escomptait tirer bénéfice réduite à peu de

rigueur historique – et, de ce point de vue, nous verrons que l'analyse des deux inscriptions de l'écrit s'avère déterminante pour soutenir l'orientation de la lecture.

2.2.1 *La liste du notaire Cormier*

> *Maître Cormier lisait une liste de noms sur la feuille qu'il tenait et, chaque fois qu'il levait la vue, il semblait voir les gens que ces noms représentaient, tant son regard devenait fixe.* [...] *Armé d'un crayon, Maître Cormier fit des croix devant certains noms.* (p. 11-12)

Le notaire se verra vite désarmé, face à Armontgorry, et surtout devant l'étendue du savoir des « espions » britanniques concernant les activités « secrètes » des Fils de la Liberté. Le secret qu'il tentait de garder autour de ces activités, actualisé dans le récit par la présence tant bien que mal camouflée de la liste[10], se voit donc dès le départ démasqué, et la stratégie cognitive des contestataires, neutralisée. Aussi est-il possible, même si le texte n'explicite pas un tel lien, de considérer l'énumération d'Armontgorry[11] comme la mise au jour, du point de vue de l'énonciation textuelle, des noms secrets de la liste de Cormier, invalidant déjà par le fait même la stratégie de celui-ci. La structure interactive entre les deux acteurs se trouve même renversée à la fin de cette scène, lorsque le jeune lieutenant apprend au notaire l'inscription prochaine de Jérôme de Thavenet,

---

chose : il est nommé administrateur du Canada jusqu'à l'arrivée du prochain gouverneur. Ainsi, du côté des vainqueurs, l'état diplomatique l'emporte sur l'état militaire.

10. « [...] ses doigts [ceux de Cormier] courts et boudinés s'étaient refermés et crispés un peu nerveusement sur la feuille qu'il venait d'annoter » (p. 12).

11. « — Il vous reproche de vous réunir secrètement, de former un club dit *Les fils de la liberté,* de conspirer contre la souveraineté de la couronne d'Angleterre, de trahir en voulant faire alliance avec les Américains. Voilà, Monsieur Cormier, ce que vous reproche le général Colborne à vous et à MM. Papineau, de Lorimier, Nelson, Chénier et autres » (p. 13).

fils « quasi-adoptif » de Cormier[12], sur la « liste » des habits rouges, ce qu'ignorait totalement le notaire. On comprend dès lors, à la suite de cette « défaite » verbale aux mains d'un habit rouge d'adoption, que le notaire Cormier jette au feu sa liste présumément secrète. Ainsi, non seulement la menace de rébellion est-elle connue de l'ennemi, mais une autre menace, plus redoutable encore, pèse sur la cause révolutionnaire : l'association volontaire des Canadiens français avec les habits rouges.

2.2.2 *La lettre de Lilian Colborne*

Alors que, dans les premières pages du roman, la disqualification du sujet du savoir (le notaire Cormier) entraîne la destruction de l'écrit porteur de ce savoir, il en va tout autrement lors de la clôture du récit : la *lettre* de Lilian Colborne réalise un véritable renversement, et tout d'abord sur le plan du « contexte » d'apparition de la figure. Une homologation des configurations actorielles (Cormier / Armontgorry : Henriette / Lilian), permet en effet de mettre en évidence deux types d'interaction. Alors que le savoir s'inscrivait sur une dimension polémique au premier chapitre, puisque l'affirmation du savoir d'Armontgorry annulait celui du notaire Cormier, la communication épistolaire du dernier chapitre prend plutôt une forme « contractuelle », Lilian Colborne répondant à une requête d'Henriette : « [...] j'ai à peine le courage et la force de vous faire part des nouvelles que vous m'avez demandées » (p. 126). Ainsi, le savoir retenu au début par un patriote est-il en bout de course partagé entre les deux jeunes femmes. De ce point de vue, il est significatif que ce contrat cognitif associe justement les filles de deux acteurs posés au départ comme « incompatibles », soit le notaire Cormier (ch. 1)[13], et le général Colborne (ch. 2).

Cette transformation « con-figurationnelle » peut être lue comme la répercussion du contenu même des figures, ce que leurs

12. « Et lorsqu'elle était morte [Mme de Thavenet, amour interdit du notaire], cette affection s'était peu à peu reportée sur les deux enfants qu'elle laissait, mais particulièrement sur ce petit Jérôme qui lui ressemblait tellement » (p. 19).
13. Sur la question de la paternité du notaire à l'endroit d'Henriette, voir la note précédente.

positions respectives dans la manifestation textuelle pouvait laisser pressentir. Ainsi, la liste de patriotes, hypothétique à plus d'un titre au départ, devient, dans la lettre de Lilian Colborne, une liste où les patriotes sont clairement identifiés et leur sort, révélé avec certitude. Mais surtout, du statut actantiel d'Objet cognitif qu'avait l'écrit au début du récit, la lettre finale « s'approprie » le statut de Sujet manipulateur du savoir. Si, en effet, le notaire Cormier détruit l'écrit après sa défaite verbale, la lettre écrite par Lilian provoque pour sa part la « reconstruction » d'un nouveau savoir, et conséquemment d'un nouveau Sujet, en l'occurrence Henriette, qui reconnaît à cette occasion son amour pour Fenwick. Tout comme Armontgorry face à Cormier[14], Lilian entraîne Henriette vers un nouveau savoir. Sauf qu'ici, au lieu de voir un écrit disqualifié par un habit rouge, la fin de la lettre de Lilian, en conjoignant Armontgorry et surtout le lieutenant Fenwick, deux habits rouges, à une liste de martyrs patriotiques, conduit Henriette à les sanctionner comme elle l'avait fait pour les insurgés. Dans ce processus, il vaut de noter l'importance du rôle d'Armontgorry, tout à la fois vis-à-vis des patriotes et des habits rouges. Que la lettre de Lilian fasse un détour par cet acteur avant de donner des nouvelles de Fenwick montre bien que le dénouement d'une contradiction requiert le passage par une « complexification » :

> *Le lieutenant d'Armontgorry a été fusillé...* [...] *Je sais, Henriette, que ce sont des martyrs de votre patrie.* [...] *mais je ne puis m'empêcher de penser à ceux qui sont morts pour la cause de l'Angleterre. Je songe au lieutenant Fenwick...* (p. 126)[15]

14. Nous faisons ici référence à l'allusion d'Armontgorry concernant l'enrôlement possible de Jérôme de Thavenet.
15. En ce sens, il n'est peut-être pas innocent que le chapitre 7, qui clôt la seconde partie du roman (« Les patriotes »), s'intitule justement « Le lieutenant Fenwick ». Il aurait au demeurant été intéressant d'examiner plus longuement les intitulés des chapitres. Considérés comme arbitraires par certains critiques, notamment Jean-Guy Hudon (1981 : 219-220), la dénomination des chapitres nous apparaît au contraire absolument motivée.

La figure finale de l'écrit pose donc, dans un procédé de *neutralisation* [16] subsumé par le terme générique « martyr », le dépassement de l'opposition patriotes / habits rouges. Henriette est ainsi autorisée à avouer textuellement (« Je l'aimais », p. 127) un amour que tout aurait dû rendre inacceptable. Dans la mesure où le camouflage raté d'un écrit par le notaire Cormier fait place à l'efficacité d'un autre écrit sur le savoir d'Henriette, le roman de Robert de Roquebrune, au-delà des contenus qu'il véhicule, effectue une transformation d'écriture. C'est le trajet d'une telle transformation que nous nous appliquerons maintenant à retracer.

3. LE LAISSEZ-PASSER : LA FORCE DE L'ÉCRITURE

Une analyse narrative des *Habits rouges* fait voir que l'épisode où Henriette de Thavenet, mentant sur ses intentions véritables, réussit à obtenir un laissez-passer signé du colonel Wetherall au chapitre 7, constitue le point tournant de l'histoire. Rappelons brièvement les faits. Décidée à accompagner le notaire Cormier à Saint-Denis pour y rejoindre les patriotes, mais surtout pour les prévenir de l'arrivée imminente des troupes anglaises, Henriette est empêchée de poursuivre sa route dans le cabriolet du notaire[17] à cause d'un barrage devant le manoir des Rouville, là où les hommes du colonel Wetherall bivouaquent pour la nuit.

16. « Il y a neutralisation lorsque l'opposition fonctionnelle entre les termes d'une catégorie ne se réalise pas dans un contexte déterminé, ce qui rend posible la manifestation d'un terme syncrétique subsumant les deux pôles de la catégorie considérée. [...] nous dirons qu'il y a production d'une relation d'*asymétrie*, la relation oppositive initiale devenant non pertinente et laissant s'installer à sa place une figure syncrétique » (Bertrand, 1985 : 153-154).

17. Plus exactement, elle aurait fort bien pu poursuivre à travers bois sur son cheval, Jess ; mais la voiture dans laquelle voyage Cormier exige le passage par une route régulière : « [...] jamais nous ne ferons avancer votre voiture dans ces fourrés » (p. 92). Par stratégie (« Eh ! bien, j'ai en tête une idée qui pourrait réussir [...] », p. 92), c'est Henriette qui conduira seule le cabriolet du notaire, laissant Jess à Cormier qu'elle rejoindra plus loin, une fois le barrage franchi.

Inventant le prétexte d'une couturière à voir à Saint-Hilaire pour la transformation d'une robe à ruches, et refusant l'escorte du lieutenant Fenwick, elle suggère au colonel une façon de faire plus officielle, celle du laissez-passer qui lui permettrait, soi-disant, de retraverser le barrage quelques heures plus tard, nonobstant le changement de sentinelle. Après cet épisode central, éclatent les implications tant de la guerre que de la vérité. D'un côté, la victoire des patriotes à Saint-Denis est bientôt annulée par la réplique victorieuse de l'armée anglaise à Saint-Charles ; de l'autre, le traître Brown est démasqué par Henriette, qui l'assassine, confirmant ainsi la perspicacité de Cotineau[18]. Ne restera plus que le deuil de la jeune femme.

Nous croyons pouvoir montrer que la figure du « laissez-passer » supporte la tension du texte en « inscrivant » Henriette de Thavenet dans le sens de la fiction, pour l'instaurer finalement en un Sujet de lecture capable de reconnaître la (nouvelle) vérité construite par le roman. Nous retracerons les manifestations de cette figure à partir des principaux acteurs reliés au personnage d'Henriette – Brown, Fenwick, Cormier et finalement son père, M. de Thavenet – et dans le rapport qu'entretient chacun d'eux avec des écrits.

3.1 BROWN : LE MENSONGE

Outre Henriette, Brown est le seul à utiliser un laissez-passer dans le roman ; c'est déjà là un indice intéressant. Même si son rapport à cette figure est bien moins développé que celui d'Henriette, il supporte tout de même, au chapitre 7, la révélation de la duplicité du personnage. Brown s'avère être en effet cette « certaine personne » dont les sous-entendus de Cotineau font tout un mystère, depuis le début du chapitre, et dont la course folle vers Saint-Denis, avec un laissez-passer signé par Colborne, était ignorée de Fenwick lui-même jusqu'à ce qu'il l'apprenne de la sentinelle qui avait vu passer « un homme » juste avant Henriette, ce soir-là (p. 71). Aussi le chapitre 7 est-il véritablement le lieu où les voies d'Henriette et celles de Brown se

18. Cotineau, serviteur de Cormier et ancien forçat dont le texte laissera la bonne foi ambiguë jusqu'à la fin, et notamment aux yeux d'Henriette au chapitre 7 (p. 77-79), s'était méfié de Brown dès le premier chapitre (p. 22 et 25) : il avait raison.

révèlent à la fois les plus proches et les plus inconciliables. Lieu de la séparation des deux personnages, donc, mais aussi lieu du retournement, dans la mesure où Henriette s'approprie et assume le rôle même dont elle est sur le point de comprendre qu'il avait été celui – négatif – de Brown depuis le début : celui d'un Sujet manipulateur surdéterminé par le mensonge. C'est au chapitre suivant en effet qu'Henriette, confrontée pour la dernière fois à Brown (p. 91) avant la scène où, à distance, elle tirera sur lui, prend conscience que celui dont elle était allée jusqu'à laisser croire à son frère qu'il était son « amoureux » (p. 50) ne rejoignait pas les patriotes pour leur livrer des renseignements véridiques, mais pour les pousser, avec de faux espoirs, à la bataille. Il vaut de noter que c'est précisément le moment où, le redoublant, elle le remplace : il n'a pas encore eu le temps de parler et c'est elle qui, terminant sa phrase à lui, laisse anticiper la révélation de sa traîtrise[19] :

> *— Moi, Mademoiselle, dit [Brown] en se frottant les mains au-dessus du poêle d'un air réjoui, je n'ai pas eu le temps [de donner des informations]. J'arrive. D'ailleurs, je viens tout droit de Montréal, et je ne pourrais guère donner que...*
>
> *— Des nouvelles du général Colborne, dit Henriette.*
>
> *Brown la regarda, un peu interdit* (p. 97).

Ce sera la fin de leur complicité. Brown avait entretenu avec la jeune femme une relation personnelle qui n'avait fonctionné, en quelque sorte, que sur l'isotopie patriotique : ce n'est qu'en laissant croire à l'urgence de lui livrer secrètement un renseignement qu'il était parvenu, le soir du bal (au chapitre 4), à l'arracher aux bras, sinon aux yeux, du lieutenant Fenwick (p. 49) et à lui déclarer le premier son amour. D'où l'intérêt de remarquer dans ce contexte que c'est Brown qui avait également procuré à la jeune femme son premier laissez-passer « politique », verbal celui-là, le soir où Henriette s'était présentée un peu en retard à une réunion clandestine où devait parler Papineau lui-même : « Mais comment donc, s'écria le

19. Aux yeux d'Henriette et du lecteur, s'entend. Car, contre toute vraisemblance, aucun des patriotes présents ne réagit.

gros Brown, [...], Mademoiselle de Thavenet est acquise depuis longtemps à la cause que nous servons » (p. 61). Henriette n'étant visiblement attendue de personne sinon de Brown ce soir-là, l'épisode illustre que la manipulation en apparence « patriotique » de Brown recouvre, dans ce texte, l'espoir de réussite d'une manipulation amoureuse. Mettant un terme à toute éventualité d'une performance de Brown sur quelque isotopie que ce soit, amoureuse ou patriotique, le chapitre 7 redonnera à Henriette le contrôle et la réussite d'une manipulation du même type que celle qu'il avait lui-même tentée.

Il importe d'insister sur ce fait qu'Henriette transite par la même stratégie traîtresse qui est en train de discréditer Brown, le mensonge. La conquête de l'héroïsme contre un adversaire, on le sait depuis Lévi-Strauss[20], ne peut se faire autrement qu'à travers l'assomption, par le héros lui-même, de la fonction négative de son opposant : telle est la position de l'audacieuse Henriette, au moment de sa requête du laissez-passer. L'objectif éminemment patriotique de la jeune femme – elle veut le salut des « Canadiens » – devra toutefois compter avec un élément nouveau : la déclaration d'amour du lieutenant Fenwick.

3.2 FENWICK : LA VÉRITÉ

L'essentiel de la scène du laissez-passer tient effectivement à un affrontement entre la feinte d'Henriette pour faire croire à Fenwick[21] qu'en ce soir pas comme les autres elle ne pense qu'à des frivolités, et la totale sincérité du jeune homme qui profite de

20. Nous renvoyons ici à la formule canonique du mythe proposée pour la première fois par Claude Lévi-Strauss dans « La structure des mythes » (1958 : 227-256).

21. L'échange suivant montre bien qu'au plus fort de la stratégie d'Henriette, Fenwick n'est pas complètement dupe :
« Le jeune officier avait sorti de la poche de son uniforme un paquet de formules imprimées.
— Ce sont des laissez-passer que vous avez là, lieutenant, dit Henriette négligemment.
— Oui, des laissez-passer en blanc.
— Vous avez de quoi en *distribuer à tous les patriotes.*
— Eh bien, *je vais commencer par vous,* dit le jeune homme en s'asseyant derrière la table » (p. 87 ; nous soulignons).

leur isolement à tous deux dans le salon des Rouville pour déclarer son amour. Dans la réaction brusque d'Henriette heurtant « la chaise derrière elle [qui] manqua de tomber à la renverse » (p. 88), nous lisons la confirmation de l'importance du moment. Face à Henriette soutenant qu'elle n'a rien à déclarer à la rubrique « signe particulier », Fenwick, sans rien écrire à ce sujet, comble le blanc par sa parole : « Adorée par le lieutenant Fenwick » (p. 88). Le lieutenant pourra bien s'excuser par la suite de l'audace de sa déclaration, et la patriote ne rien vouloir entendre, il n'en demeure pas moins qu'à l'encontre du savoir mensonger qu'essaie de monnayer Henriette, le plus séduisant des habits rouges appelle ce que le texte amènera à poser, au dernier chapitre, comme sa *vérité* : l'amour d'Henriette.

À son terme, l'organisation textuelle aura fait se confronter, de part et d'autre de l'écriture du laissez-passer, deux performances énonciatives : au propos de Fenwick finira par répondre l'acte de lecture d'Henriette. Au dernier chapitre, la jeune femme interrompt (définitivement) sa lecture de la lettre de Lilian Colborne sur le nom du « lieutenant Fenwick » qu'elle « murmura[22] », et il faut certes voir dans cet arrêt l'exacte inversion du « signe particulier », de l'aveu dont elle avait dû refuser l'inscription au chapitre 7. Avalisé dans la dernière figure de l'écrit du roman, lu et assumé verbalement, cette fois par Henriette, le « nom » de Fenwick – tout comme l'avait été en son temps celui d'Henriette sur le formulaire du laissez-passer – provoque la révélation qu'à son tour Henriette ne peut plus retenir : « Je l'aimais » (p. 127).

Sommes-nous autorisés à proposer qu'en jugeant pertinente, rétroactivement il est vrai, et au-delà de la mort en plus, la vision perspicace de Fenwick, c'est son personnage tout entier que le roman finit par sanctionner positivement ? Nous le croyons. N'est-ce pas lui, en définitive, le seul véritable « patriote » construit par cette histoire, pur anglophone capable d'aller jusqu'au bout de ses convictions les plus intimes, jusqu'à trahir par amour des valeurs plus officielles ? Ce que ni Brown

22. « Mademoiselle de Thavenet ferma les yeux. La lettre de Lilian Colborne tremblait au bout de ses doigts. Elle murmura : le lieutenant Fenwick » (p. 126). Le lecteur ne connaîtra jamais la suite de cette lettre.

pour Henriette, ni Armontgorry ou Jérôme pour Lilian Colborne, ni en son temps Cormier pour madame de Thavenet n'auront jamais fait. Pas plus que ceux-ci, et à plus forte raison, devrions-nous dire, Fenwick n'en sortira indemne ; mais son nom sur la liste de « martyrs » dressée par Lilian Colborne lui donne, en quelque sorte, son « laissez-passer » de patriote. C'est lui, et non ceux que le texte avait d'abord qualifiés de « patriotes », qui sauvera Henriette, dont la vie et la liberté ont tenu, faut-il le rappeler, au fameux laissez-passer[23]. Aussi n'hésiterons-nous pas à lire dans ce contexte la transformation et le bouleversement tant corporels que passionnels dans lesquels le texte représente Henriette à la fin :

> *Elle reçut une brusque clarté sur les tempes. Ses paupières battirent, comme lorsqu'on pose une lumière soudaine devant les yeux d'une personne endormie.* [...] *Elle se regarda dans un miroir. Quelque chose était changé en elle qui modifiait son regard* (p. 127).

Regard modifié par la *lecture* : pouvoir voir en Fenwick un patriote, c'est pouvoir l'aimer sans trahir son patriotisme. Ce ne serait pas la première fois que le roman confirmerait, à travers le regard d'Henriette, la compétence « patriotique » de Fenwick. Au-delà du seul bouleversement passionnel d'Henriette, il est important de lier le triomphe posthume de Fenwick à une surdétermination de l'anecdote par la dimension cognitive de la véridiction que le personnage supporte. Un tel éclairage permet, en tout cas, de trouver quelque cohérence à certaines répliques des jeunes gens au chapitre 7 et, ce qui n'est pas rien, de saisir la pertinence du pompeux discours de Papineau dont la mise en scène, au chapitre 5, semble en effet servir avant tout à faire valoir, paradoxalement, la compétence du lieutenant anglais.

23. Il faudrait prendre le temps de montrer toute l'efficacité « militaire » de ce morceau de papier dans les jours qui ont suivi les troubles. Objectivement en effet, la jeune fille n'était pas moins coupable que bien des patriotes condamnés à la mort ou à l'exil ; mais contrairement à eux, elle pouvait produire un laissez-passer.

Lorsqu'elle se présente chez Cormier, à une assemblée clandestine des chefs du mouvement insurrectionnel au cours de laquelle Papineau doit prendre la parole, Henriette vient de quitter Fenwick avec qui elle avait dîné chez les Colborne, et qui avait fini par prétendre, en réponse aux moqueries de la jeune femme, qu'il ne courait aucun risque dans les colonies anglaises, tant qu'elles étaient commandées par des hommes comme Colborne (première partie du chapitre 5, p. 56-57). Essayant « de se laisser subjuguer », quelques heures plus tard, par le discours de Papineau, Henriette n'y parvient pas (deuxième partie du chapitre 5, p. 60-62). Cet homme, auquel pourtant « elle vouait une profonde vénération », la déçoit : « elle s'ennuya [...] les lieux communs patriotiques lui parurent un peu vides » (p. 61). Le chapitre se termine alors sur une comparaison quasi invraisemblable : « Mais elle songeait aux paroles du lieutenant Fenwick : "L'Angleterre a partout pour la servir des hommes comme le général Colborne" » (p. 64). Que Papineau jouant « un rôle de Sophocle et de Racine » (p. 60) soit dès ce moment discrédité est moins significatif, en soi, que le sens vers lequel va (déjà) la substitution, à savoir une première accréditation – dont il était malaisé alors de saisir la pertinence – de la parole de Fenwick. Le texte y revient au chapitre 7, lorsque Fenwick lui-même, dont Henriette refuse encore violemment les sentiments au nom des grandes batailles qui les séparent, présume au contraire qu'ils partagent les mêmes idées, et reprend à son compte sans le savoir les réserves d'Henriette à l'endroit de Papineau[24], complétant par le fait même le processus de disqualification : « Je ne pense pas que vous considériez Papineau, Nelson et leurs partisans autrement que comme une bande de révoltés [...] » (p. 90).

Le chapitre 7 en somme, en attribuant à Fenwick un rôle direct et capital dans l'épisode du laissez-passer, positionne le lieutenant anglais en vue de deux fonctions finales majeures. Véritable partenaire amoureux d'Henriette, en remplacement du traître Brown, et surtout, ce qui est moins évident à première vue, véritable protecteur politique, dont la parole et les écrits – à

24. Ainsi que celles d'autres patriotes, d'ailleurs, si l'on en croit les quelques apparitions du refrain : « C'est la faute à Papineau !... » (p. 106 et 110).

l'opposé de la contre-performance de Papineau – ont réellement atteint la jeune femme. Reste à voir comment ce changement de cap impliquait le notaire Cormier, partenaire initial d'Henriette et aussi son père spirituel, beaucoup plus près d'elle en apparence que son père véritable, le vieux M. de Thavenet.

3.3 LE NOTAIRE CORMIER : LE SECRET

Même si elle n'est à aucun moment « dite » véritablement par le texte ni surtout « assumée » par le notaire Cormier lui-même, tout comme elle n'avait jamais été révélée à la principale intéressée, la passion du notaire pour la mère d'Henriette[25] est certainement l'événement le plus inattendu de l'avant-texte, analepse énigmatique dont on peut faire l'hypothèse que si le roman la dévoile, c'est pour en disposer en la dépassant.

En rendant Henriette capable de porter sans honte le deuil du lieutenant Fenwick[26] et résolue à vivre dans le souvenir d'un amour qui avait été déclaré, la fin du roman lève l'interdit d'une situation que le couple « parental » – Cormier et madame de Thavenet – n'avait pu actualiser. Il faut donc que quelque part le texte ait permis à Henriette à la fois de relayer sa mère, et de dépasser la nature « filiale » de ses liens avec Cormier. On ne s'étonnera pas que nous proposions de situer ce « passage » au chapitre 7, alors que non seulement le texte prête à Henriette et au notaire, au même moment, le projet de se rendre sur la ligne de feu[27], mais encore qu'Henriette tient absolument à traverser le

25. Les deux fois où il en est fait mention, cette passion est tantôt figurativisée à travers un « chagrin d'amour » présumé par un « on » (p. 16), tantôt atténuée à travers la figure de l'amitié, de la confidence ; les deux occurrences étant recouvertes par un secret « que personne n'avait jamais soupçonné, ni même cette jeune femme mélancolique » (p. 19).

26. « Peut-être se demanda-t-on autour d'elle pour qui étaient ces rubans noirs et ce voile. Peut-être chercha-t-on parmi les patriotes tués, pendus ou exilés, le fiancé inconnu que pleurait Mademoiselle de Thavenet » (p. 127, dernières lignes du roman).

27. « — Il faut pourtant que j'arrive à Saint-Denis, Henriette. Comment faire ?
— Moi aussi, dit la jeune fille, il faut que j'arrive à Saint-Denis avant eux. Nous allons partir immédiatement [...] (p. 76).

barrage des soldats dans la voiture même de Cormier – stratégie risquée, qu'elle ne peut d'ailleurs mener à bien que seule (p. 83), entendez sans lui.

Les idéaux patriotiques d'Henriette et de Cormier, d'abord présentés en étroite communauté contre ceux de M. de Thavenet notamment, se séparent alors comme pour montrer que plus fondamentalement, sur le plan d'idéaux plus personnels, la donne ne sera plus jamais la même. Comment ne pas comprendre que le rôle de Cormier, si central et si dynamique jusque-là dans le roman, soit, après cet épisode, terminé : sa mort, quelques heures plus tard, sans que personne ne la rappelle par la suite – ce qui est assez étonnant, vu son rôle de leader des patriotes –, ne fera que le confirmer.

Reste à déterminer ce que déplace véritablement le roman, jusqu'à faire reconnaître et assumer par Henriette une passion restée secrète et impossible pour le notaire Cormier. Au dire des amis du notaire, c'est la mélancolie de la mère d'Henriette qui, ayant déteint sur lui, aurait fini par l'entraîner, de plus en plus, à s'enflammer « sous l'influence des orateurs politiques qui prêchaient la rébellion contre l'Angleterre » (p. 16). Les amis de Cormier n'avaient pas tort de s'inquiéter : il a péri dans l'aventure, et on peut dire que son secret lui a été néfaste. Dès sa confrontation initiale avec celui du lieutenant Armontgorry, le savoir du notaire Cormier, comme nous l'avons noté ci-dessus, avait été discrédité : d'un côté, le secret de sa liste de patriotes est un secret de polichinelle pour les hommes de Colborne[28], et, de l'autre, il ne se doute absolument pas que Jérôme – « le fils de mon vieil ami ! » (p. 15) – songe à rallier le groupe des habits rouges. Confronté à Brown quelques instants plus tard, il apprend, à sa grande satisfaction, mais aussi à sa grande surprise encore une fois, qu'Henriette est une patriote[29]. Bref, Cormier est toujours astreint à une incapacité de faire circuler le savoir, incapacité que nous proposons de relier au secret de son amour passé.

Il est bien évident que la situation que le texte finit par construire à propos du personnage d'Henriette est tout autre : c'en

28. « Le notaire avait tressailli. Se pouvait-il que l'on ait déjà de telles précisions ? » (p. 13).
29. « Comment ! Henriette se mêle de politique ! » (p. 23).

est même l'exact contrepied. Tout le roman tend en effet à la prise de conscience d'Henriette, qui s'avoue à elle-même explicitement dans le texte ses sentiments pour Fenwick (« Je l'aimais, se dit-elle » p. 127) et en vit les conséquences, si dysphoriques soient-elles : « Elle sentit une douleur sourde [...]. Cette douleur, tardive, monta lentement en elle et couvrit son âme entière » (p. 127). Contrairement à Cormier, qu'un secret amoureux non assumé avait mené à une aventure politique inefficace, Henriette, qui assume jusqu'au bout cette aventure politique[30], trouve du même coup le moyen de rendre opératoire le secret et de vivre en accord avec son amour. Il est vrai que la voie lui avait été indiquée par quelqu'un qui avait le premier déclaré son amour au risque de se compromettre ; mais Fenwick est mort, ce qui amène à questionner un personnage que le texte avait associé depuis le début à la mort : le père d'Henriette, lecteur d'ouvrages pour le moins austères.

3.4 M. DE THAVENET : LA MORT[31]

Juste avant d'être instituée à la fin du texte Sujet d'une lecture (celle de la lettre de Lilian Colborne) ayant pour objet la mort (éminemment celle du lieutenant Fenwick), Henriette s'était retrouvée – sa mère et Cormier tous deux disparus – seule face à son père. Le rôle effacé de M. de Thavenet, aristocrate hostile à la rébellion, apparaît longtemps secondaire dans le roman, d'autant que le personnage, qui semble toujours aller à contre-courant du déroulement de l'anecdote, inspire peu la sympathie. Pourtant, du

30. Henriette – le lecteur le saisit d'entrée de jeu – est la véritable héroïne de cette histoire ; et l'épisode du laissez-passer est l'acte héroïque par excellence et le sommet de l'anecdote du roman.

31. La logique du carré sémiotique de la véridiction (Greimas et Courtés, 1979 : entrée « véridictoires ») mènerait à placer ce quatrième personnage relié à Henriette sous le signe de la « fausseté », définie en sémiotique comme la conjonction du non-être et du non-paraître. La langue courante assimilant souvent « fausseté » et « mensonge », nous avons préféré le lexème « mort » qui fournit précisément le terme manquant du système de la véridiction, mort égalant aussi non-être et non-paraître.

point de vue des figures de l'écrit, la pertinence de la mise en discours d'un tel personnage doit être interrogée, puisque se retrouve en M. de Thavenet le seul acteur du roman à être mis en scène dans un rôle traditionnel de lecteur.

Au chapitre 4, dans un épisode assez explicite (p. 42-44), Henriette se révèle, d'une part, passablement désinvolte par rapport à l'activité de lecture de son père – il doit l'appeler à plusieurs reprises avant qu'elle ne vienne lui donner ses livres – et, d'autre part, les deux s'opposent quant au contenu même des dites lectures : alors qu'elle lui propose d'entrée de jeu *La princesse de Clèves, Les mémoires d'Hamilton* et Montaigne, il qualifie de tels ouvrages de « lectures bien frivoles et bien païennes » (p. 43), et exige *L'introduction à la vie dévote*. Les lectures sérieuses et austères de son père n'intéressent visiblement pas Henriette ; les seules lectures auxquelles il est fait allusion à son sujet sont celles, bien utilitaires, des journaux des patriotes dont on la dit fidèle lectrice (p. 23)[32].

Aussi ne pouvons-nous qu'être très attentifs à la scène d'ouverture du dernier chapitre (p. 125) : M. de Thavenet s'étant endormi sur sa lecture, le livre ouvert interpellera cette fois directement Henriette, la ramenant de manière inattendue à un écrit nouveau pour elle, écrit habituellement lu par son père, et par lequel il faut bien voir qu'elle le relaiera, lui aussi, après s'être substituée successivement à Cormier, à Brown, et bientôt à Fenwick lui-même :

> *Une somnolence ferma les yeux du vieillard. Il laissa choir son livre qui tomba tout ouvert sur le tapis. Henriette, machinalement, lut en haut d'une page:* Imitation de Jésus-Christ *et quelques lignes plus bas : « Et ainsi la fin de tous est la mort et la vie de l'homme passe comme l'ombre »* (p. 125).

Cette figure du livre ouvert, comme offert à un personnage qui effectivement s'en saisit, au moment de la conclusion du roman, doit être lue à la lettre. Les lectures de M. de Thavenet,

32. La seule fois, avant la fin, où le texte la représente lisant quelque chose, qui est pourtant le fameux laissez-passer, c'est « [m]achinalement », comme si elle ne lisait rien, puisqu'il s'agit d'une rubrique « demeurée en blanc » (p. 115).

qui rattrapent ici Henriette, étaient depuis le début plutôt mortuaires – ce qu'il expliquait lui-même par la proximité de sa propre mort. Or, celui qui vient de mourir sous les yeux d'Henriette, c'est plutôt un jeune homme – tout le contraire, à cet égard, de son père – et dont le statut de patriote qui le lui rendra acceptable est sur le point de lui être révélé, à travers l'ultime figure de l'écrit du texte : la lettre de Lilian Colborne. D'allure profane, contrairement aux lectures du père d'Henriette, cette lettre n'en traite pas moins elle aussi de la mort, qui constitue, pourrait-on dire, une sorte de « laissez-passer » pour l'amour.

3.5 BILAN DE L'ANALYSE

Revenons au fait que la neutralisation finale est rendue possible par la stratégie mensongère d'Henriette. Au moment en effet de dépasser le camouflage et la tromperie figurativisés par Cormier et par Brown, pour se diriger vers le « vrai » – en fait la « fausseté » sémiotique[33] – figurativisé par M. de Thavenet et par Fenwick, le texte avait anticipé sur ce qui allait se passer, dans les propres paroles de la jeune femme et à partir du prétexte même de son mensonge :

> *Mademoiselle Lemercier me répare ma robe bleue...* [...] *celle qui a des ruches. D'ailleurs elle n'aura plus de ruches, puisque Mlle Lemercier les remplace par des* rubans *plats. Ce sera très joli et j'aurais voulu l'avoir pour le bal du gouverneur, mais...* (p. 86 ; nous soulignons).

« Mais », en effet : si la robe à ruches bleue qui avait servi de sauf-conduit est toujours là à la fin, on la retrouve transformée, elle aussi, par le tourbillon textuel : « Peut-être se demanda-t-on autour d'elle pour qui étaient ces *rubans* noirs et ces voiles » (p. 127 ; nous soulignons). Le mensonge mis en discours dans l'énoncé finit par précisément constituer, du point de vue de l'énonciation, la vérité de ce texte. Aussi pouvons-nous dire que l'épisode du laissez-passer mettait déjà en place cette configuration de transferts réciproques, dont nous venons de suggérer qu'elle sous-tend tout le roman, configuration qu'une

33. Voir *supra*, note 31.

image comme celle des « vases communicants » nous apparaîtrait pouvoir assez bien illustrer.

De là l'importance du passage par les lectures du père d'Henriette. Renvoyant d'entrée de jeu à une opposition entre des écrits « sérieux » et des écrits « frivoles » (p. 43), ces lectures permettront justement d'établir, à un autre niveau, la non-pertinence d'une telle opposition. En élaborant sa feinte, non seulement Henriette s'engageait-elle dans le parcours révélateur de sa complexe vérité (son amour), mais cette vérité on ne peut plus « sérieuse » n'allait être actualisée qu'au prix de l'assomption par l'héroïne du monde de la « frivolité[34] », de la « romance », bref, de la « fiction ». Un peu rapidement peut-être, nous dirions qu'à côté d'un savoir « informatif » véhiculé par les figures de l'écrit extrêmes du texte (listes de Cormier et lettre de Lilian Colborne), l'ultime rapport d'Henriette aux lectures de son père tiendrait plutôt et davantage de l'accès à une nouvelle « forme » de savoir, de la définition, en fait, d'un nouveau code de lecture. En utilisant comme dernier opérateur de la transformation d'Henriette une réflexion livresque sur la mort, le texte de Roquebrune fait de ce thème le véritable « laissez-passer » textuel du roman, l'équivalent, au niveau de l'énonciation, de ce qu'avait été le laissez-passer militaire au niveau de l'énoncé. Provoquée par la lecture de la mort « patriotique » du lieutenant anglais, la découverte cognitive finale d'Henriette nécessitait donc, d'un point de vue énonciatif, que soit assumée l'antinomie de l'« illusion » attribuée par le père à une écriture « frivole » et de la « révélation » qu'il cherchait dans un texte religieux. La lecture ne pourra pas, comme pour son père, préparer Henriette à la mort ; en contrepartie, c'est bien celle-ci – la mort de Fenwick – qui prépare Henriette à devenir Sujet de la lecture.

4. CONCLUSION

Au moment donc où, par le biais du personnage d'Henriette, le roman de Roquebrune est parvenu à rassembler toutes les contradictions qu'il avait mises en discours, il devient

34. Henriette a d'ailleurs déjà conjoint les contraires, utilisant le prétexte de retouches vestimentaires pour atteindre des objectifs patriotiques.

clair que son propos concernait en définitive la « littérature » : ce dont il s'agissait, depuis M. de Thavenet, supportant les valeurs les plus inflexibles et les plus radicales du roman, jusqu'à Henriette, la mieux rompue au compromis, c'était bien de construire une (nouvelle) figure de lecteur.

Une telle approche implique une conception du fonctionnement textuel où le détail de l'énoncé est relativisé au profit d'une énonciation textuelle englobante ayant pour enjeu l'écriture. On comprend, dans ce contexte, que nous nous soyons refusés à prendre en compte directement la dimension historique du roman de Robert de Roquebrune. Non pas que nous considérions de peu d'intérêt pour la lecture le choix de figures historiques, et notamment des figures particulières convoquées par ce texte. Mais nous ne croyons pas que « [le] romancier qui fait le roman historique assume une large part de l'historien lui-même » (Camille Roy, 1931 : 205)[35]. Plutôt que de vérifier la conformité d'un texte à une certaine vision de l'histoire, il nous apparaît plus opportun que la lecture d'un roman historique s'attache à l'observation des conditions textuelles de la convocation d'un éventuel répertoire historique. De ce point de vue, les rivalités amoureuses et politiques des acteurs de l'anecdote ne sont en fait, à la surface du discours, que la mise en figures d'enjeux textuels.

Dans *Les habits rouges,* l'anecdote du roman – histoire d'amour qui doit être considérée, suivant les catégories mêmes mises en place par le texte, comme une histoire « frivole » – propose en réalité une leçon « sérieuse » de lecture de l'Histoire. L'analyse de ce roman, qui se donne comme un roman historique, amène à reconnaître que la modalisation du savoir a de toute

35. La suite de ce passage traduit particulièrement bien le malaise de la critique devant le traitement de la « matière » historique par la forme romanesque : « L'historien ne peut être neutre ; le romancier peut bien ne pas prendre parti, mais il ne doit pas pour cela produire cette impression déconcertante qu'éprouve le lecteur des *Habits rouges*. Il faut, en général, que le romancier ait des préférences pour tels ou tels personnages principaux, qui seront les personnages sympathiques de son livre » (p. 205). Ainsi, si l'*auteur* peut être neutre, le *narrateur* doit indiquer une position...

évidence pris le dessus sur la valorisation du contenu de l'information historique et donc de son axiologie. En « laissant passer » son héroïne à travers l'Histoire tout en la gardant indemne – ce que nous avons démontré à partir du trajet des figures de l'écrit –, le roman de Roquebrune est certainement « historique » au sens où il fait date. Se détournant des canons habituels qui prônaient la soumission à la cause historique, *Les habits rouges,* à l'image d'Armontgorry et de Fenwick, faisaient dissidence, s'appropriant carrément l'Histoire dans une visée scripturale.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *LES HABITS ROUGES* (ROBERT DE ROQUEBRUNE)

BAILLARGEON, Samuel (1963), *Littérature canadienne-française,* Montréal et Paris, Fides, p. 271-274.

BERNARD, Harry (1924), « *Les habits rouges* de R. de Roquebrune », *L'Action française,* vol. XI, n° 6 (janvier), p. 34-43.

BERNARD, Harry [sous le pseudonyme de L'ILLETTRÉ] (1948), « Robert de Roquebrune et ses *Habits rouges* », *Le Droit,* vol. XXXVI, n° 73 (30 mars), p. 3.

BESSETTE, Gérard, Lucien GESLIN et Charles-E. PARENT (1968), *Histoire de la littérature canadienne-française par les textes,* Montréal, Centre éducatif et culturel, p. 192 et 401.

BONENFANT, Jean-Charles (1948), « Roquebrune, Robert de, *Les habits rouges* »,*Culture,* vol. IX, n° 2 (juin), p. 214.

BRUNET, Berthelot (1970), *Histoire de la littérature canadienne-française suivie de portraits d'écrivains,* Montréal et Paris, Fides, p. 162.

CHARBONNEAU, Robert (1972), « Robert de Roquebrune », dans *Romanciers canadiens,* Québec, les Presses de l'Université Laval, p. 99-105. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 10.)

DESROSIERS, Léo-Paul (1923), « Impressions. Un nouveau roman canadien », *Le Devoir,* vol. XIV, n° 120 (24 mai), p. 1.

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (1978), *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958,* Paris, A. G. Nizet, p. 226-231.

HARVEY, Jean-Charles (1925), « *Les habits rouges* », *Le cri de Québec,* vol. I, n° 11 (7 août), p. 4.

HUDON, Jean-Guy (1981), « Robert de Roquebrune : entre la fiction et l'autobiographie ». Thèse de doctorat, Université Laval.

LEMIRE, Maurice (1970), *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français,* Québec, les Presses de l'Université Laval, p. 214-216. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 8.)

LOMBARD, Bertrand [pseudonyme d'Émile BÉGIN] (1948), « *Les habits rouges* », *La revue de l'Université Laval,* vol. II (avril), p. 696-697.

MARCOTTE, Gilles (1958), « Le roman », *Cahiers de l'Académie canadienne-française,* vol. III : *Essais critiques,* Montréal, p. 44-80 [52-54].

MAURAULT, Olivier (1928), *Brièvetés,* Montréal, Éditions du Mercure, p. 180-183.

P[ERRON], M[arc]-A[ndré] (1948), « *Les habits rouges* », *L'Action nationale,* vol. XXXI, n° 4 (avril), p. 314-315.

RENAUD, André, et Pierre de GRANDPRÉ (1968), « Robert de Roquebrune », dans Pierre de GRANDPRÉ (dir.), *Histoire de la littérature française du Québec.* Tome II, Montréal, Librairie Beauchemin, p. 254-259.

ROY, Camille (1931), « *Les habits rouges* », dans *Regards sur les Lettres,* Québec, L'Action sociale limitée, p. 192-208.

ROY, Camille ([1939] 1956), *Manuel d'histoire de littérature canadienne de langue française,* Montréal, Beauchemin, p. 162.

ROY, Camille (1968), *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française,* Montréal, Beauchemin, p. 192-208.

SHEK, Ben-Z. (1986), « Les Habit(ant)s rouges ou l'ambiguïté », dans Cécile CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA et Réjean ROBIDOUX (dir.), *Solitude rompue,* Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 351-364.

SIROIS, Antoine (1980), « *Les Habits rouges,* roman de Robert de Roquebrune », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.* Tome II : *1900-1939,* Montréal, Fides, p. 549-552.

TOUGAS, Gérard (1968), *Histoire de la littérature canadienne-française,* Paris, Presses universitaires de France, p. 165.

LE SIMULACRE D'INTERACTION VERBALE *ÉVADÉ DE LA NUIT* ET *POUSSIÈRE SUR LA VILLE* D'ANDRÉ LANGEVIN

par

Fernand Roy et Charles Gagnon

1. INTRODUCTION

Dans son importante synthèse autour de l'œuvre d'André Langevin, André Brochu a mis en évidence ce qui distingue l'auteur de *Poussière sur la ville* des romanciers d'après 1960 :

> *Mais si* [...] *chez Langevin, l'homme est si démuni contre Dieu, c'est peut-être que la dimension de l'Histoire reste absente* [...]. *C'est par là que le roman québécois diffère du roman français d'après-guerre, qui est un roman beaucoup plus politisé.* [...] *L'Histoire ne fera son apparition dans nos lettres, et surtout dans la poésie et le théâtre, que grâce au mouvement indépendantiste du début des années '60, qui favorisera une réflexion sur la collectivité* (1985 : 173-174).

Brochu ne réussit pas complètement à caractériser, pour autant, l'existentialisme des personnages langeviniens. En tenant pour indispensable la dimension de l'Histoire, il a tacitement relégué les héros de Langevin dans un univers « pré-historique » ; jusqu'à faire de Jean Cherteffe (*Évadé de la nuit* [1]) et d'Alain Dubois (*Poussière sur la ville* [2]) des êtres tendus vers l'absolu ou encore préoccupés par une quête métaphysique abstraite. Tant et si bien qu'à ses yeux le suicide du premier, après la mort de Micheline qu'il aimait, fait par trop « adolescent » ; et la décision finale du second d'inonder Macklin de la pitié qui lui a mal réussi avec Madeleine – elle s'est suicidée ! – « semble quelque peu fabriquée. Pas l'ombre de la queue d'une épidémie [propose-t-il sentencieusement en songeant à *La peste*] ne permet à Alain de poser au docteur Rieux » (Brochu, 1985 : 163-164). Proposons une lecture plus immédiatement textuelle des mêmes ensembles signifiants. Autrement, on risque, à court terme, ou de sombrer dans le psychologisme, ou de reconnaître à Camus une

1. André Langevin (1951), *Évadé de la nuit,* Montréal, Le cercle du livre de France. Dorénavant cette référence sera notée dans le texte par l'abréviation EN, suivie de la pagination.
2. André Langevin (1953), *Poussière sur la ville,* Montréal, Le cercle du livre de France. Dorénavant cette référence sera notée dans le texte par l'abréviation PV, suivie de la pagination.

croyance à l'Histoire que la fin de *La peste* ne permet aucunement d'entériner[3]. En d'autres mots : pourquoi un héros romanesque serait-il tenu d'être « adulte » ou encore de rationaliser sa démarche personnelle dans des enjeux sociaux ? Mieux : pourquoi faudrait-il reconnaître une logique interne à *La peste* de Camus et exiger que *Poussière sur la ville* s'y conforme à la lettre ? Ce serait ne pas voir que l'appel final pour un accouchement signifie, à peu de chose près, la fin de l'épidémie de refus essuyés par Alain au cours de la soirée. Nous croyons plus rentable de retenir l'ouverture proposée par Brochu lui-même quand il émet l'hypothèse que les finales des premiers romans de Langevin sont peut-être toujours demeurées « problématiques » aux yeux de la critique[4].

On peut comprendre qu'André Belleau (1980), dans son essai sur les romanciers fictifs de 1940 à 1960, n'ait pas cru pertinent de considérer les romans de Langevin. Si le métier et l'activité d'écriture mêmes sont largement thématisés en rapport avec la vie de Jean Cherteffe, c'est plutôt négativement : après avoir longtemps imaginé un sens positif au recueil *Satiété* du poète Roger Benoît, Cherteffe découvre qu'il s'agissait d'un cri de désespoir ; et, en fin de course, il apprend du romancier à succès Parckell qu'il traduit que les écrits de fiction sont des preuves de l'impossibilité de communiquer, des essais désespérés pour sortir de soi – pour s'évader de la nuit en somme ! Langevin ne devait pas, dans ses romans suivants, s'adonner de nouveau à la représentation de romanciers fictifs. Bien au contraire, il allait plutôt s'appliquer, comme par principe, à évacuer toute référence à l'activité intellectuelle d'écriture de fiction par une sorte de refus, prêté à ses personnages, de s'enfermer dans une tour d'ivoire[5]. Au moment où il ouvre son bureau de médecin à

3. Le docteur Rieux ne considère en rien qu'il contribue à abolir la peste ; il pense tout simplement qu'il n'y a pas d'autre choix possible, pour un humain, que celui de se faire médecin. Ce détail éclaire peut-être le choix de la profession prêtée à Alain.
4. Ce fut le cas de l'un de nous. Voir Fernand Roy, « La trilogie romanesque d'André Langevin et l'idéologie de contestation ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1972.
5. Une telle attitude allait bien évidemment à l'opposé des pratiques qui devaient quelques années plus tard conduire à l'auto-représentation.

Macklin, Alain Dubois a pour ainsi dire fait une croix sur les années d'études qu'il vient de terminer. Et le héros du *Temps des hommes* [6] sera un prêtre en rupture de banc : il a décidé de vivre le « vrai » temps des humains, loin de la sécurité intellectuelle que confèrent au prêtre les certitudes de l'Écriture.

Il est pourtant d'importantes figures de l'écrit dans ce troisième roman, comme dans le premier d'ailleurs. À ce chapitre, c'est plutôt *Poussière sur la ville* qui fait exception : les personnages n'y écrivent à peu près jamais et quand ils le font, c'est toujours d'une façon immédiatement utilitaire. Ils ne lisent pas non plus, d'ailleurs ; les revues et les journaux ne leur servent que de cache pour espionner les autres ou de rempart pour mieux s'isoler. Ils assument ainsi dans leur quotidien l'héritage spirituel que leur a laissé Jean Cherteffe, en tant que traducteur d'un romancier célèbre. Et que dire du défroqué du *Temps des hommes,* sinon qu'il adopte la même attitude : il règle tout simplement un compte avec Dieu, avec l'Écriture... en deçà de l'Histoire.

Prenant ici le parti de questionner la spécificité des héros de Langevin à travers les figures de l'écrit, nous faisons l'hypothèse que leur existentialisme, d'inspiration européenne bien sûr, doit être considéré comme se construisant dans une dynamique textuelle. En ce sens, il nous paraît possible d'éclairer les finales « problématiques » des deux premiers romans de Langevin. Nous souhaitons par le fait même montrer que notre suggestion de lire les textes romanesques comme simulacre d'interaction verbale oblige à distinguer clairement entre « thématisation de l'écriture » et « figures de l'écrit[7] ». Au-delà des impressions d'une première lecture, *Poussière sur la ville* aussi bien qu'*Évadé de la nuit* fonctionnent, en tant que structures de signification, par le biais de figures de l'écrit.

La suite de notre démarche aura à être lue comme la vérification d'une double proposition de lecture. D'une part, l'aventure existentielle de Jean est prétexte à la mise en place

6. André Langevin (1956), *Le temps des hommes,* Montréal, Le cercle du livre de France.

7. Rappelons ici qu'à notre sens « figures de l'écrit » s'entend par rapport à une problématique d'énonciation, tandis que « thématisation de l'écriture » renvoie plutôt au niveau de l'énoncé.

d'une destinataire fictive – Micheline – qui donne sens à une finale en soi « absurde », faisant en sorte que le suicide puisse constituer, aux yeux du héros, une « évasion de la nuit ». D'autre part, et de la même manière, le drame tout aussi existentiel d'Alain sert également de prétexte à la mise en place d'une destinataire fictive – la femme au sang trop clair de la dernière scène – qui donne sens à la décision d'Alain de rester à Macklin, en ce qu'elle constitue, à ses yeux, une acceptation de la ville[8].

2. SCHÉMA NARRATIF ET STRATÉGIE ÉNONCIATIVE

Du début à la fin des anecdotes, nous baliserons le trajet complet des héros, en prenant soin de le mettre en parallèle avec certaines traces énonciatives[9] qui y sont par ailleurs explicitement suggérées. Narrativement parlant, Jean Cherteffe est d'entrée de jeu secoué par la découverte du vrai visage de son père : un raté qu'il avait passé son enfance à idéaliser, en dépit de l'avis de son frère Marcel qui choisissait plutôt d'orienter son existence vers l'action en devenant militaire. En lieu et place d'un idéal de dieu protecteur, Jean se retrouve donc devant la dépouille d'un ivrogne, tué accidentellement par une machine frigorifique qu'il essayait de réparer. Au terme de l'anecdote, après avoir longuement hésité à faire de nouveau confiance à quelqu'un, Jean

8. De ce fait, la pitié devient un équivalent sémantique de la poussière sur la ville : l'une et l'autre font vivre et mourir à la fois.

9. Nous n'entendons pas la notion d'énonciation dans le même sens que le faisait Benveniste pour qui le sujet – un *je* toujours déjà constitué – apparaissait dans l'énoncé. Nous serions plutôt portés à reconnaître comme traces énonciatives les manifestations liées au processus de débrayage / embrayage tel que défini par Greimas. Encore que dans la perspective qui est la nôtre, une trace énonciative tient, fonctionnellement, à la reprise syntagmatique d'une figure (au sens de Hjelmslev) déjà convoquée par l'instance d'énonciation. Il paraît en effet nécessaire, après avoir défini l'activité langagière comme un processus discursif, de postuler que l'énonciation tient à la mise en œuvre de rapports d'équivalence entre des figures par ailleurs posées comme relevant de plans différents.

se suicidera après la mort en couches de Micheline, qui lui avait tout de même donné un instant d'éternité. Il n'est pas vain de noter que sa mort « volontaire » dans la neige constitue une transformation qui annule la mort « accidentelle » initialement subie : alors que le père avait été victime d'une machine frigorifique défectueuse, le fils, une fois devenu père, meurt en retrouvant dans la froideur blanche de l'hiver la lumière du corps de Micheline. N'empêche que cette soudaine certitude un peu folle du héros qui, depuis sa désillusion au sujet de son père, avait toujours refusé de se laisser aller au rêve, pose un problème de lecture.

Une difficulté un peu semblable fait que le lecteur adhère avec peine à la finale de *Poussière sur la ville*. Dès la première page du roman, Alain Dubois est prévenu à mots couverts par un certain Kouri que sa femme le trompe et, revenant sur son passé, le jeune médecin découvre qu'il n'est jamais vraiment arrivé à « posséder » sa femme. Après s'être mis la ville à dos en essayant de faire en sorte que Madeleine puisse aller jusqu'au bout de sa passion, et en dépit du fait qu'elle s'est suicidée, il décidera de déverser sur la ville sa pitié. Après quelques mois d'absence, il tente de reprendre sa pratique médicale. Au terme d'une première soirée de bureau, les quelques clients venus lui donnent à entendre qu'il ne réussira jamais : aux yeux de tous, il n'est qu'un lâche qui a toléré l'amant de sa femme dans sa maison. Malgré tout, Kouri l'invite à venir se reposer à son chalet à la campagne, et voilà qu'Alain reçoit comme un « don » un appel pour un accouchement risqué. Même en soulignant que Kouri, dans une perspective narrative, est le destinateur ultime d'une épreuve qu'il avait lui-même amorcée – en prévenant Alain au sujet de sa femme –, on comprend mal l'espoir final. Dans le pire des cas, le lecteur en vient presque à donner raison aux gens de Macklin qui croient qu'Alain est un masochiste[10] !

La mise en parallèle des deux parcours narratifs permet d'avancer qu'il serait vain de faire du père – et d'autant qu'il est mort quand débute le récit – l'équivalent, dans l'histoire de Jean, de Kouri dans l'histoire d'Alain. D'évidence, celui qui manipule

10. C'est, entre autres, l'interprétation retenue par Gabrielle Pascal (1976).

Jean serait plutôt son frère Marcel. C'est en se rappelant ce que son frère lui avait toujours dit que Jean décide, au début de la seconde partie d'*Évadé de la nuit*, de se construire une image paternelle, en faisant le pari de redonner le goût de vivre à un poète déchu qu'il a également admiré dans sa jeunesse, Roger Benoît. Mais là encore subsiste un petit problème : Marcel meurt à la guerre ; il n'est donc plus là pour venir sanctionner explicitement le suicide final.

Un indice incite à poser le problème autrement. Dans une perspective d'énonciation, la fin de l'aventure de Jean est annoncée par le retour d'un personnage dont la fonction est d'autant plus intéressante à analyser qu'il est donné à la fois prêt à accepter de jouer « un rôle dans le jeu » (EN, 31) et incapable de s'y conformer bien longtemps (« Pourquoi faut-il qu'elle change son rôle ? » (EN, 31)). Ce personnage malléable, mais aussi instable, est celui d'Anne-Marie, la nièce par alliance du père ; elle était venue faire l'amour avec Jean le lendemain de l'enterrement, le distrayant un moment : « Équilibre d'un moment, ce point de l'espace entre deux trapèzes où l'athlète viole la loi de la pesanteur [...] » (EN, 31). Avant d'aller mourir dans la neige, c'est manifestement la même Anne-Marie que Jean retrouve au bar d'une station de ski. Même en ne reprenant pas le nom, le texte reste tout de même explicite : une femme interpelle le jeune homme et, comme pour l'obliger à se rappeler, lui donne des détails : « Alors vos vingt ans où sont-ils et le point final que vous n'aviez pas voulu mettre en bas de la lettre ? [...] Ne vous rappelez-vous pas ? » (EN, 244). L'allusion n'est pas des plus claires, mais, pas plus que Jean, le lecteur ne peut dénier l'épisode du lendemain de l'enterrement : lors de l'irruption d'Anne-Marie dans sa chambre, Jean était en train d'écrire son désarroi à son frère Marcel. Après l'amour, il avait fait lire à la jeune femme la lettre qu'il était en train d'écrire : il y donnait raison à son frère au sujet de leur père, sans en dire plus sur ses projets. Anne-Marie lui ayant fait remarquer que sa lettre n'était pas terminée, il avait ajouté qu'il venait de découvrir un « remède rose » contre son instabilité, une sorte de « sur-intoxication », mais qu'il n'y croyait pas beaucoup (EN, 33).

Quand donc, au-delà de l'histoire d'amour avec Micheline, fait retour la question du point final à mettre à la lettre, Jean peut

alléguer, dans sa douleur, qu'il est désormais aveugle et n'a plus de souvenirs (EN, 244). Ce qui revient à dire qu'il est maintenant « en état » de mettre le point final qui manquait – il n'y a plus d'autre possibilité que celle du point final. Rétroactivement, Anne-Marie s'avère donc être le personnage destinateur-manipulateur du héros : son affection allait relancer provisoirement Jean vers le projet de vie qu'illustrait à sa manière Marcel, projet que le jeune homme aurait été incapable d'entreprendre de lui-même (« Anne-Marie, l'autre trapèze qu'il faut saisir pour se raccrocher au réel », (EN, 31)) ; et c'est elle qui revient en bout de parcours lui confirmer indirectement que si elle ne peut rien pour lui, s'il n'est plus d'autre trapèze possible, c'est que le temps du point final est sans doute arrivé.

Sur le plan de l'anecdote, on peut considérer la dernière scène du roman comme une régression ; en surface, le dernier paragraphe le permet : « il pensa qu'il nageait dans du lait [...] il s'abandonna et le lait lui emplit la bouche [...] Il devenait lumineux. La peau de Micheline qui le couvrait tout entier [...] La douceur le tuait » (EN, 245). Le problème de lecture de la finale serait alors simplement à reporter sur l'ensemble du texte : le récit dans son entier aurait en somme consisté à faire jouer à un personnage intervenu dans la rédaction d'une lettre le rôle d'un interlocuteur fictif, question de retarder de quelque deux cents pages le suicide d'un « incurable adolescent ». Cela ferait un peu mince comme roman. Il paraît plus honnête de chercher à comprendre ce qui fait la différence entre Anne-Marie, personnage destinateur, et Micheline, qui la remplace en devenant l'autre trapèze. Mais avant d'y venir, considérons un moment, en parallèle, les marques d'énonciation dans *Poussière sur la ville.*

Pour bien comprendre la boucle que permet le retour de Kouri, il y a lieu de remarquer que son invitation à Alain est assortie d'une suggestion plutôt étonnante dans les circonstances. Alors que dans l'immédiat Alain est sans un seul client, le prévoyant Kouri – dont le revolver a servi à Madeleine – lui dit qu'il pourrait toujours compter sur les autres médecins de la ville et venir dormir à son chalet, pour éviter la canicule. Cette suggestion amicale, tournée vers l'avenir, n'est pas que l'envers de l'avertissement au sujet des agissements passés de Madeleine ; elle met surtout fin à la dérive qui, pour Alain, avait commencé le jour même de son arrivée à Macklin. La question de la

présence en ville de plusieurs autres médecins avait été en effet le « contenu » sur lequel s'était cristallisée la première scène de ménage entre Alain et Madeleine. Le soir de leur arrivée à Macklin, se rappelle Alain après la mise en garde de Kouri, Madeleine avait compté le nombre de plaques de médecins et en avait fait le reproche à Alain, comme s'il y avait impossibilité qu'ils fassent leur « vie dans une ville où il y a[vait] déjà quatre médecins » (PV, 29). Tout comme Anne-Marie s'était posée comme destinataire fictive du début de la lettre de Jean à son frère, Madeleine a lu, à la place des destinataires potentiels du programme de vie d'Alain, les gens de Macklin.

Cette intervention précoce, inopinée dans un réseau de communication en cours d'élaboration, allait momentanément perturber le devenir professionnel d'Alain, tout comme, on l'a vu, l'intervention d'Anne-Marie avait dérangé la trajectoire de Jean. Quand Kouri, à la fin, vient faire rejouer positivement le nombre des médecins déjà à Macklin, il fait exactement le contraire de ce qu'avait fait Madeleine : celle-ci avait attribué une fonction négative à la quantité de médecins en exercice ; celui-là abolit cette fonction en faisant du nombre un terme[11], une valeur sur laquelle Alain pourra compter. Lorsque le téléphone sonne pour un accouchement, Alain voit d'ailleurs une confirmation de sa réinsertion au sein de l'équipe médicale. Qu'il demeure dans l'immédiat étiqueté comme l'« homme-dont-la-femme... » (PV, 206) n'est pas la réponse de la ville espérée au départ par l'orgueilleux « petit docteur » (PV, 32), mais c'est tout de même une identité socialement reconnue, et inspirée par le quotidien le plus plat.

La manipulation des deux romans tient donc à l'intervention d'un destinateur – Anne-Marie dans un cas et Madeleine dans l'autre – qui se pose comme destinataire second d'une situation de communication, c'est-à-dire celle du héros pas du tout assuré de la réponse qui lui sera faite par son destinataire réel. Il n'est pas inutile, avant de mener plus avant l'analyse de ces deux productions verbales écrites – les lettres et les plaques – de souligner que, dans le premier cas, entre le temps de l'écriture de Jean et celui de la lecture de Marcel, ce dernier aura évolué :

11. Au sens où Lévi-Strauss l'entend dans sa formule canonique du mythe (1958 : 251-252).

au moment où il recevra la lettre de son frère, il ne croira plus au projet de vie que Jean lui reconnaît encore quand il lui écrit, et qu'il voudra faire sien à sa manière. Ce détail illustre bien que le récepteur anticipé d'un écrit ne réagit pas forcément en fonction du même contexte que celui qu'anticipe pour lui le scripteur. Un destinataire fictif, comme en sont Anne-Marie et Madeleine, a au moins le mérite de donner provisoirement l'illusion d'une amorce de communication, d'une possibilité de relance, d'un second « trapèze » qui permet de « violer » un instant la loi de la pesanteur.

3. LA CONJUGAISON ANECDOTIQUE DES FIGURES DE L'ÉCRIT

Au terme de sa tentative pour sortir le poète Roger Benoît de sa déchéance, Jean rencontre Micheline, qui le relance vers la vie sur le même mode que l'avait fait Anne-Marie. Jean Cherteffe lui fait alors lire la réponse qu'il a reçue entre temps de son frère Marcel, réponse décevante qui abolit radicalement la possibilité d'accomplissement à laquelle avait cru Marcel. Au cours d'une attaque, l'obligation de tuer une enfant innocente a fait perdre au soldat la belle certitude qui l'animait et à laquelle, par Anne-Marie interposée, s'était accroché Jean.

Le moment où, pour blesser la naïve et pure Micheline, Jean lui donne à lire la réponse de Marcel, mérite d'être évoqué avec précision :

> *— Où voulez-vous m'entraîner ? Vous savez bien que je ne puis vous répondre. Vous pensez dans un absolu qui n'admet pas de réplique. Vous ne pouvez changer la taille de l'homme.*
>
> *Pour réponse, il lui tendit une lettre.*
>
> [...]
>
> *Micheline demeura bouche bée devant la lettre qu'elle avait laissé tomber sur la table.* [...] *il avait brisé son élan et aboli son espoir.*

> [...] *Vraie la tendresse de Micheline. Pourquoi l'avait-il obligée à contempler ce que ses yeux jamais ne pourraient voir ?* (EN, 116-117).
>
> *Et, cependant, il ne consentirait pas à refuser le secours de Micheline, les promesses dont il ignorait si elles mentaient. Rejoindre une âme jeune serait peut-être différent d'un rêve. Il suffisait peut-être de ne pas se méfier du bonheur* (EN, 119).

Alors que les gestes d'amour provisoires d'Anne-Marie avaient simplement servi à calmer la douleur de Jean, l'attitude silencieuse de Micheline lui permet d'espérer « rejoindre [comme second trapèze] une âme jeune ». Dans l'échange de lettres entre Jean et son frère Marcel, l'effet du désespoir des deux scripteurs est ainsi temporisé de nouveau par l'intervention d'une destinataire seconde ; le corps jeune d'Anne-Marie avait été perçu par Jean scripteur comme « remède rose » ; voila que l'« âme jeune » de Micheline éveille encore une fois en lui le goût de « ne pas se méfier du bonheur ». Ces deux destinateurs parasitent ainsi le désespoir pourtant partagé dans des temps et des lieux différents par les deux frères.

Retenons que d'Anne-Marie, rencontrée une fois le père mort, à Micheline, apparue avant la mort du substitut paternel – le poète déchu Roger Benoît –, les réactions vont dans le même sens : elles abolissent l'idée d'un absolu qui ne prend pas en compte la « taille de l'humain ». En acceptant par ailleurs de voir que, depuis Anne-Marie, Jean a tacitement rétréci ses prétentions d'absolu en s'attaquant à la « résurrection » de la seule image d'un poète à laquelle il a déjà cru, on est en mesure de retenir deux choses. Dans la seconde partie d'*Évadé de la nuit,* le héros prend conscience du véritable visage des écrits littéraires en découvrant que le cahier noir laissé par Benoît à son intention n'est qu'une suite de signes en eux-mêmes insignifiants ; parallèlement, il se trouve que Micheline vient à son tour accepter le rôle de destinataire d'occasion – mieux, par le fait qu'elle avoue ne pas avoir de réponse, qu'elle sait contrairement à Anne-Marie tenir le rôle sans prétendre le changer, cette (seconde) destinataire « fictive » éveille chez Jean l'espoir de « rejoindre une âme jeune », de rompre le cercle infernal de sa solitude. En apparence négatif sur le seul plan de l'anecdote, l'épisode de

Roger Benoît s'avère positif, dès qu'on le lit dans une optique d'interaction verbale en élaboration. Anne-Marie éveillait le désir pour aussitôt changer de rôle. Micheline, par ailleurs, semble une promesse de stabilité en avouant son incapacité de répondre : renonçant à relancer Jean en tant qu'émettrice, elle demeure une destinatrice digne de foi[12].

Dans la suite du récit, la situation ne sera plus envisagée sous le même angle : alors qu'auparavant les figures de l'écrit semblaient à la remorque des événements racontés, les choses s'inversent ; et le jeu des destinataires seconds devient plus complexe et plus étonnant. Honteux d'avoir voulu déstabiliser Micheline par une lettre qui disait le désespoir d'un homme d'action, comme il l'avait lui-même été par la mort physique de son père, voilà que Jean écrit à Micheline pour s'excuser, sans même oser lui demander un rendez-vous. Le père de Micheline intercepte la lettre, et y lit, en lieu et place de la destinataire prévue, qu'un « névrosé et de la pire espèce, celle que les psychiatres ne peuvent dépister » a blessé sa fille par « [sa] volonté de la flétrir » (EN, 140). Micheline n'aura pas accès au contenu : elle sera mise au fait de l'arrivée de la lettre par la scène de jalousie de son père. Curieusement, ce parasitage de l'information par le père fait « signe » indirectement : Micheline sait que Jean a voulu communiquer avec elle, mais

12. Nous ne pensons pas qu'il faille lire à un premier niveau l'*image* d'inceste suggérée à la suite de la rencontre finale d'Anne-Marie ; il nous paraît qu'il s'agit justement d'une image. Son « Je vous adore. Vous aussi, vous êtes bon et triste » (EN, 31) blesse Jean, parce qu'il y voit une allusion à son père, bien sûr ; mais il y a lieu de remarquer que si Jean a le goût de la gifler, c'est parce qu'elle « change son rôle », parce qu'elle le replonge du coup dans son passé, alors qu'elle lui a promis de le distraire, de le relancer vers l'avenir. Micheline aura, elle, au contraire, l'« âme jeune » : elle ne saura se raccrocher à rien. Quand donc Anne-Marie propose à Jean de se rappeler, celui-ci est déjà aveugle, bien sûr, mais surtout il n'a plus de souvenirs : il était depuis toujours aveugle, par définition en quelque sorte. Sa mort sera lumineuse : puisqu'en soi il n'y a rien à voir, le statut d'aveugle – d'abord posé comme négatif – s'étant de lui-même éternisé, il est désormais une valeur acquise.

comme elle ignore son aveu, elle peut répondre à Jean « en toute liberté », un peu comme si elle signait un chèque en blanc :

> *Qu'avait-il pu écrire ? Mais s'il avait écrit, elle pouvait, à son tour, communiquer avec lui. La lettre était l'événement qui la libérait. Maintenant elle se félicitait presque de ne pas l'avoir lue. Elle serait plus libre. Elle décida de lui téléphoner* [...] (EN, 144).

La liberté dont il est fait état est essentiellement d'ordre langagier. Micheline répond dans une sorte d'anti-absolu, d'apesanteur, faisant comme si l'appel de Jean pouvait être sans contenu. On pourra ici encore faire le lien avec l'image utilisée précédemment pour parler de l'acte amoureux comme d'un équilibre d'un moment : Micheline, « comme l'athlète entre deux trapèzes, viole la loi de la pesanteur », viole la loi de nécessité du signe, fait comme si les signes étaient littéralement arbitraires !

Après ses retrouvailles avec Micheline, Jean reçoit deux lettres, une où son frère lui apprend sa mort morale et une autre où « His Majesty's Service » lui fait part de sa mort physique ; il fuit alors Micheline, en partant sur un bateau. Quand Micheline le retrouvera, ce sera pour repartir avec lui sur le même navire, grâce cette fois à une double lettre d'une vieille tante plus ou moins libertine qui écrit parallèlement au père pour lui demander de laisser sa fille l'accompagner, elle, en croisière. L'astuce de la tante fait que, cette fois, Micheline lit d'abord la lettre destinée à son père et est seule à en connaître le contenu véritable. La réponse positive, mais aveugle, de son père actualise la promesse d'une « âme jeune » qu'avait décelée Jean en elle. En se donnant à elle-même la permission de partir en toute liberté avec Jean, Micheline acquiert une complète autonomie. Pas étonnant, anecdotiquement parlant, qu'elle devienne enceinte au cours de la croisière ; elle a désormais assumé le rôle d'interlocuteur dégagé de toutes les contingences matérielles du passé.

La quatrième et dernière partie du récit tient lieu de sanction. D'abord, Jean écrit à Micheline de New York où il est devenu le traducteur du romancier à succès Parckell. Il lui annonce son retour en des termes on ne peut plus explicites :

Si vous étiez prudente, vous m'écririez que vous ne voulez plus me voir, que j'ai trop mauvaise tête.

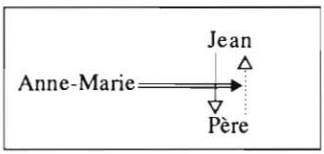
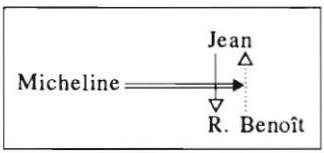
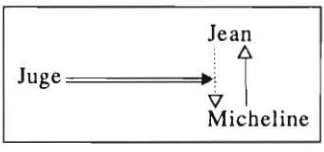
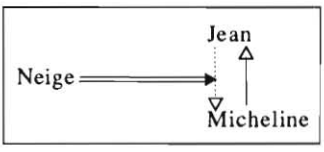
Faisons comme si j'avais reçu votre lettre et décidons de ce que nous ferons : je prends le train pour me rendre dans telle ville où j'arrive après-demain. À la gare, je retrouve une petite fille [...] (EN, 191).

La suite de l'anecdote – l'escapade en forêt – vient confirmer la réponse qu'avait à priori postulée la lettre. Les deux amoureux vivent un instant d'éternité unique dans une sorte de hors-temps : « Dors et je passerai à ton doigt l'anneau qui immortalise » (p. 214), pense Jean devant Micheline endormie. À lui seul, cet instant d'éternité ne constituerait pas, loin de là, une justification suffisante : dès le lendemain, en effet, pendant que Jean s'absente pour aller chercher de la nourriture, la « petite fille » prend peur et s'enivre. Micheline refuse ensuite l'anneau que lui offre Jean pour éterniser l'instant de perfection qu'ils ont connu, lui demandant plutôt d'attendre après la naissance de leur enfant. Mais Jean passe alors l'anneau à une morte. Quand Anne-Marie le nargue ensuite au sujet de la fin encore à venir de sa lettre, elle ne fait que mener jusqu'à son terme son rôle de destinateur.

Nous avons cru possible de résumer dans un tableau (voir page suivante) l'ensemble du simulacre d'interaction verbale que met en place *Évadé de la nuit*. Se trouve ainsi illustré en quatre temps le rôle fonctionnel des figures de l'écrit : celles de droite témoignent de l'impossibilité d'une réponse (ex. : carnets graisseux ou *Satiété*) que celles de gauche assurent progressivement par la mise en œuvre d'un fiction de communication (ex. : lettres de Jean à Marcel, lettre de Jean à Micheline). C'est dire que la réponse arrive au terme d'une transformation qui a complètement renversé la portée de l'appel.

Langevin a refusé dans son second roman l'utilisation de la correspondance comme moyen de se sortir de l'impossibilité de communiquer, impossibilité inhérente à la pratique de l'écriture. Les figures de l'écrit, à commencer par les plaques de médecin, sont thématisées syntagmatiquement au plus près de la vie des mineurs : des notes qu'il faudrait que Madeleine prenne pour assurer la transmission des appels des malades quand Alain n'est

TABLEAU 1
ÉVADÉ DE LA NUIT

FIGURES DE L'ÉCRIT (ÉNONCIATION)	SITUATION DE COMMUNICATION	FIGURES DE L'ÉCRIT (ÉNONCÉ)
Lettre de Jean à Marcel (p. 32-33)		Carnets graisseux (p. 27)
Lettre de Marcel à Jean (p. 115-116)		*Satiété* (p. 46-47) Cahier noir (p. 98-99)
Lettre de Jean à Micheline (p. 140)		Article (p. 125)
Lettre de Jean à Micheline (p. 191)		Traduction des romans de Parckell (p. 185-186)

Légende : transmission assurée
transmission problématique
substitut de transmission

pas là, ou de celles que devrait prendre Alain pour transmettre aux collègues les détails d'un accouchement difficile, en passant par des signatures donnant accès à des comptes en banque et jusqu'à l'annonce de la réouverture du bureau d'un médecin. Ces figures permettent de saisir que la différence entre Madeleine et Anne-Marie n'est pas extrême, mais qu'elle est plus grande entre Micheline la pure et Macklin la poussiéreuse. À sa manière, pourtant, Macklin a aussi une âme jeune ; mis à part l'élite locale qui gravite autour du curé, les mineurs réagissent à un premier niveau et reconnaissent rapidement Madeleine à ses réactions populaires. Comme elle, par exemple, ils sont incapables de pitié…

Alain, on l'a vu, devait dès le premier soir de son arrivée se rendre compte de l'incapacité de Madeleine de dissimuler ses premières impressions ; il en avait même résulté la première querelle du couple, au sujet du nombre de médecins – quatre – déjà installés en ville. On pourrait tout aussi bien avoir noté que cette intervention de Madeleine, qui venait poser le problème de la nature du rapport entre Alain et Macklin en termes de quantité, constituait déjà un retournement de la première scène du roman, celle où, à la suite de l'avertissement de Kouri, Alain refait « les cent pas en regardant la chambre de Madeleine, encore illuminée, où la neige tend un illusoire écran » (PV, 12). Dans un premier temps, c'était la neige qui, tombant sur la ville, tendait un « illusoire écran », comme si la poussière n'avait pas encore fait l'écran plus efficacement réel. Dans le déroulement syntagmatique de l'anecdote, trois autres scènes de mésentente vont venir ponctuer le processus de transformation du nombre de médecins en une valeur sur laquelle Alain va finalement pouvoir compter. À chacun des retours de la scène initiale, la position de Madeleine sera de moins en moins secondaire et ponctuelle ; lors de la dernière, sa dépouille mortelle aidant, elle sera même devenue un écran tout à fait opératoire : Alain aura fini par tisser son rapport à Macklin par l'intermédiaire de Madeleine.

Une fois la mécanique infernale enclenchée, une fois le début de la fin de son mariage entrevu, une fois qu'il a surpris Madeleine – au début de la seconde partie du roman – au bras de son amant, Alain est appelé, une nuit où il a trop bu, pour un accouchement qui tourne mal. Et là, au moment où son acte médical est décodé uniquement à un premier niveau par

Macklin[13], le jeune médecin est incité par son protecteur, le vieux docteur Lafleur, à prendre des notes au sujet de l'accouchement atypique qu'il a pratiqué : une communication sur le cas pourrait profiter aux autres médecins de la ville. Cette fois la tension entre la ville et Alain tient encore un peu à Madeleine, indirectement – il a bu en apprenant qu'elle avait un amant. Il n'en résulte cependant pas un simple redoublement de la première scène : on peut même parler de retournement possible de situation, étant donné la suggestion du docteur Lafleur. L'attitude de Madeleine au sujet des notes serait en plus inversée : elle se refuse, elle, à noter les messages téléphoniques acheminés au bureau en l'absence d'Alain. Le résultat est étonnant : de la même manière qu'il pourrait déjouer l'incompréhension des proches de l'accouchée en transformant son échec en savoir pour la collectivité médicale, en dépit de l'incompréhension immédiate de Madeleine, Alain naît à la pitié la nuit de Noël, ce qui lui permettra désormais d'arriver tant bien que mal à donner son appui à la poursuite de la quête – atypique – de bonheur de sa femme.

Une fois sa compétence acquise, même si momentanément les gens de Macklin ne se donnent plus la peine de lui payer ses services passés, Alain fait inscrire le nom de Madeleine sur son propre compte en banque, pour qu'elle puisse, sans avoir à lui demander de l'argent, aller jusqu'au bout de son instinct de vie. Cette inscription constitue en soi une transformation de la situation initiale. Il est capital de le réaliser pour l'entendement de la fin du récit. Par un geste tout aussi excessif que l'avait été le jugement de Madeleine, Alain assume littéralement la fonction négative d'abord attribuée aux plaques de médecin. L'insistance sur la précarité de sa situation financière, qui n'a d'égale à ce moment-là que la précarité des amours de Madeleine que le curé a décidé de mater, n'est pas gratuite : si Madeleine devient symboliquement un équivalent d'Alain aux yeux des gens de Macklin, inversement, Alain devient à sa manière aussi primaire et impulsif que Madeleine, et que les gens de Macklin.

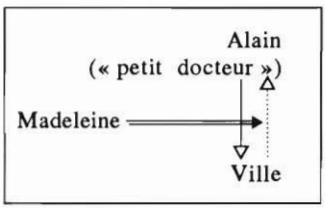
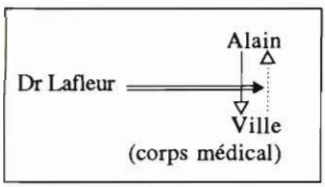
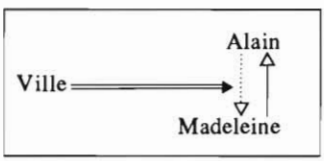
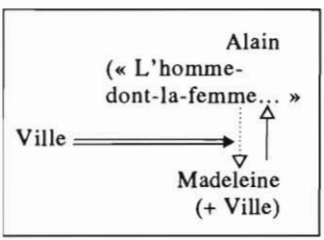
13. La population accuse Alain d'avoir tué l'enfant par erreur, alors qu'il a tout de même lucidement choisi entre la vie de la mère et celle d'un hydrocéphale.

On sait la suite : Madeleine est victime de la pitié de son mari en ce qu'elle lui enlève toute possibilité de faire marche arrière une fois que son amant a été fiancé à la nièce de l'important commerçant Prévost. La troisième mésentente a alors lieu. Après avoir raté son ex-amant, la femme du « petit docteur » se suicide, refusant de se soumettre à la volonté du curé. L'effet est immédiat : Alain abandonne pour un temps la pratique médicale, réalisant à la lettre la vision initiale de Madeleine. D'un autre point de vue, on peut comprendre que le suicide de Madeleine, celle-ci destinateur, soit une réponse négative à la pitié d'Alain. Toutefois, dans la perspective d'Alain, on peut tout aussi bien comprendre que Madeleine lui donne raison de vouloir résister jusqu'au bout aux prétentions moralisatrices du curé. Voilà, nous semble-t-il, ce qu'il importe de se rappeler pour arriver à lire la quatrième scène de mésentente entre Alain et Macklin.

Ce dernier temps, l'annonce de retour à la pratique médicale, constitue une reprise de l'arrivée du couple à Macklin et l'actualisation ultime de la scène initiale. Alain est désormais pour les mineurs « l'homme-dont-la-femme... [recevait son amant dans sa maison] ». Et le premier soir, c'est à cet « homme-dont-la-femme... » que les représentants de la ville viennent à tour de rôle signifier qu'il ferait mieux d'aller voir ailleurs. Aux yeux de tous, le prévient son ami et collègue Lafleur, il n'est qu'un lâche ! C'est en référence à Madeleine que les mineurs reconnaissent enfin une identité sociale à Alain. Ce dernier, en recevant comme un « don » l'appel pour un accouchement, témoigne finalement qu'a été transformée en qualité la lecture quantitative que faisait Madeleine de son statut de médecin. Le temps est enfin venu pour lui de faire profiter la collectivité médicale de ce qu'il a acquis lors d'un accouchement antérieur.

Parvenus au terme du parcours énonciatif de *Poussière sur la ville,* nous pouvons en proposer un tableau (voir page suivante) qui, encore une fois, montre le décalage obligé d'une réponse, celle de la ville. Au contraire cependant de la situation construite par *Évadé de la nuit,* le second roman de Langevin parvient à établir sa fiction sans les figures de l'écrit thématisant le pôle problématique de la communication ; autrement dit,

TABLEAU 2
POUSSIÈRE SUR LA VILLE

FIGURES DE L'ÉCRIT (ÉNONCIATION)	SITUATION DE COMMUNICATION	FIGURES DE L'ÉCRIT (ÉNONCÉ)
Plaques (p. 28)		
Notes pour une communication (p. 126)		
Inscription sur le chèque (p. 167)		
Annonce du journal (p. 205)		

Légende :
transmission assurée ——————
transmission problématique .....
substitut de transmission ═══

aucune figure de l'écrit à droite pour témoigner d'une réponse impossible.

4. CONCLUSION

Pour conclure l'analyse, quelques rapprochements encore. À la fin d'*Évadé de la nuit,* Jean fait une expérience semblable à celle qui avait conduit son frère Marcel au désespoir. Tout comme celui-ci avait indirectement causé la mort d'une enfant innocente, celui-là contribue indirectement à la mort d'une âme jeune, Micheline. De même, à la fin de *Poussière sur la ville,* Alain prend en charge l'expérience même qui a conduit Madeleine au suicide. Alors que sa femme s'est suicidée pour marquer son refus de la morale du curé, il renonce pour toujours à son titre de « petit docteur ». Qui plus est, un peu de la même manière que Micheline incite Jean à la suivre dans la mort en refusant l'anneau qui devait symboliser leur union, Madeleine sert elle aussi de modèle à Alain. Le suicide de Jean a cependant acquis son sens par le biais de l'intégration de la réponse anticipée de Micheline à la dernière lettre que Jean lui a adressée : cette intégration a littéralement aboli la fonction négative – parce que tournée vers le passé – d'abord attribuée à une intervention d'Anne-Marie. Or le choix final d'Alain fait aussi sens à cause de l'anticipation de la réponse de Macklin que constitue l'annonce dans un journal local de son retour à la pratique médicale : cette anticipation abolit également une fonction négative – cette fois-ci liée à l'image traditionnelle de ce qu'est un « petit docteur » –, fonction d'abord attribuée à une lecture inopinée faite par Madeleine. Aussi peut-on dire que si le retour de Jean à Micheline se veut l'abolition définitive de l'écart entre les deux temps d'une interaction verbale, le retour d'Alain à la pratique médicale constitue une mise à la disposition, pour la collectivité, d'un savoir acquis par son détenteur au contact de cette même collectivité. La mémoire d'Alain ne saurait avoir de sens qu'au futur. Tel est, pensons-nous, ce à quoi conduit la relecture de l'existentialisme des personnages des deux premiers romans de Langevin par le biais des figures de l'écrit.

Qu'après 1960 et la révolution tranquille les intellectuels aient imaginé, comme Alain n'est pas loin de le faire en bout de course, au nom de valeurs humaines, que la fin d'un processus de

simulacre d'interaction verbale – forcément collectif, puisque interactif – constituait une preuve de la pertinence de leur croyance au progrès sociétal et à l'Histoire n'a rien de bien étonnant. En conjuguant sur un fond de contestation sociale des histoires d'amour, Langevin écrivait déjà le b.a.-ba de l'Histoire[14].

Revenant à notre point de départ, il nous semble pertinent de poser qu'il faudra bien définir un jour l'idéologie littéraire qui a prévalu au Québec après 1960. Il paraît déjà évident qu'on est allé un peu vite en attribuant à un roman comme *Prochain épisode* la valeur de mettre en scène des enjeux collectifs et de marquer notre entrée dans l'Histoire. C'était bien évidemment un peu vrai : le héros d'Aquin rêvait d'écrire un roman qui saurait rivaliser avec les plus grands chefs-d'œuvre de la littérature française ! Mais de là à mythifier la pratique d'écriture, il y a une marge. Cette marge, André Langevin ne l'a jamais franchie, peut-être parce que ses lectures existentialistes ont été faites sans qu'il ait eu au préalable vraiment entendu parler du matérialisme historique. Il devait donc imaginer une manière différente d'en finir avec Dieu au Québec, ce qui a donné une sorte de curieux refus de l'intellectualisme et de la représentation de romanciers fictifs. Cela nous a valu *Poussière sur la ville*. Ce roman devait cependant lui valoir à lui de ne pas trouver grâce auprès de nos nouveaux romanciers, plus portés au contraire à mettre de l'avant l'isotopie de l'écriture. Nous espérons avoir un peu contribué à donner le goût de redécouvrir cet écrivain particulier, existentialiste avant de découvrir l'Histoire, et amené de ce fait, comme malgré lui, à comprendre que les héros romanesques sont problématiques du fait qu'ils prétendent faire du sens sans respecter la loi du genre, à savoir que c'est par la réaction d'un

14. Il ne faisait cependant qu'homologuer dans une fiction l'isotopie sexuelle et l'isotopie économique. Est-il besoin de rappeler que Marx et Engels l'avaient également fait au début de *L'idéologie allemande,* où il est écrit que la lutte des sexes est la première forme de lutte des classes. Le problème n'est pas en soi dans cette analogie, mais bien que cette analogie leur a permis, faute d'une théorie sémiotique adéquate, de croire à l'Histoire, après avoir imaginé qu'il est possible de faire l'économie d'une science du langage et de l'instrument qui sert pour prétendre à un savoir historique.

interlocuteur qu'un signe acquiert, le temps d'un instant d'éternité, une signification.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *ÉVADÉ DE LA NUIT* ET *POUSSIÈRE SUR LA VILLE* (ANDRÉ LANGEVIN)

AMPRIMOZ, Alexandre (1977), « *Poussière sur la ville,* vers une sémiotique des gestes », *Présence francophone,* n° 14 (printemps), p. 97-104.

AMPRIMOZ, Alexandre (1985), « *Poussière sur la ville.* L'animalité d'un personnage », *Studies in Canadian Literature,* vol. X, n^{os} 1-2, p. 154-161.

ARBOUR, Renée (1952), « Chronique littéraire. *Évadé de la nuit* », *Le Droit,* vol. XL, n° 10 (12 janvier), p. 2.

BAILLARGEON, Samuel (1970), *Littérature canadienne-française suivi de portraits d'écrivains,* Montréal, HMH, p. 465.

BROCHU, André (1985), *L'évasion tragique. Essai sur les romans de Langevin,* Montréal, Hurtubise.

CHARBONNEAU, Robert (1972), *Romanciers canadiens,* Québec, les Presses de l'Université Laval, p. 65-69. (Coll. « Vie des lettres québécoises », n° 10.)

[COLLECTIF] (1973), *Études littéraires,* vol. VI, n° 2 [numéro consacré à André Langevin].

DUCROCQ-POIRIER, Madeleine (1978), *Le roman canadien de langue française de 1860 à 1958,* Paris, A. G. Nizet, p. 608-611 et 788-789.

DUHAMEL, Roger (1951), « Notes de lecture. *Évadé de la nuit* », *Montréal-Matin,* vol. XXII, n° 104 (5 novembre), p. 4.

DUHAMEL, Roger (1953), « Livres de notre temps. *Poussière sur la ville* nous réconcilie avec le roman canadien », *La Patrie (du dimanche),* vol. XIX, n° 44 (1er novembre), p. 79.

FALARDEAU, Jean-Charles (1969), « André Langevin, le romancier de l'angoisse et de la mort », *Europe*, vol. XLVII, nº 478-479 (février-mars), p. 61-65.

FALARDEAU, Jean-Charles (1985), « Les symbolismes de la neige dans l'œuvre de Langevin », *Écrits du Canada français*, nº 56, p. 161-172.

GRANDPRÉ, Pierre de (1969), *Histoire de la littérature française du Québec*. Tome IV, Montréal, Beauchemin, p. 58-66.

GUÉRIN, Raymond (1951), « *Évadé de la nuit*, de Langevin », *La Presse*, vol. LXVIII, nº 35 (24 novembre), p. 61.

HÉBERT, Pierre (1976), « Forme et signification du temps et du discours immédiat dans *Poussière sur la ville* : le récit d'une victoire », *Voix et Images*, vol. II, nº 2 (décembre), p. 209-230.

HÉBERT, Pierre (1983), *Le temps et la forme : essai de modèle et lecture de trois récits québécois*, Sherbrooke, Naaman.

L'HÉRAULT, Pierre (1982), « *Évadé de la nuit*, roman d'André Langevin », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. Tome III : *1940-1959*, Montréal, Fides, 1982, p. 356-360.

LOCKQUELL, Clément (1953), « Chronique des livres. *Poussière sur la ville*, roman d'André Langevin », *Le Soleil*, vol. LXXII, nº 251 (24 octobre), p. 4.

MAJOR, Jean-Louis (1964), dans *Archives des lettres canadiennes*. Tome III : *Le roman canadien-français*, Montréal et Paris, Fides, p. 207-229. [Publication du Centre de recherche de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa.]

MARCOTTE, Gilles (1951) « Le mauvais livre d'un bon écrivain », *Le Devoir*, vol. XLII, nº 274 (24 novembre), p. 7 et 12.

MARCOTTE, Gilles (1953), « Équivoque de la pitié », *Le Devoir*, vol. XLIV, nº 236 (10 octobre), p. 7.

MARCOTTE, Gilles (1989), « Alain et Abel », *Littérature et circonstances,* Montréal, L'Hexagone, p. 153-163. (Coll. « Essais littéraires ».)

O'LEARY, Dostaler (1951), « Nos amis les livres. *Évadé de la nuit* », *La Patrie (du dimanche),* vol. XVII, nº 52 (23 décembre), p. 89.

PASCAL, Gabrielle (1976), *La quête de l'identité chez André Langevin,* Montréal, Éditions Aquila limitée (Coll.« Figures du Québec ».)

PILON, Jean-Guy (1953), « *Poussière sur la ville* », *Le Quartier latin,* vol. XXXVI, nº 7 (29 octobre), p. 4.

PURDY, Anthony (1985), « Stopping the Kaleidoscope. The Logic of Life and the Logic of Story in Langevin's *Poussière sur la ville* », *Dalhousie French Studies,* vol. VIII (printemps-été), p. 78-101.

RICHER, Julia (1951), « *Évadé de la nuit* de André Langevin », *Notre temps,* vol. VII, nº 5 (24 novembre), p. 5.

SYLVESTRE, Guy (1951), « La vie de l'esprit. *Évadé de la nuit* », *La Patrie,* vol. XVII, nº 43 (21 octobre), p. 92.

TOUGAS, Gérard (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française,* Paris, Presses universitaires de France, p. 175-176.

ORIGINES ET FONDEMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE *LES CHRONIQUES DU PLATEAU MONT-ROYAL* DE MICHEL TREMBLAY

par

Richard Duchaine

[...] pour que quelque chose de véritablement nouveau puisse commencer, il faut que les restes et les ruines du vieux cycle soient complètement anéantis.

Mircea ÉLIADE,
Aspects du mythe.

J'espère que tu vas comprendre pis que tu vas respecter la lune toute ta vie. Pas de chasse-galerie. Parce que la lune est la seule chose dans le monde dont tu peux être sûr.

Josaphat-le-Violon,
La grosse femme d'à côté est enceinte.

1. INTRODUCTION

En effectuant un retour à la prose romanesque avec *La grosse femme d'à côté est enceinte* [1], Michel Tremblay avait fort agréablement surpris la critique et le public. Mais avec la publication du *Premier quartier de la lune* [2] qui semble mettre un terme, quatre romans et dix ans plus tard, aux *Chroniques du Plateau Mont-Royal,* la critique allait se montrer beaucoup plus réservée, sinon franchement rébarbative : « L'impression d'une immense redite [...]. Filon usé jusqu'à la corde » (Le Blanc, 1990 : 18-19) ; « Le cinquième tome de la saga du Plateau Mont-Royal ne réserve donc pas de surprises véritables.[...] On a l'impression que l'inspiration s'est émoussée [...] » (Saletti, 1989-1990 : 13) ; « On commence vraiment à se demander si ce romancier [...] proposera un jour quelque chose de vraiment neuf

1. Michel Tremblay (1978), *La grosse femme d'à côté est enceinte,* Montréal, Leméac. (Coll. « Romans québécois ».) Dans la suite de l'article, les références à cet ouvrage seront notées par l'abréviation GF, suivie de la pagination.
2. Michel Tremblay (1989), *Le premier quartier de la lune,* Montréal, Leméac. Dans la suite de l'article, les références à cet ouvrage seront notées par l'abréviation PQ, suivie de la pagination.

et d'un peu surprenant [...] » (Milot, 1989-1990 : 21). Voilà ce que l'on pouvait lire à la sortie du roman.

Sans vouloir nier un effet de redite qui peut s'avérer ennuyeux – nous nous inclinons devant l'unanimité de la critique –, il nous apparaît néanmoins clair que *Le premier quartier de la lune*, nonobstant la récurrence du cadre spatio-temporel et la redondance des personnages, vient réellement « clore » la série romanesque, qu'il en constitue un aboutissement. Par l'analyse des romans d'ouverture et de clôture du cycle romanesque, nous tenterons de retracer les points saillants de ce parcours. Notre premier objectif sera de reconstituer, à partir du propos anecdotique de ces deux romans, la « narrativité » des *Chroniques* [...] en en dégageant les axes majeurs de transformations de contenus[3]. Précisons d'entrée de jeu qu'en ce qui concerne *La grosse femme d'à côté est enceinte*, nous nous sommes largement inspiré d'un récent travail (Duchaine, 1990) dans lequel nous avons déjà effectué une analyse relativement opératoire de son organisation narrative.

Le second objectif mènera à une lecture globale des *Chroniques* [...] afin d'en dégager le « projet énonciatif », c'est-à-dire de saisir la position qu'elles occupent dans le parcours littéraire de Michel Tremblay. Cette série romanesque, autant par son contenu anecdotique que par sa forme générique, soulève de nombreuses interrogations. Quel est l'intérêt, par exemple, de narrer la « genèse » chronologique ou généalogique des figures actorielles marquantes du cycle dramatique des *Belles-sœurs* ? En quoi le genre romanesque était-il plus approprié pour opérer un tel recul temporel dans l'ordre de la fiction ? La forme théâtrale n'aurait-elle pas été plus indiquée, pour retracer ces fondements, comme ce fut le cas d'ailleurs, quoique dans une visée différente, avec la pièce *Le vrai monde ?* [4]. Nous faisons l'hypothèse que la série romanesque s'inscrit dans un processus de positionnement esthétique, et que la saisie d'un tel processus est susceptible d'éclairer les raisons de l'option « romanesque » de Michel Tremblay.

3. On aura compris que nous nous situons sur le même terrain méthodologique que celui esquissé dans l'introduction de ce livre.
4. Michel Tremblay (1987), *Le vrai monde ?*, Montréal, Leméac.

Le fait de traiter *La grosse femme d'à côté est enceinte* et *Le premier quartier de la lune* comme les segments extrêmes d'une série romanesque unifiée ne doit pas être vu comme une fusion des deux romans dans un énoncé unique. Conscient de l'autonomie propre de chaque texte, nous opérons plutôt une comparaison de leurs organisations narratives. Ainsi, d'une certaine façon, nous comptons saisir la « narrativité structurale » du cycle plutôt que sa structure narrative, dont la reconstruction exigerait un dépouillement exhaustif des cinq segments qui le constituent.

C'est dire que, conformément à l'esprit des textes de ce recueil, nous voulons traduire le parcours des *Chroniques* [...] d'un point de vue scriptural. Toutefois, dans notre travail précédemment cité, nous avions déjà cru devoir marquer quelque distance par rapport à la notion de figure de l'écrit prise au sens strict, afin de prendre en charge des « figures de narration orale » qui en tenaient lieu dans certains cas. L'examen du dernier roman du cycle confirme la pertinence de repenser cette notion d'écrit qui renvoie plutôt, nous semble-t-il, à une dimension fonctionnelle qu'à un strict plan figuratif ou « iconique » face à l'activité d'écriture.

2. D'UNE OUVERTURE « CLOSE » À UNE FERMETURE « OUVERTE »

Les deux romans laissent apparaître d'importantes similitudes quant à leur organisation formelle, dont l'unicité « classique » de leur ligne temporelle – l'action se déroulant au cours d'une seule journée – n'est pas la moindre. De même, les deux textes mènent d'emblée une multiplicité d'intrigues relativement indépendantes aboutissant à leur unification finale. Cette problématique de l'« unicité » et de la « multiplicité », nous l'avons montré ailleurs pour *La grosse femme d'à côté est enceinte* [5], représente un des points nodaux de l'ensemble des *Chroniques* [...], et participe, croyons-nous, à ses principaux axes de transformation sémantique.

5. Voir le tableau synoptique des axes de discursivisation que nous avons déjà proposé (Duchaine, 1990 : 17).

L'ouverture et la clôture de *La grosse femme d'à côté est enceinte* – et de la série romanesque dans son ensemble – mettent clairement en relief un état de cloisonnement et une menace de dispersion de son réseau actoriel (Duchaine, 1990 : 37-38). La famille de Victoire, prédominante dans le récit, s'inscrit en plein dans ce processus, chaque membre se voyant confronté isolément à un drame personnel. Il en va de même des autres composantes actorielles de la rue Fabre, qui n'entretiennent entre elles aucun rapport. Devant cette menace de dissolution, nœud gordien de la trame anecdotique des deux romans, nous émettons l'hypothèse que ceux-ci apportent des propositions de résolution foncièrement différentes, et que cette différence s'inscrit d'abord et avant tout dans le rôle qu'ils confèrent aux pratiques narratives qu'ils mettent en scène.

Pour amorcer la mise en relief des différences émergeant de cette toile de fond de similitude, il vaut de jeter un coup d'œil sur les finales des deux textes. De ce point de vue, celle de *La grosse femme* [...] s'inscrit dans une problématique de « circularité », en marquant discursivement et narrativement un « retour aux sources » par la réitération d'une configuration originaire. La dernière séquence, d'une part, reprend presque mot pour mot la séquence initiale[6], tandis que le rassemblement des jeunes femmes enceintes autour du personnage-titre participe, d'autre part, dans une démarche de perpétuation cyclique d'une lignée et de transmission d'un savoir « ancestral », à une nouvelle génération. Il serait évidemment absurde de prétendre que *La grosse femme* [...] en revient strictement à son état initial. Seulement, il nous apparaît clair que la réactualisation de rôles actoriels entre les générations (dont la reproduction sexuelle constitue sans doute la manifestation la plus forte) vient mettre un terme – provisoirement – à l'imminence d'une détérioration qui marquait des points depuis le début du roman.

Il en va tout autrement avec *Le premier quartier de la lune*. Bien loin d'aboutir à un apaisement des tensions au sein de la rue Fabre, ce roman débouche sur la « consommation » – ou plutôt

6. Nous renvoyons aux deux « tableaux immobiles » constitués des tricoteuses et de leur mère Florence (GF, 11 et 329).

une consumation – de la chute tragique du jeune Marcel[7] qui anéantit l'espace initiatique de son imaginaire, en détruisant par le feu la « maison-miroir » des tricoteuses. Cette destruction investit d'ailleurs l'organisation plus formelle de la clôture du roman. D'un regroupement actoriel « effectif » dans *La grosse femme* [...], nous assistons plutôt à un rassemblement dans l'imaginaire, puisque c'est par le biais de l'enfant de la grosse femme que s'offre une perspective globale de la configuration spatio-actorielle des *Chroniques* [...] :

> *Tout dormait, les objets comme les humains. Et lui veillait. Il aurait pu nommer chacun des habitants de chacun des appartements de chacune des maisons qu'il dominait ; il aurait pu imaginer leur corps dans leur lit, la couleur de leur rêve, l'odeur qu'ils dégageaient* [...] (PQ, 281).

En outre, ce remplacement du merveilleux – propre à Marcel – par un regard omniscient – propre à l'enfant de la grosse femme[8] – fait presque immédiatement suite à un renversement du même ordre concernant les belles-sœurs, Albertine et la grosse femme. Si, en effet, c'est à cette dernière qu'incombe la parole réunificatrice dans le roman initial[9], *Le premier quartier* [...] attribue ce rôle à Albertine, qui chante littéralement un *mater dolorosa* sur son balcon devant l'auditoire étonnamment approbateur des autres femmes de la rue Fabre (PQ, 248-251). L'interaction des jeunes femmes rassemblées autour de la grosse

7. Sans parler, évidemment, de celle de sa mère Albertine et de la rechute de sa sœur Thérèse dans son univers nocturne de la « Main ».
8. En fait, pour mieux marquer le renversement, il serait plus précis de dire qu'on est passé d'un regroupement « perçu » par un personnage imaginaire (en l'occurrence Florence) à la représentation imaginaire des personnages par l'enfant de la grosse femme.
9. « [...] la grosse femme se pencha par-dessus la rampe du balcon. "Montez ! Montez ! Venez jaser !" Elle regarda tour à tour Germaine Lauzon, Rose Ouimet, Gabrielle Jodoin, Claire Lemieux et même Marie-Louise Brassard qui n'avait pas quitté son balcon. "Moé aussi j'attends un bébé comme vous autres...V'nez on va en parler..." » (GF, 327-328).

femme s'est toutefois transformée en un simulacre théâtral où Albertine profère un monologue devant un public fragmenté dans l'espace, chaque femme demeurant sur son propre balcon.

Aussi, malgré la continuité figurative et les correspondances formelles qui rattachent en superficie les épisodes extrêmes des *Chroniques* [...], les quelques traits que nous venons de dégager rapidement laissent déjà entrevoir une dissymétrie entre les deux romans. La circularité ou le retour aux origines, solution euphorique proposée par la clôture de *La grosse femme d'à côté est enceinte,* se voit en effet disqualifiée avec *Le premier quartier de la lune,* au cours duquel s'impose le courant irréversible d'une tragédie débouchant sur une déflagration finale.

3. LE MONDE DE LA LÉGENDE : LE CHANT DU SIGNE

L'articulation de l'anecdote autour d'une problématique de la dispersion actorielle est intimement reliée, dans les deux romans à l'étude, à un parcours figuratif d'écriture. D'entrée de jeu, le personnage le plus marqué par le cloisonnement – la grosse femme – est associé à la lecture d'un roman étranger, soit *Bug-Jargal* de Victor Hugo (GF, 68-69), pratique qui lui permet de tromper l'ennui occasionné par sa réclusion dans sa chambre. Sa grossesse tardive – signe de perversité – faisant déjà l'objet d'une sanction négative, la lecture d'un roman à l'index ne fait qu'accentuer son isolement. Elle en abandonne d'ailleurs la lecture au cours du roman. Mais surtout, en contractant avec son beau-frère Édouard un « pacte narratif » – lorsqu'elle demande à celui-ci de lui raconter ses escapades nocturnes dans Montréal –, non seulement opère-t-elle une relocalisation du contenu de ses lectures[10], mais elle inaugure un véritable programme d'écriture qui vient redoubler, pour la traduire, la thématique centrale de préservation d'une configuration spatio-actorielle. Sans vouloir anticiper, il nous paraît opportun de souligner dès maintenant que le problème de communication d'un « monde » – au sens où deux pièces communiquent – peut et doit être lu aussi, et à

10. L'anecdote de *Bug-Jargal* se déroule dans une colonie française des Antilles.

fortiori à l'intérieur d'un cadre romanesque ou plus largement littéraire, dans une perspective de communication langagière.

De ce point de vue, un rôle de tout premier plan a été imparti, dans le dénouement de *La grosse femme* [...], à l'exercice de la narration orale. Si, en effet, c'est à Édouard que devait incomber la tâche de raconter des histoires, ce sont pourtant les aînés, Victoire et Josaphat-le-Violon, qui remplissent le contrat établi par la grosse femme. La première, en racontant, à Édouard justement, les circonstances où il fut conçu (GF, 236-242) et le deuxième, en faisant le récit de *La chasse-galerie* à son petit-neveu Marcel, vers la fin du roman (GF, 284-294)[11]. Ces figures de narration orale[12] jouent en outre un rôle déterminant quant à la résolution de la problématique de l'énoncé anecdotique,

11. Évidemment, en affirmant que ces narrations répondent à la demande de la grosse femme, nous nous plaçons d'un point de vue textuel. Que celles-ci ne s'adressent pas, en première instance, à la grosse femme – surtout dans le cas du récit de Victoire qu'elle ne peut entendre – ne doit pas occulter le fait que dans le parcours même du texte, ces récits oraux satisfont aux termes du contrat proposé par le personnage-titre.

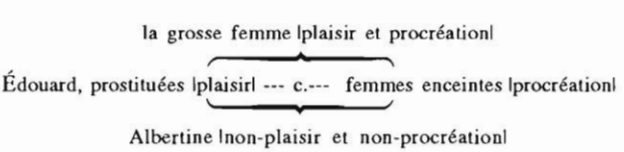
12. L'emploi d'un tel dénominatif appelle une mise en garde. Il s'agit tout d'abord de mettre en relief le fait que le terme « écrit », dans « figure de l'écrit », renvoie davantage à un certain contexte de communication à l'intérieur duquel s'inscrit la figure qu'à la substance de l'expression (pour reprendre un terme hjelmslevien) qui la manifeste. Le syntagme « figure de narration orale » veut donc à la fois marquer une différence (oralité / écriture) et une similitude fonctionnelle (en tant que figures inscrites) afin de laisser jouer ces traits comparatifs et ainsi saisir en bout de piste la pertinence de maintenir cette distinction. Soulignons par ailleurs que nous avons pris soin d'ajouter « narration ». Nous estimons nécessaire de privilégier les figures de « textualité » orale qui, à l'instar de leurs consœurs de l'écrit, affichent une certaine autonomie ou clôture au sein de l'anecdote où elles se manifestent. On évite ainsi la prise en charge de toutes les marques d'oralité – notamment les dialogues simulés entre les personnages – qui relèvent plus, selon nous, d'une problématique narratologique que narrative. Nous serons en mesure d'identifier d'autres critères discriminants à la fin de l'analyse.

en contribuant à apaiser les conflits et à réduire les distances entre les protagonistes.

En racontant sur un mode baroque les ébats qui ont abouti à la conception d'Édouard, le récit de Victoire conjoint les pôles contraires de l'isotopie sexuelle, isotopie dominante de l'anecdote du roman. Ces pôles pourraient être définis par les vocables de « plaisir » et de « procréation », regroupant respectivement les acteurs à la sexualité « illicite » (Édouard, les prostituées) et ceux pour qui la sexualité est « permise » (les jeunes femmes enceintes)[13]. Très brièvement, disons que le récit de Victoire répond simultanément au désir de Betty, jeune prostituée qui rêvait quelques heures auparavant de faire l'amour derrière un buisson du parc Lafontaine, et à celui de la grosse femme qui, malgré son âge avancé et les réprobations que cela devait lui occasionner, s'entête à porter un dernier enfant. Cette conjonction de deux désirs de prime abord incompatibles en ce qui concerne la sexualité, à l'intérieur de la narration, a d'ailleurs des répercussions sur la suite du récit. Betty et Mercedes, prostituées notoires de la rue Fabre, mangeront à la même table que la chaste Albertine et la grosse femme, à la toute fin du texte, et finiront par s'intégrer au groupe des jeunes femmes « légitimement » enceintes (GF, 267-278). Même que l'âge de la grosse femme, trait négatif au départ, se transforme en valeur cognitive, puisqu'elle peut transmettre son expérience aux plus jeunes. Le trajet de ce récit se définirait donc comme une neutralisation des contradictions, neutralisation discursivisée par une conjonction de figures actorielles antagonistes.

La légende de la Chasse-galerie, tout en relançant l'acte narratif de Victoire, élargit les enjeux impliqués par celui-ci. Si le récit de Victoire a eu pour effet de cristalliser, en vue de leur dépassement, les oppositions sur le plan de la sexualité, la

13. Il serait possible en fait de construire un modèle de la sexualité :



légende amorce pour sa part une réunification actorielle globale. Cette différence d'« effet » repose dans une certaine mesure sur le contenu anecdotique des deux récits. En effet, à la mise face-à-face, dans la narration de Victoire, de deux classes d'acteurs – les « riches » et les « pauvres » – débouchant sur la domination carnavalesque de la classe populaire[14], nous passons, avec la légende, à la passation par un anglophone de la fonction d'allumeur de lune à Josaphat-le-Violon. S'est donc opéré une transformation d'un énoncé « polémique » à un énoncé plutôt « contractuel[15] ». Si, par ailleurs, en tant qu'acteur de son propre énoncé, Josaphat-le-Violon assure la sauvegarde du cycle lunaire, en tant qu'énonciateur, il contribue à la survivance d'un élément du pa- (ou ma-) trimoine culturel des habitants de la rue Fabre (contrairement à Victoire qui relate pour une première fois une aventure qu'elle était la seule à connaître), patrimoine qu'il s'apprête d'ailleurs à léguer à Marcel.

Mais surtout, à l'opposé du récit de Victoire qui, autant par son contenu que par son incidence sur le parcours textuel, construit un espace unique marqué par une dichotomie actorielle[16], le conte de Josaphat-le-Violon assume plutôt la transition d'un réseau actoriel unifié entre un espace rural et un espace urbain. En réactivant en effet la culture folklorique rattachée à l'espace d'origine, la légende fait contrepoids au sentiment d'aliénation ou de nostalgie des acteurs qui se sont déplacés vers la ville, aliénation intrinsèquement liée à la menace de dissolution qui aiguillonne toute l'anecdote. Après le récit de cette légende, lorsque la grosse femme entonne une chanson populaire, Marie-Lou Brassard, une voisine, exprime clairement

14. Rappelons que c'est à la suite de l'inauguration d'une gondole sur le lac du parc Lafontaine, événement auquel n'était pas convié le peuple, que Victoire a décidé d'avoir son dernier enfant. Ayant échoué lamentablement, la cérémonie fut rapidement convertie en fête populaire : « [...] on a fêté la Saint-Jean un mois d'avance ! » (GF, 241).
15. Nous faisons allusion à la distinction entre les énoncés narratifs d'« épreuve » et de « don » soulignée par Greimas (1983 : 38-39).
16. Dichotomie riches / pauvres pour ce qui est de l'énoncé et dichotomie prostituées / Albertine du point de vue de son impact textuel.

cet effet libérateur : « Ça me rappelle chez nous ! J'ai pus l'impression d'être en cage ! » (GF, 327)[17].

Les deux narrations orales réalisent en fait une conjonction spatiale (rural / urbain) et temporelle (passé / présent), mais selon deux modes différents d'énonciation. De son côté, le récit de Victoire « identifie » espace énoncif et espace énonciatif, tous les deux figurativisés par le parc Lafontaine. La véridiction de son récit s'appuie donc sur une « monstration » contextuelle :

> *Victoire continua son histoire en ramenant son regard sur le bosquet.* [...] *Elle entra dans le bosquet sans s'occuper des branches qui s'accrochaient à sa robe. Elle se pencha un peu. « Juste icitte »* (GF, 242).

Cette coïncidence entre l'espace de l'énonciation (contexte) et l'espace de l'énoncé (texte), coïncidence qui, au départ, semblait uniquement nécessaire à la mise en branle de la narration de Victoire[18], assure, en bout de piste, la véracité de l'anecdote par la présence simultanée du texte – au sens large – et de son référent. Par ailleurs, la présence seule du destinataire du récit, Édouard, cautionne la narration : d'une certaine façon, en arrivant au bosquet avec sa mère, c'est comme s'il « naissait » du récit de sa propre conception.

Édouard joue donc vis-à-vis du récit de sa mère le même rôle que la lune dans le conte de Josaphat-le-Violon. La montée de la lune, apparemment provoquée par l'impulsion musicale du conteur, authentifie en effet par avance la légende qui va suivre. Toutefois, la figure lunaire ne nécessite pas un recouvrement des espaces énoncif et énonciatif. Le vieillard réalise en effet un acte

17. Il est au demeurant intéressant de constater que ce dédoublement spatial (et thymique) des plans rural et urbain peut être homologué à celui que l'on observe dans le texte dramatique d'*À toi pour toujours ta Marie-Lou* (Montréal, Leméac, 1971), où Léopold et Marie-Lou, quoique dans leur cuisine, sont « installés » dans les lieux où ils se sentent heureux (la taverne et le salon).

18. « De l'autre côté de la rue Rachel s'étendait le parc Lafontaine. Victoire regarda longuement les arbres avant de traverser la rue. Elle regarda enfin Édouard. Ses yeux étaient voilés. "C'est icitte que j't'ai faite, mon homme, viens, j'vas te montrer où !" » (GF, 223 ; nous soulignons).

langagier dont les coordonnées spatio-temporelles sont totalement autonomes par rapport à celles où se situent Josaphat et Marcel. En un sens, le conteur fait ressurgir, par l'imaginaire, l'espace rural et la culture folklorique en milieu urbain. Plutôt que d'être fondée sur la co-présence du contexte (comme le récit de Victoire), la légende réactualise un contexte d'énonciation par la narration d'une figure récurrente de l'imaginaire populaire[19]. Si l'énoncé de Victoire instaure une dialectique entre les antagonismes sexuels de l'anecdote romanesque, par le récit d'une transgression sexuelle « rachetée » par la naissance d'un enfant (en l'occurrence le destinataire même du récit), l'énonciation de *La chasse-galerie* sauve quant à elle, par la réactivation d'une figure culturelle, une communauté actorielle menacée, à la suite d'une transgression spatiale. C'est comme si, en fin de parcours, la référence contextuelle reposait sur l'énonciation d'un texte.

Mais les choses ne sont pas si simples. Si la légende vient neutraliser la menace de dissolution actorielle c'est, paradoxalement, en proposant la relance du « même » à travers un processus de rupture. Josaphat-le-Violon, en effet, n'invente rien ; *La chasse-galerie* est connue de la famille depuis toujours. L'invention consiste plutôt en la « recontextualisation » du récit connu, alors que Victoire avait besoin de contextualiser un nouveau récit. Une telle opération présuppose chez Josaphat-le-Violon un savoir qui semble faire défaut chez les autres acteurs du roman, ceux-ci ayant perdu tout contact avec leur espace d'origine. C'est ici qu'interviennent les figures énigmatiques des tricoteuses et de leur mère Florence[20]. Bien que cela soit encore

19. Cette réactualisation d'un contexte énonciatif se manifeste selon nous sous la configuration finale du rassemblement autour du balcon familial.

20. Constamment souligné et fréquemment commenté par la critique, cet aspect des *Chroniques* [...] fut davantage perçu comme un ajout ornemental ou, dans le meilleur des cas, comme un moyen de faire déboucher l'anecdote romanesque sur des problèmes universels qui ont traversé la culture occidentale. Soulignons notamment un article d'Antoine Sirois (1982 : 319-326) où sont fort bien dégagées certaines références mythiques auxquelles pouvaient renvoyer ces personnages « merveilleux ». Nul cependant ne s'est encore penché, à

peu explicite dans ce premier tome des *Chroniques* [...], on y apprend quand même que ces personnages constituent les dépositaires de la mémoire familiale et de la culture populaire[21]; c'est pourquoi Josaphat, Marcel et à un degré moindre Victoire[22] sont les seuls acteurs qui parviennent à les voir. En fait, plus que de simples dépositaires d'une culture, Florence, Rose, Violette et Mauve jouent surtout, par rapport à cette culture, le rôle d'initiatrices. Dans la suite de la série romanesque, en effet, Marcel commence à fréquenter assidûment la maison des tricoteuses – au désespoir de sa mère Albertine –, où celles-ci lui enseignent l'art du conte, de la musique, du dessin, etc.[23]. Mais si elles sont à la source de l'imaginaire merveilleux véhiculé par Josaphat et Marcel, les tricoteuses dépendent également de ces derniers : c'est sous réserve d'une prise en charge par l'imaginaire de ces personnages que leur « survie » est assurée.

Ainsi, les deux rôles de Josaphat-le-Violon peuvent être homologués : héros de son propre récit, il sauve un élément *naturel* (la lune) de la trahison d'un anglophone ; narrateur de la légende, il réactualise un élément *culturel (Bug-Jargal)* menacé par un écrit étranger. *La chasse-galerie* contrecarre aussi la dissolution actorielle issue d'une transgression spatiale, grâce à la possibilité d'un rappel des origines, d'un retour du passé dans le présent[24]. La

---

notre connaissance, sur la fonction de ces figures dans la structure des romans.

21. Dans notre mémoire de maîtrise, nous avions brièvement montré le rattachement essentiel des manifestations du merveilleux avec la résurgence d'un passé culturel commun aux habitants de la rue Fabre. Quant à ce qui a trait à la fonction « conservatrice » des tricoteuses, Florence en témoigne très clairement lorsqu'elle retrace la généalogie de Victoire (GF, 205-207).
22. Cette question de la différence « scalaire » dans le rapport des personnages avec les tricoteuses a été abordée dans « Le rapport de la folie à l'écriture romanesque : le cas de *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay », communication que nous avons présentée au colloque Écriture, folie, altérité, congrès de l'ACFAS, Sherbrooke, mai 1991.
23. Voir Michel Tremblay (1980), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges,* Montréal, Leméac.
24. Soulignons en passant la filiation du contenu et de la fonction textuelle de la légende avec le réseau symbolique auquel était

légende, figure de l'écrit ultime du roman, pose donc un rapport spécifique au temps et à l'histoire, en tentant, dirions-nous, d'en neutraliser le mouvement linéaire et irréversible. Par l'expression d'une littérature propre à un passé rural, elle tend à annuler l'isolement actoriel caractéristique de l'espace urbain – ici la rue Fabre – et à rattacher les acteurs, par l'imaginaire merveilleux, à leurs origines communes, intégrées du coup en « une seule trame [... entre] le commencement et la fin » (Éliade, 1969 : 152-153).

On pourrait croire que *La grosse femme* [...] s'inscrit d'emblée dans un tel « effort » de conservation et de transmission de la mémoire collective. Sans nier carrément cette hypothèse, force est de constater néanmoins que si la culture populaire, et avec elle les tricoteuses, triomphe dans le premier roman des *Chroniques* [...], celle-ci se verra emportée par le mouvement de désintégration du *Premier quartier de la lune*. D'ailleurs, l'affaiblissement progressif et la dissolution de cet univers imaginaire est au centre de ce dernier roman.

Sur le plan anecdotique, le lecteur assiste à la déréliction croissante du personnage de Marcel. Du fait de la mort de Victoire et de Josaphat, Marcel se retrouve sans complices dans le monde réel. La grosse femme et son fils veulent bien témoigner de la bonne volonté devant son pouvoir imaginatif ; cependant ils ne peuvent accéder avec lui au monde de Florence. Mais surtout, Marcel se voit peu à peu dépossédé de ses pouvoirs. Tout d'abord, il parvient de plus en plus difficilement à prendre contact avec son chat et mentor, Duplessis; le corps de celui-ci commence à « avoir des trous », pour ensuite ne plus laisser voir que sa tête et finalement disparaître. Plutôt qu'une simple perte de pouvoir, il semble que Marcel soit lui-même responsable de la disparition de Duplessis :

> [...] *quelque chose le rongeait de l'intérieur, quelque chose qui ressemblait à de la déception parce que*

---

rattachée la lune dans la pensée dite archaïque. Mircea Éliade affirme en effet : « On pourrait dire que la lune révèle à l'homme sa propre condition humaine [...] puisque la lune commande en même temps la mort et la fécondité, le drame et l'initiation. Si la modalité lunaire est par excellence celle du changement [...] elle n'en est pas moins celle du retour cyclique [...] » (1964 : 162).

> *quelqu'un qui ne pouvait être personne d'autre que vous-même l'avait trahi* [...]. *« Tu me désappointes. Tu me désappointes tellement »* (PQ, 53).

C'est ensuite au tour des tricoteuses de quitter Marcel. Après avoir ressenti sa première poussée érectile, il se dirige vers la maison de Florence dont, pour la première fois en 10 ans, la porte est fermée à clef. Il apprend dès lors que ses « muses », qui lui ont tout enseigné, s'apprêtent à partir. Pressentie par lui-même depuis longtemps, la chute de Marcel devient alors tout aussi foudroyante qu'inéluctable :

> *Il cracha, il vomit le souffle de connaissance qu'il avait reçu d'elles,* [...] *et se sentit vide et ignorant comme lorsqu'il avait trois ans et qu'il les avait connus tous les cinq* (PQ, 238).

Révolté d'abord par cet abandon, Marcel comprend, vers la fin du récit, qu'il ne doit s'en prendre qu'à lui-même. Toujours enthousiaste face aux enseignements des tricoteuses et activement engagé dans son apprentissage, il était devenu, au cours de ses dernières visites chez Florence et ses filles, un élève passif et blasé :

> *Mais depuis presque un an il était redevenu simple spectateur* [...]. *Il avait perdu la passion d'apprendre et de créer et contemplait cette perte, condensée en une seule journée comme l'illustration de cette période de sa vie qui s'achevait, avec une effrayante froideur* (PQ, 253-254).

Aussi, plutôt que de subir cette perte, Marcel décide de l'assumer entièrement. Il détruit d'abord son empire personnel, la forêt enchantée, dont il écrase tous les cœurs-saignants. Il porte ensuite le grand coup : incapable de supporter le départ des tricoteuses, il préfère les anéantir lui-même. Après une tragique cérémonie d'adieux, il brûle la maison où il avait tout appris. Duplessis lui revient alors, toujours invisible, mais sous la forme d'un chat « ordinaire » : « Il ne serait plus que le chat d'un fou qui croit avoir un chat » (PQ, 272).

La perte d'intérêt de Marcel pour son apprentissage s'explique sans doute en partie par le secret dont il avait la

consigne d'entourer son savoir. Contrairement à son grand-oncle Josaphat, Marcel, sous l'instance des tricoteuses – et de Duplessis –, doit constamment résister à la tentation de faire étalage de ses dons. Cette interdiction, dont le texte ne révèle jamais les véritables motifs, semble de toute façon justifiée par la réception négative dont les rares manifestations de son talent faisaient l'objet dans sa famille – essentiellement de la part de sa mère Albertine[25]. Au-delà d'une mise en veilleuse exigée par Florence, la nécessité pour Marcel de réprimer son envie de s'exprimer est causée aussi, sinon davantage, par l'incompréhension de son entourage qui, incapable de saisir le sens de sa parole, n'hésite pas à le taxer de folie :

> *Vous me donniez des choses tellement belles que j'aurais voulu les montrer à tout le monde, mais vous me disiez d'attendre.* [...] *Mais attendre quoi ?* [...] *Les choses que vous m'avez données, le monde autour de moé les comprennent pas de toute façon !* [...] *J'en veux pas des affaires qui sont juste à moé, que chus tu-seul à connaître !* (PQ, 267).

L'incommunicabilité du savoir de Marcel se manifeste d'ailleurs par le traitement « narratologique » réservé à son discours. Alors que les récits de Victoire et de Josaphat étaient mis en scène directement par un débrayage énonciatif, les figures d'oralité, dans *Le premier quartier de la lune,* ne sont évoquées qu'indirectement, par l'entremise de la voix narrative principale, et souvent par le biais du point de vue de l'enfant de la grosse femme[26]. C'est d'ailleurs à ce dernier que revient l'honneur d'assister au « chant du cygne » de Marcel – et avec lui de

25. Nous pensons entre autres ici à la condamnation d'Albertine face à la légende de Josaphat et surtout à la réaction violente qu'elle n'a pu refréner vis-à-vis de Marcel, après une démonstration de piano époustouflante de ce dernier chez un marchand d'instruments de musique (*La duchesse et le roturier,* Montréal, Leméac, 1982, p. 230-236. (Coll. « Romans québécois ».)

26. Hormis le discours de Marcel, même l'« envolée lyrique » d'Albertine sur son balcon (PQ, 247-251) est narrée indirectement, et observée du point de vue privilégié de l'enfant de la grosse femme.

l'imaginaire dont il était le porteur. L'enfant de la grosse femme est celui pour qui Marcel ouvre une première fois les portes de sa forêt enchantée et raconte, dans une apothéose de puissance expressive – nous allions dire en « sons et couleurs », – les grands pans de sa vie. Or, pour saisir le sens du discours de Marcel, l'enfant de la grosse femme ne peut prendre appui que sur son propre savoir :

> *Les premiers mots qu'il saisit étaient des noms de couleurs : rose, violette, mauve.* [...] *Puis un nom de ville : Florence.* [...] *Puis, tout à coup, un nom de premier ministre* [...] *: Duplessis.* [...] *il faudrait qu'il vérifie dans* La Presse *si le premier ministre du Québec n'était pas en voyage en Italie... Tant d'hésitation, tant de mystère pour parler de Duplessis à Florence, franchement !* (PQ, 42-43).

Se rendant rapidement compte de l'inefficacité de son mode de compréhension, l'enfant de la grosse femme se laisse bientôt absorber par la seule beauté des images. Il ne peut s'empêcher d'admirer la force narrative de son cousin, ce dernier étant en mesure, faisant fi des contraintes temporelles de tout discours, d'exprimer « [...] des symphonies complètes exécutées en une seule seconde [...] » (PQ, 44). C'est que le langage de Marcel implique davantage une « communion » qu'une stricte « communication » ; seule la beauté expressive y prend un sens qui, bien qu'indéfinissable, « écrase de bonheur » son cousin.

Une telle apothéose devait toutefois annoncer la mort de ce langage. L'exiguïté même de l'espace où Marcel énonce ses confessions[27] marque la réduction croissante de la place accordée jusque-là dans les *Chroniques* [...] à l'espace « rural », qui s'était déjà vu relégué de l'immense campagne de Duhamel au parc Lafontaine. Il s'agira d'ailleurs de la dernière tentative de communication de Marcel avant son effondrement :

> *Ils connurent dans le seul moment de communion mutuel de leur vie l'intensité désespérante d'un rêve qui se brise en morceaux irrécupérables. Leurs*

27. « [...] cet endroit n'était en fin de compte qu'un parterre mal entretenu [...] » (PQ, 43).

chemins s'étaient touchés au cœur de la forêt enchantée, ils allaient maintenant bifurquer, se séparer à tout jamais (PQ, 45).

4. DU LANGAGE D'UN MONDE À LA CONSTRUCTION DISCURSIVE D'UNE HISTOIRE

Nous aimerions lire cette relation problématique entre les deux cousins, oscillant de la tendresse à la froide colère, d'un point de vue « scriptural », pour la traduire dans les termes d'une mise en rapport de deux « pratiques de narration ». Notons, de ce point de vue, que si le dernier roman des *Chroniques* [...] raconte la mort d'un univers imaginaire, il se termine toutefois sur la formulation par l'enfant de la grosse femme d'un « projet narratif » :

> *il s'apprêtait à raconter pendant tout l'été une histoire sans fin qui mêlerait tout ce qu'il savait : leur vie quotidienne à eux, celle de sa propre famille, les films qu'il avait vus, les livres qu'il avait lus, les émissions de radio qu'il avait écoutées alors que ses parents le croyaient endormi...* et le génie de Marcel qu'il s'apprêtait à piller (PQ, 281 ; nous soulignons).

Ce passage essentiel dans l'économie du roman et de l'ensemble des *Chroniques* [...] témoigne à lui seul de l'émergence d'un nouvel ordre discursif, de l'apparition du premier quartier d'une nouvelle lune. Il rend compte, en outre, d'une transformation profonde du rapport de l'enfant de la grosse femme au savoir de Marcel, depuis sa première visite à la forêt enchantée.

Tout au long du roman, l'enfant de la grosse femme éprouve envers son cousin, malgré la risée sociale dont ce dernier est victime, une grande jalousie. Il comprend que Marcel, bien que cancre en classe, a accès à un monde qui, à lui, est interdit[28].

28. Ce sentiment de jalousie, l'enfant de la grosse femme le ressent depuis sa plus tendre enfance, alors que Marcel l'abandonnait à ses jeux pour aller rejoindre Florence et ses filles (voir *La duchesse et le roturier*, p. 169-175).

Les seules bribes de ce monde imaginaire dont il prend connaissance lui sont attribuées volontairement par Marcel, désireux d'extérioriser son savoir. Toutefois, lors de la première visite à la forêt enchantée, où il aura accès à la vie intérieure de Marcel (visite à cause de laquelle il croit avoir échoué à un examen de français), la jalousie de l'enfant de la grosse femme se double d'une colère sourde et incontrôlable.

Aussi, après les confessions de Marcel, non seulement les deux cousins se séparent-ils « à tout jamais », mais ils entrent dans un rapport polémique, du moins dans l'optique de l'enfant de la grosse femme – Marcel étant trop occupé ce jour-là à contempler sa déchéance. Le premier geste qui lui vient à l'esprit est de détruire la forêt de Marcel : « [...] il fallait un geste, un geste définitif qui romprait une fois pour toutes les liens qui les unissaient depuis toujours [...] la destruction définitive de Marcel, elle, s'imposait à lui avec une grande précision. » (PQ, 176-177). Mais en entrant dans le parterre grillagé, l'enfant de la grosse femme tente tout d'abord de faire renaître les images de Marcel : « Il essaya d'imaginer Marcel dans la même position, attendant patiemment que l'enchantement déferle sur lui » (PQ, 180). Vaine tentative, puisque cette forêt n'existe que par l'intervention de Marcel, lequel porte « un trésor enfoui dans son cerveau dans lequel il pouvait puiser tout ce qu'il voulait tant qu'il le voulait [...] » (PQ, 180-181). C'est alors que l'enfant de la grosse femme décide non plus de détruire l'espace magique de Marcel, mais plutôt de « s'approprier ses rêves une fois pour toutes pour voir [...] comment c'était que d'être un élu ! » (PQ, 181). Son projet de « pillage », exprimé à la toute fin du roman, se précise :

> *Il lui suffisait d'écouter son cousin, de le faire parler même, de provoquer ses confidences* [...] *et de s'en servir, après. Il était peut-être vraiment né, en fin de compte,* pour être un spectateur. *C'était un pitoyable destin, oui, mais c'était sa lueur au fond de ses ténèbres et il lui tendit les bras* (PQ, 183 ; nous soulignons).

La différence fondamentale entre les deux cousins, quant à leur rapport cognitif à l'imaginaire, commence à devenir plus claire. En effet, bien que les deux affrontent au cours de cette

journée un monde hostile, le recours à l'imaginaire, qui leur sert de planche de salut, s'exerce selon des processus presque diamétralement opposés, que nous rattacherions sommairement à une distinction entre énonciations « embrayée » et « débrayée ». Ces termes, qui désignent pourtant les opérations élémentaires des actes énonciatifs[29], demeurent fort complexes, et nous les employons sous toute réserve et, dirions-nous, selon un mode « analogique ».

L'embrayage consistant en un retour dans l'énoncé des catégories de l'énonciation – instance pouvant se lire comme un syncrétisme de « je-ici-maintenant » (Greimas et Courtés, 1979) –, nous pouvons considérer la pratique narrative de Marcel[30] comme « embrayée ». Non pas que son discours ne présuppose aucun débrayage – ce qui est logiquement impossible –, mais plutôt parce qu'au lieu de projeter au-dehors un contenu énoncif, Marcel tend davantage à recréer l'univers même qui est à la source de son énonciation. D'une certaine manière, le meilleur moyen pour Marcel de préserver le langage « poétique » qui lui a été donné, c'est encore de ne pas l'utiliser, du moins pas avec d'autres interlocuteurs que ceux qui le lui ont appris – les tricoteuses et Duplessis. Aussi, quand nous postulons que le discours de Marcel est « embrayé », c'est dans la mesure où la re-création du « Monde » d'où provient son langage est nécessaire à sa manifestation discursive. On comprend pourquoi Marcel ne peut employer ce langage que sur le mode du soliloque ; les destinataires du monde « réel », en fonction desquels devrait s'opérer un débrayage énonciatif, n'ont en effet pas accès au code et par le fait même au sens de ses énoncés. Le langage « parallèle » de Marcel demeure par conséquent tributaire de sa « mise en scène » dans le monde tout aussi parallèle qui lui a donné naissance. En d'autres termes, si le Monde et le Langage de Marcel sont véritablement « débrayés » face à la « réalité extérieure », son discours reste « embrayé » par rapport à ceux-ci, ce qui empêche toute communication. Pourtant Josaphat, avec

29. Pour un exposé élaboré sur ces notions, voir Greimas et Courtés (1979 : entrées « débrayage » et « embrayage » ; 79-82 et 119-121).

30. Nous référons essentiellement à la « confession » de Marcel dans la forêt enchantée (PQ, 41-46).

sa légende, rejoignait aisément son auditoire. Cela explique sans doute les réticences de Florence à laisser Marcel extérioriser son savoir : l'affirmation selon laquelle Marcel n'était « pas prêt » (PQ, 267) à un tel exercice soulignait vraisemblablement l'impossibilité pour ce dernier d'extérioriser – ou de débrayer – son savoir dans un contexte de communication, la mise en discours de ce savoir nécessitant l'appui de la manifestation du monde imaginaire de référence.

De son côté, s'il n'a pas accès au langage de Marcel, l'enfant de la grosse femme compense par l'apprentissage de la persuasion discursive. Si Marcel, en effet, est « manipulé » par les contraintes de sa référence énonciative, l'enfant de la grosse femme apprend pour sa part à « manipuler » son propre discours, à en être l'« acteur ». Le passage-clé de cette découverte se situe au moment où le jeune garçon réussit à berner son professeur, le frère Robert, en lui faisant croire qu'il s'était rendu à l'église, alors qu'il se trouvait en fait à la forêt enchantée :

> *C'était gros comme une montagne et invraisemblable au point d'en friser le ridicule mais il était convaincu que ça passerait parce que pendant qu'il le racontait* il était lui-même convaincu. *Il croyait tout ce qu'il disait :* il se voyait agir *comme cela lui était déjà arrivé trois fois dans la journée mais cette fois il avait le contrôle sur ses agissements, sur ses pensées, parce qu'il les inventait* [...]. *Il était parfaitement sincère dans son mensonge* [...] *: il « actait » pour la première fois de sa vie* [...] (PQ, 208 ; nous soulignons).

Bien que l'enfant de la grosse femme se représente dans son propre énoncé – ce qui en termes sémiotiques relève de l'embrayage –, sa performance fictionnelle se réalise sur la base d'une opération essentielle de « débrayage » : en tant qu'énonciateur, il a dû se « re-présenter » en tant que narrateur et en tant qu'acteur de l'anecdote. C'est à cette seule condition qu'il peut construire un « simulacre d'embrayage » qui permet à son récit mensonger de demeurer vraisemblable parce qu'il paraît sincère. Contrairement au discours de Marcel, qui exige au préalable la croyance de son interlocuteur au monde imaginaire qu'il habite – ou qui l'habite –, c'est par un dédoublement narratif

que l'enfant de la grosse femme parvient à faire fonctionner son mensonge.

Nous retrouvons en quelque sorte la distinction qui opposait les narrations de Victoire et de Josaphat-le-Violon, mais selon une redistribution des traits distinctifs. Alors que le discours de Marcel se rattache par son contenu anecdotique à l'imaginaire de Josaphat et par son énonciation « embrayée » à la narration de Victoire – co-présence de l'espace énoncif et énonciatif –, le mensonge de l'enfant de la grosse femme est véhiculé de façon « débrayée » comme le récit de son grand-oncle, mais en actualisant un nouveau contenu à l'instar de sa grand-mère.

En associant une nouvelle histoire à une forme narrative « éprouvée », l'enfant de la grosse femme obéit donc au précepte de Josaphat-le-Violon (« Pas de chasse-galerie », GF, 293), formulé à la fin de sa légende. C'est que tout en s'appropriant le « talent naturel de conteur » de son grand-oncle, le jeune garçon doit par ailleurs tenir compte d'un nouvel auditoire pour assurer l'efficacité de son discours. Une telle prise en compte est parfaitement illustrée lors de l'élaboration de son mensonge auprès du frère Robert, au cours de laquelle il doit justement mettre de côté la « tentation du merveilleux » :

> *Il avait commencé à raconter qu'il avait aperçu une ombre près du maître-autel, une forme éthérée qui avait disparu aussitôt qu'il l'avait regardée, puis, au visage que faisait son professeur, il avait compris* [...] *qu'il ne fallait pas s'aventurer sur le terrain glissant de l'apparition, qu'il risquerait de tout perdre s'il allait trop loin. Il retomba rapidement sur ses pattes, fit tousser l'ombre mystérieuse qui devint ainsi le bedeau qui s'affairait dans l'église et le tour fut joué* [...] (PQ, 209)[31].

31. Il faut voir par ailleurs que même s'il se voit désamorcé, le fantastique garde malgré tout sa pertinence. En déniant en effet sa fausse vision du bedeau, l'enfant de la grosse femme assoit habilement la vraisemblance du reste de son discours. L'effet manipulatoire de ce dédoublement narratif – où le narrateur est aussi acteur de son énoncé – associé à la dimension fantastique a d'ailleurs déjà été souligné par Tzvétan Todorov : « [...] le narrateur représenté convient au fantastique [...] appartenant au

En somme, si la réitération d'un contenu, dans la légende, devait assurer la résurgence d'un cadre spatio-actoriel rural, il est clair, avec la performance de l'enfant de la grosse femme, que la relance d'une pratique narrative, menacée d'extinction avec la déchéance de Marcel, s'appuie largement sur l'adhésion à un nouveau contexte d'énonciation.

Il est un autre mode d'énonciation dont l'enfant de la grosse femme fait la découverte au cours du récit, et que nous n'avons pas encore abordé dans l'analyse. Vers la fin du texte, en effet, Albertine exécute de façon tout à fait inattendue un véritable « chant lyrique », dans des conditions qui rappellent la tragédie antique[32]. Dans son déroulement, le récitatif chanté d'Albertine réitère sensiblement la confession de son fils Marcel (murmure indistinct ; grand air ; note finale) et réactualise la clôture de *La grosse femme d'à côté est enceinte* :

> *Exactement dix ans plus tôt leurs mères, enceintes, avaient chanté « Le temps des cerises » sur ce même balcon dans un moment de communion unique dans leur vie* (GF, 249).

Mais, cette fois, au lieu d'exprimer une culture populaire « originaire » et réconfortante à laquelle se rattachait la communauté, Albertine, dont le chant convoque lui aussi les autres femmes de la rue, met en scène une réalité à la fois contemporaine et désespérée :

> *Leurs malheurs étaient moins flamboyants que celui de la petite femme sur le balcon, mais elles s'identifiaient à elle* [Albertine] *qui osait prendre la parole* (PQ, 250).

Autant dire qu'Albertine, par un moyen d'expression apparenté à celui de Marcel, réussit là où ce dernier avait échoué : la sanction

---

narrateur, le discours est en deçà de l'épreuve de vérité; appartenant au personnage, il doit se soumettre à l'épreuve » (1970 : 91).

32. La description du chant comporte plusieurs termes qui renvoient clairement au lexique de la tragédie grecque : « l'héroïne, la tragique », « le chœur, six enfants de dos » (PQ, 249).

de son auditoire. Si son mode énonciatif (le chant) apparaît « invraisemblable », Albertine n'en dit pas moins sa vérité, contrairement cette fois à son neveu, l'enfant de la grosse femme qui, on l'a vu, utilise un discours en apparence vraisemblable dans un but mensonger. Celui-ci, d'ailleurs, ne peut s'empêcher d'applaudir la performance de sa tante : « L'enfant de la grosse femme frappa ses mains l'une contre l'autre trois fois » (PQ, 251).

Cette dernière scène illustre clairement dans quelle direction s'est opéré le renversement entre les romans « extrêmes » de la série romanesque : d'une tricoteuse – Florence – qui, dans *La grosse femme* [...], sanctionne positivement la narration de Josaphat[33], le roman final pose un jeune garçon qui applaudit au spectacle donné par sa tante. Ce remplacement de Florence par l'enfant de la grosse femme est intéressant. Si une certaine dégradation transpire du passage d'un langage « fondateur » (Marcel) à une efficacité narrative (l'enfant de la grosse femme), ce dernier dépasse en bout de course son cousin : il ne détruit pas Florence, il s'approprie son rôle. De là à dire que par un tel affranchissement, l'enfant de la grosse femme s'institue à son tour en instigateur d'un nouveau langage, il n'y a qu'un pas...

En demandant à Édouard de lui raconter ses sorties nocturnes « en ville », la grosse femme donnait donc naissance à un vaste programme d'écriture, qui allait exiger la remise en cause d'une pratique narrative établie en vue d'une meilleure adéquation à un nouvel ordre spatio-actoriel. « Donner naissance » peut d'ailleurs être pris au sens propre, puisque c'est précisément l'enfant de la grosse femme qui se qualifie pour répondre au programme « littéraire » de sa mère. Comment écrire des histoires qui, tout en relocalisant sur le plan du contenu les cadres spatiaux et temporels d'écrits préexistants *(Bug-Jargal, La chasse-galerie)*, permettraient de dépasser les cadres spatiaux-temporels de leur énonciation (contrairement au récit de Victoire ou au délire de

33. « Florence avait écouté Josaphat-le-Violon raconter son histoire. Quand il eut fini, il lui fit un galant salut auquel elle répondit par un sourire complice » (GF, 294).

Marcel dans la forêt enchantée[34]) ? Ou encore, comment construire une histoire dont l'autonomie structurale la dissocie du mouvement de l'Histoire et dont l'occurrence participe d'un changement de conjoncture historique ? Et enfin, comment créer de l'Autre à partir du Même ? Voilà quelques-uns des problèmes que devait rencontrer le jeune garçon, et que rencontre probablement tout Sujet d'écriture.

Si l'énonciation de la légende ne requérait pas, à même le discours, la « mise en contexte » des cadres de son anecdote, puisque la configuration rurale est connue des auditeurs (même de Marcel[35]), il semble que le changement de contexte exige la constitution d'un nouveau paradigme spatio-temporel. C'est à ce travail de relocalisation du contenu des énoncés qu'il faut à notre avis associer les différentes performances orales qui jalonnent *La grosse femme d'à côté est enceinte* : le récit de Victoire bien sûr, mais aussi les « mémoires » de Ti-Lou[36] et les harangues politiques de Gabriel[37], mari de la grosse femme, qui participent tous de ce mouvement de recadrage. Toutefois, ces trois actes énonciatifs peuvent difficilement revendiquer le titre d'« écrit » et ce, en raison du non-débrayage de l'instance narratrice face à son propre énoncé, ce que nous avons souligné plus particulièrement avec le récit de Victoire[38]. Dès lors, ces discours ne peuvent « circuler » indépendamment de leurs repères énonciatifs. En termes plus figuratifs, nous dirions que la grosse femme devrait

34. De même que le billet de Mercedes à Betty également, dont le décodage n'est possible qu'en relation avec l'état de la chambre.
35. « "T'sais, là, la campagne... J't'en ai déjà parlé... Là ousqu'y'a pas gros de maisons pis ben ben des arbres..." "Oui, Duhamel." » (GF, 284).
36. Nous faisons référence à l'obsession de l'ancienne « louve d'Ottawa » de vouloir raconter les hauts faits de sa trépidante carrière (GF, 74-77 et 146-151).
37. Gabriel est un orateur de taverne fort prisé du Plateau Mont-Royal, ses discours étant même baptisés par les habitués et amis les « sermons de Gabriel » (GF, 201-205).
38. Quant aux deux autres, disons rapidement que l'extase narrative de Ti-Lou se voit interrompue par le rappel de son infirmité, alors que c'est le rappel de sa situation familiale qui discrédite la position politique de Gabriel.

pouvoir les lire. D'un autre côté, si la légende et le billet de Mercedes à Betty répondaient à cette contrainte de la communication écrite, c'est leur contenu-énoncé qui fait problème, étant soit « illisible » dans le cas du billet (Betty ne pouvait même pas deviner de qui provenait la missive avant d'avoir relié le message à l'état de la chambre de Mercedes) ou devenu inadéquat face à l'instance réceptrice (imaginaire merveilleux des tricoteuses dans la légende).

Le mensonge de l'enfant de la grosse femme à l'endroit du frère Robert parvient à conjoindre les points forts des deux types de textes : il décroche (débraye) de sa propre position énonciative (dédoublement narratif) pour mieux s'adapter à l'horizon sémantique de son interlocuteur par une thématique religieuse. Si l'énonciateur des contes servait de pont entre deux univers parallèles (réel et imaginaire), l'énonciateur de textes fictifs instaure un narrateur qui assure plutôt une médiation entre son imaginaire à lui et celui de son lecteur. Alors que l'énonciation de la légende présuppose une communauté imaginaire, celle de la fiction établit pour sa part une communication entre deux imaginaires distincts dans le mouvement simultané d'une lecture. La caractérisation du texte fictif débrayé comme « mensonger » s'explique : l'efficacité du discours repose sur une manipulation énonciative et non sur une judication référentielle (bien que la référence relève, dans le cas de la légende, d'un imaginaire merveilleux). À moins, bien sûr, qu'un tel discours conjoigne les cadres énoncif et énonciatif, comme celui de Victoire, l'espace de l'énonciation jouant alors le rôle de référent véridictoire du récit.

Comment alors écrire des histoires fictives non mensongères ? Sur quoi fonder la vérité d'un récit coupé de son cadre énonciatif « réel » ? Bien que le roman de Tremblay ne livre pas les textes projetés par l'enfant de la grosse femme à la fin du *Premier quartier de la lune,* le remplacement de Florence par le jeune garçon, à la suite d'un spectacle théâtral, fournit selon nous d'intéressantes indications quant à la position énonciative du scripteur des *Chroniques* [...] (ou à tout le moins permet de transformer la projection du personnage en une rétrojection de l'énonciateur), et plus particulièrement du rapport entre sa production dramatique et romanesque.

5. CONCLUSION

Ce que le monologue chanté d'Albertine permet de mettre en évidence, d'une part, c'est qu'il est possible, grâce au théâtre, d'inscrire un nouveau contenu anecdotique dans un cadre énonciatif jusqu'à un certain point similaire à celui de la légende. C'est comme si, avec Albertine, Victoire se voyait « mise en scène » par Josaphat-le-Violon (avec texte et musique simultanés cette fois !). Éliminant toute instance narratrice, l'écriture dramatique gomme toute impression de manipulation langagière, l'énonciateur déléguant la parole à des acteurs. D'autre part, et peut-être surtout, le théâtre semble servir de lieu d'élaboration d'un nouvel univers préconstruit. En faisant parler les mêmes personnages en diverses occurrences (pensons, par exemple, au cycle des *Belles-sœurs* d'un certain Michel Tremblay), le dramaturge parvient, nous semble-t-il, à remplacer efficacement une Florence au nom de qui Josaphat actualisait un contenu « invariable » en de nombreuses occasions. L'auteur dramatique n'est-il pas lui-même un peu « fantomatique » à l'intérieur de son discours ? L'univers de Florence se voit donc remplacé par un univers « scriptural » lui aussi familial, sinon carrément autarcique. Si la littérature folklorique de Josaphat était alimentée par les tricoteuses, Michel Tremblay semble se suffire à lui-même : que fait-il avec ses *Chroniques* [...], sinon, à l'instar de l'enfant de la grosse femme, « piller » à même le génie de Michel Tremblay, auteur dramatique ? De ce fait, non seulement situe-t-il son théâtre à la source de sa production romanesque, mais il lui attribue une fonction de contexte référentiel véridictoire face à son récit. Un peu rapidement, nous pourrions dire que tout comme la présence d'Édouard au parc Lafontaine cautionnait la véracité du récit de sa mère, le récit de la naissance et de l'enfance des enfants de la rue Fabre est sanctionné par l'« existence » de ces personnages dans l'univers théâtral. Fondée sur le théâtre, la série romanesque raconte en outre la venue au monde (dans l'énoncé) des personnages du théâtre (certains n'hésiteraient pas à ajouter : et de leur auteur). Alors que la grosse femme, lectrice attitrée des *Chroniques* [...], accouche de celui-là même qui lui fournira les lectures qu'elle souhaite, l'écriture dramatique de Tremblay génère l'univers romanesque des *Chroniques* [...]. Si *La chasse-galerie,* apparentée à la structure

circulaire de la pensée mythique, tente de refréner le mouvement de l'histoire (l'isolement urbain) pour ensuite être disqualifiée, le cycle des *Belles-sœurs*, qui a révolutionné le cours de l'histoire littéraire du Québec, semble ici jouer un rôle de mythification d'un parcours d'écriture, qui se nourrit à même la narration des origines de son propre univers textuel de référence. Est-ce à croire que le Plateau Mont-Royal, comme le chat Duplessis, commence à « avoir des trous » ?

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *LA GROSSE FEMME D'À CÔTÉ EST ENCEINTE* ET *LE PREMIER QUARTIER DE LA LUNE* (MICHEL TREMBLAY)

ALLARD, Jacques (1979), « Montréal, le samedi 2 mai 1942 : *La grosse femme d'à côté est enceinte,* de Michel Tremblay », *Voix et images,* vol. IV, nº 3 (avril), p. 537-540.

[ANONYME] (1979), « Le nouveau-né de M. Tremblay », *La Nouvelle du Haut-Saint-François,* 30 janvier 1979, p. 20.

DOSSIER DE PRESSE (1981), « Michel Tremblay », Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, [non paginé].

FORTIN, Claude-B. (1989), « Michel Tremblay boucle la boucle des chroniques du Plateau Mont-Royal », *La Presse,* vol. CV, nº 278 (2 août), p. C6.

JOHNSTON, Kevin (1979), « Michel Tremblay : *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *Quarry,* vol. XXVIII, nº 2 (printemps), p. 92-94.

LE BLANC, Alonzo (1990), « *Le premier quartier de la lune* », *Québec français,* nº 76 (hiver), p. 18-19.

LEMIEUX, Louis-Guy (1978), « 329 pages pour quelques jours de printemps sur la rue Fabre », *Le Soleil,* vol. LXXXII, nº 95 (28 octobre), p. E13.

MARCOTTE, Gilles (1980), « Histoire du temps », *Canadian Literature,* nº 86 (automne), p. 93-99.

MARTEL, Réginald (1978), « Du grand Michel Tremblay en représentation privée », *La Presse,* vol. XCIV, nº 159 (11 novembre), p. D3.

MARTEL, Réginald (1989), « [*Le premier quartier de la lune*] : Le pélerinage de Michel Tremblay au pays de l'enfance », *La Presse,* vol. CV, nº 315 (9 septembre), p. K1.

MELANÇON, Robert (1978), « Michel Tremblay romancier », *Le Devoir*, vol. XLIX, n° 256 (4 novembre), p. 19.

MILOT, Louise (1989-90) « Plateau Mont-Royal : fin de la première période », *Lettres québécoises*, n° 56 (hiver), p. 21.

MONTPETIT, Caroline (1989), « Tremblay ouvre une autre porte de la maison de son enfance », *La Presse*, vol. CV, n° 309 (2 septembre), p. K1.

PARIZEAU, Alice (1989), « [*Le premier quartier de la lune*] : Entre le rêve et la réalité », *Le Devoir*, vol. LXXX, n° 209 (9 septembre), p. D2.

PELLETIER, Marie-Ève (1989), « *Le premier quartier de la lune* : la fin d'un cycle. Du Michel Tremblay tendre et attachant », *Le Droit*, vol. LXXVII, n° 134 (2 septembre), p. 5A.

SALETTI, Robert (1989-90), « Surcroît poétique. *Le premier quartier de la lune* de Michel Tremblay », *Spirale*, n° 93 (décembre- janvier), p. 13.

SION, Georges (1979), « M. Tremblay : *La grosse femme d'à côté est enceinte*. Des passions douces-amères », *Le Soir*, vol. XCIII, n° 242 (17 octobre), p. 20.

SIROIS, Antoine (1982), « Délégués du Panthéon au plateau Mont-Royal », *Voix et images*, vol. VII, n° 2 (hiver), p. 319-326.

SMITH, André (1979), « Michel Tremblay. *La grosse femme d'à côté est enceinte* », *Livres et auteurs québécois 1978*, Québec, les Presses de l'Université Laval, p. 80-84.

TREMBLAY, Odile (1989), « Michel Tremblay sans quartier », *Le Devoir*, vol. LXXX, n° 204 (2 septembre), p. C1.

VANASSE, André (1979), « Le chroniqueur de la ville et le chroniqueur des champs », *Lettres québécoises*, n° 13 (13 février), p. 10-13.

VOISARD, Anne-Marie (1989), « *Le premier quartier de la lune* : La forêt enchantée des mots de Tremblay », *Le Soleil*, vol. XCIII, n° 236 (26 août), p. F9.

DE LA CONSTITUTION PASSIONNELLE DU SUJET « ÉCRIVAIN » À L'ÉMERGENCE DE LA FORME INTIMISTE CHEZ GABRIELLE ROY

par

Cécilia Wiktorowicz

1. INTRODUCTION

L'achèvement de l'œuvre de Gabrielle Roy depuis bientôt une décennie invite à des relectures qui, grâce au recul, parviennent à en réévaluer les dominantes. Une particularité qui a longtemps déconcerté la critique et rendu malaisé le classement générique de l'œuvre de Gabrielle Roy reste son apparente oscillation entre une production caractérisée par le « réalisme social » et une veine plutôt intimiste à laquelle appartiennent les récits d'inspiration autobiographique. Depuis la mort de l'auteure, les travaux biographico-génétiques de François Ricard (1984 ; 1989a ; 1989b) ont grandement contribué à dissiper le malentendu qui persistait autour du classement de ses textes. On y a ainsi compris que si *Bonheur d'occasion* fut décisif pour le lancement institutionnel de Gabrielle Roy, cette voie d'une littérature « engagée » marquait plutôt une conclusion, l'aboutissement de toute une démarche de « pigiste » entreprise non pas tant en vertu d'un choix personnel que sous l'effet de la nécessité et de circonstances plus ou moins indépendantes de sa volonté. Car la suite de l'œuvre confirme une réorientation vers une prose intimiste qui laisse graduellement entrevoir l'importance et la richesse de ce qui allait devenir un mode d'expression privilégié : l'imagination autobiographique à partir de laquelle s'amorce, autour des personnages qui connotent ou qui représentent l'écrivain, une vaste interrogation des sources et de la signification de la création artistique. Tout se passe en effet comme si Gabrielle Roy, en donnant vie à un certain nombre de créatures fictives, s'en défaisait afin que se réalise pleinement, en dehors de toute médiation, le mariage de l'écriture et de la mémoire. Se prépare ainsi la voie au dernier ouvrage, *La détresse et l'enchantement* (1984), autobiographie posthume, qui permet dès lors d'apercevoir à l'intérieur de l'œuvre le tracé d'un cycle et d'en saisir le mouvement. Aussi devient-il légitime de postuler que cet ensemble homogène de production que Philippe Lejeune dénomme « espace autobiographique » (1975 : 41)[1] constitue un

1. Les textes suivants participent de l'« espace autobiographique » régien : *La petite poule d'eau* (1950), *Rue Deschambault* (1955), *La route d'Altamont* (1966), *Cet été qui chantait* (1972), *Ces enfants de ma vie* (1977).

polysystème cohérent régissant une série littéraire dominante à travers les écrits de Gabrielle Roy. Dans une telle optique, il ne serait pas faux de croire que *La détresse et l'enchantement* joue le rôle de ce que Louis Francœur qualifie d'« agent unificateur, [...] qui à la manière d'un ferment, concourt à l'organisation de toutes les unités de signification » (1989 : 180). Les œuvres participant de cette série « intimiste », dont la publication précède le texte final, forment de cette manière le palimpseste de l'autobiographie qui vient ultimement agir en tant que principe codant pour les autres.

L'objectif ici n'est pas d'argumenter en faveur du statut proprement « littéraire » de l'écriture autobiographique qui, tout comme le récit de voyage ou le roman historique, ne saurait se départir d'une dimension référentielle[2]. Situé dans le cadre de plusieurs interrogations convergeant toutes vers une mise au jour de la prégnance des figures de l'écrit au sein du discours romanesque, le présent chapitre déviera quelque peu de l'approche jusqu'ici empruntée parce que ses objectifs sont différents. Notre stratégie consistera à revenir à la figure de l'« écrivain », étant donné qu'il s'agit justement de la constitution d'un tel sujet, dans la quête d'identité qu'expose un choix de textes tirés de la série intimiste : *Rue Deschambault, La route d'Altamont* et *La détresse et l'enchantement*. De plus, motivée par le souci heuristique de vérifier la force décisive d'une composante particulière sous-tendant l'isotopie scripturale, notre enquête nous amènera à interroger l'incidence d'un « contenu » orienté en fonction de l'instauration du sujet « écrivain » sur la mise en place d'une « forme » littéraire, soit le déplacement graduel de l'œuvre écrite de Gabrielle Roy vers le genre autobiographique. Autrement dit, notre objectif est de nous pencher sur le pourquoi de l'engouement de l'artiste pour sa propre aventure et d'en évaluer les conséquences au regard de la série intimiste. Ainsi

2. Objet de maints débats menés par les spécialistes de la question, cette problématique tend à se résoudre par une acceptation de plus en plus unanime de la facture « littéraire » de genres autrefois considérés comme marginaux. Pour un aperçu de l'orientation de ce débat, voir à part les travaux classiques de Georges Gusdorf, Philippe Lejeune et Georges May, ceux de Paul De Man (1984) et, plus récemment, de Gérard Genette (1991 : 65-93).

serons-nous en mesure de montrer qu'un contenu axé sur l'écrit renvoie à l'émergence d'une forme et, en plus, qu'il la spécifie.

2. LES « AVATARS » DE L'ÉCRIVAIN NAISSANT

S'interrogeant sur la représentation du personnage-écrivain dans l'écriture autofictive[3] de Gabrielle Roy, André Belleau soulève une incongruité fondamentale : tandis que l'auteure narrant de l'âge adulte maintient que son éloignement nostalgique de la réalité provient de sa condition d'écrivain, l'auteure narré de l'enfance puis de l'adolescence semble déclarer le contraire (Belleau, 1980 : 42). La description remarquablement maîtrisée de l'écrivain naissant capté dans diverses phases de « potentialisation » passionnelle jumelées à une isotopie de « voyage » présuppose que l'écrivain adulte « se donne » pour ainsi dire l'enfance qu'il veut; une enfance où règnent le pouvoir enchanteur de l'imagination de même qu'un irrépressible désir de départ, ce qui permet justement à l'enfant de *Rue Deschambault* puis à la jeune femme de *La route d'Altamont* d'échapper à l'ennui :

> *Sans qu'il soit jamais question des pourquoi et des raisons, Christine sait bien qu'avant même qu'elle ne rêve d'écrire, la vie était absente, le monde, son monde, pâlissait d'un manque essentiel, à charge pour l'auteur, qui ne s'en prive pas, de brouiller les rapports ou plutôt de les renverser, de poser la vocation d'écrivain comme origine, commencement*

3. Suggéré par Serge Dubrovsky, le terme « autofiction » permet de faire une distinction générique entre l'autobiographie classique, reposant sur les éléments standard du « pacte autobiographique » (équivalence entre identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste) et le récit autobiographique. Englobant les textes inspirés d'un fonds autobiographique qui se définissent en « roman », ce type de prose joue sur un nombre variable d'écarts – par exemple, entre le nom de l'auteur et le nom du protagoniste, entre des événements vérifiables tirés de la vie de l'auteur et leur transposition fictive – sans que ces écarts empêchent l'adhésion du lecteur. Voir Lejeune (1986 : 24, 62-69).

absolu, et l'éloignement du réel comme conséquence (Belleau, 1980 : 50).

De telles distorsions – implicites – entre l'expression et le contenu éclairent la complexité inhérente au devenir artistique dans l'œuvre de Gabrielle Roy. Car au lieu d'endosser le fait que l'écriture éloigne du réel ne faudrait-il pas, d'après l'énonciation textuelle[4] (que Belleau dénomme le « non-dit »), renverser la proposition et dire que l'écriture naît pour combler plutôt une absence. L'enfance est dépeinte de façon idéalisée, comme si le destin artistique lui avait été promis pour masquer un « manque », pour masquer que l'on était en réalité « à côté de la vie » avant l'avènement de l'écriture.

Rue Deschambault, qui propose une variété de portraits subsumés par la configuration « écrivain naissant », occulte l'aspect dysphorique de l'écriture. Dans le texte qui élabore le plus explicitement le métier du scripteur, « La voix des étangs », on appréhende la jeune Christine dans divers moments de pure « saisie esthétique », celle-ci fondée en l'occurrence sur le sensible, sur la perception, lesquels mènent – par le truchement de la rêverie – à l'« intériorisation » du monde ou de l'objet de la création[5]. Si elle ressort, la dimension négative de l'écriture se trouve toujours assimilée à une instance externe, par exemple à une figure plus âgée d'autorité, qui a pour effet de « neutraliser » la pathémisation du sujet. Dépeindre l'éveil à l'écriture à travers le filtre de l'enfance se ramène essentiellement, à cette première étape de la série « intimiste », à figer l'acte créateur dans des instances de pureté et de potentialité sans bornes.

Dans le récit éponyme de *La route d'Altamont* dont se dégage un deuxième portrait de l'écrivain naissant, on dénote un saut qualitatif : une prise de distance par rapport à l'énonciation explicite du désir de se vouer à un devenir littéraire. Associée non plus à l'enfance, mais à un protagoniste au seuil de l'âge adulte, l'écriture comme image-but participe d'une représentation manifestement allégorique, étant donné qu'elle s'inscrit dès lors

4. Pour une explication de ce concept, voir Bertrand (1985 : 70-71 et 181) et Milot (1983 : 6-17).

5. Calloud et Panier (1983 : 58-70) proposent, en ce qui a trait à *Rue Deschambault,* une analyse plus exhaustive de la configuration de l'écrivain naissant.

comme une éventualité dans une quête d'identité plus vaste. Convoquée indépendamment de ses attributs esthétiques, la création littéraire n'en revêt pas moins une valeur existentielle à cause de la « totalisation » qui s'y rattache et à partir de laquelle s'instaure chez Christine la pathémisation : écrire ne se présente pas seulement comme un moyen d'atteindre à une forme d'intersubjectivité (« La voix des étangs »), mais constitue surtout un accès privilégié à la connaissance de soi, dont découle une valorisation manifestement euphorique. Exprimée de façon voilée à ce stade de représentation autoréférentielle, une dysphorie sous-tend toutefois en même temps ce choix tant existentiel que littéraire, notamment en raison de la distanciation d'avec le familier qu'elle implique.

L'énonciation textuelle de ces deux récits qui pointe vers l'absence et le manque caractérisant en sourdine à la fois l'enfance et la jeunesse – alors que l'anecdote, comme le maintient Belleau, tente de nous convaincre du contraire – signale que la constitution de l'écrivain a dû être autrement problématique, que la « passion » envers la littérature a dû s'affirmer avec moins de force que ne le laisse supposer la prose autofictive. D'ailleurs, en regardant de près les trois ouvrages qui traitent de la constitution du sujet écrivain[6], il n'est pas étonnant que plus l'on s'éloigne de l'autobiographie à proprement parler – qui atteste de la venue aléatoire à l'écrit – plus un « devenir littéraire » s'impose avec certitude. Les textes qui participent des deux premières phases de la série « intimiste » ont donc ceci de particulier qu'ils privilégient de manière explicite ou implicite la « virtualisation » du sujet en vue d'un devenir littéraire sans pour autant démontrer « comment » accéder à un tel destin. C'est comme si l'énonciateur devait à tout prix édulcorer, du moins dans la phase initiale[7], le chemin onéreux menant à la réalisation d'une vocation artistique. Or, renversant cette tendance elliptique propre à l'autofiction, l'autobiographie de Gabrielle Roy se fonde plutôt

6. Il s'agit de : *Rue Deschambault,* Québec, Stanké, 10/10, 1980 ; *La route d'Altamont,* Montréal, Éditions HMH, 1969 ; *La détresse et l'enchantement,* Montréal, Boréal Express, 1984. Les renvois au dernier de ces ouvrages sont indiqués par la simple pagination.

7. Pour Ricard (1982 : 885-887 ; 1984 : 453), cette partie de la production relève d'une « imagination autobiographique ».

sur la « construction » du sujet écrivain. Le portrait de ce dernier se laisse appréhender en une série d'étapes participant d'un développement passionnel qui permet de retracer après coup les sources de la « dysphorie » investissant, comme le suggère Belleau, la prose autofictive.

3. LA CONSTITUTION DE L'ÉCRIVAIN « AUTOBIOGRAPHIQUE »

3.1 *LA DÉTRESSE ET L'ENCHANTEMENT* : DEUX NOTIONS DIVERGENTES DE L'ÉCRIT, DEUX PARCOURS PASSIONNELS

La constitution du sujet écrivain se laisse saisir comme un « parcours pathémique » où interviennent deux dimensions de modalisation syntaxique. D'une part, la position passionnelle face à l'écriture peut s'envisager au moyen d'une première modalisation, soit celle de la « jonction » qui régit la relation fondamentale entre le sujet et l'objet selon une perspective de l'« être ». Dictée par une « image but » qui relève du simulacre, la position de l'être se trouve orientée en fonction de jonctions « imaginaires » : « en s'immisçant entre l'énoncé narratif et son effectuation dans le discours, la charge modale [de la jonction] ouvre un espace sémiotique imaginaire où le discours passionnel peut se déployer » (Greimas et Fontanille, 1991 : 59). De telles jonctions fictives donnent lieu à une « trajectoire existentielle » (reconstituée par présupposition) articulée en quatre phases distinctes d'interrelation entre sujet et objet : la virtualisation (la non-conjonction), l'actualisation (la disjonction), la potentialisation (la non-disjonction) et la réalisation (la conjonction). En corollaire à ce rapport imaginaire issu de la visée du sujet, il existe un second parcours fondé sur l'agencement intermodal ; celui-ci recouvre les « modes d'existence » du sujet tel que le reflète son état énoncif pris à même le parcours narratif et à partir duquel s'élabore sa « disposition » passionnelle. Défini en fonction des modalisations standard, |savoir|, |pouvoir|, |vouloir| et |devoir|, le deuxième parcours désigne les étapes d'intermodalité assurant au sujet l'accès aux objets de valeur (que recouvre simultanément l'image but), soit le passage à l'acte à l'intérieur du processus passionnel. Les « modes d'existence » se

superposant aux quatre phases de la « trajectoire existentielle », l'interdépendance des deux paliers spécifiques de modalisation – imaginaire et effective – constitue la base syntaxique des configurations passionnelles qui rendent perceptible la construction de l'acteur passionné[8].

Pour incomplet qu'il soit, ce bref aperçu du rôle du dispositif modal a l'avantage de fournir un outillage suffisamment efficace pour embrasser l'essentiel du mécanisme passionnel dans *La détresse et l'enchantement*. Notons d'entrée de jeu que la venue à l'écrit se conçoit ici en deux parcours pathémiques interdépendants, mais distincts, et que par conséquent la fonction de l'écrit d'un parcours à l'autre n'est pas la même. Dans le premier, en raison de son inaccessibilité sous forme de savoir et de l'interdit qui pèse sur lui, l'écriture représente une des sources de l'infortune des Landry-Roy ; sa valorisation négative propulse la jeune héroïne, Gabrielle, à entreprendre un programme de « vengeance » dans le but de réparer ce tort ancestral. Au second programme, recouvrant un espace textuel plus important, le rôle de l'écrit s'inverse complètement : en tant que « projet de vie » potentiel, il devient alors pour le sujet un objet euphorique, mais dont l'acquisition, motivée par une quête autonome, s'avère à la fois longue et coûteuse sur le plan personnel ; ce qui rend problématique la position finale de l'écrivain réalisé face à la voie choisie. En regardant chaque parcours séparément, nous viserons à nuancer les deux fonctions divergentes de l'écrit et à montrer par quel biais elles se spécifient.

3.2 LA FONCTION DYSPHORIQUE DE L'ÉCRIT : UN PROGRAMME DE « VENGEANCE »

La tragédie du déracinement culturel qualifiant le sort malencontreux des parents de Gabrielle cohabite avec un second drame, non moins signifiant, où ressort la force adverse de l'écrit autour de laquelle s'oriente le premier parcours pathémique. Il y a d'abord une absence d'instruction poussée dans le cas de Mélina

8. Pour un approfondissement de la double suite modale sous-tendant le « parcours pathémique », voir Greimas et Fontanille (1991 : 59-64, 141-147, 263-265) et aussi Fontanille (1986 : 12-31).

qui n'a fréquenté qu'une pauvre école de village[9]. Voilà pourquoi la mère maîtrise mal l'anglais et se sent désavantagée en milieu anglophone, condition d'infériorité dont elle souffre cruellement et qu'elle vise à épargner à ses enfants. Par ailleurs, comparées à celles que connaîtra sa fille, les récompenses scolaires de Mélina demeurent fort modestes : l'unique prix qu'elle mérite est « un petit livre de cinquante cents qu'elle chérissait encore » (p. 69). Chez Léon, l'affliction en regard de l'écrit s'avère encore plus radicale. Un incident, le seul qu'il relate de son enfance, n'est pas sans retentissements décisifs sur le cours de son existence. Un soir, alors que le jeune Léon lisait dans un petit coin, « heureux pour un moment », son père à lui, Charles Roy, « ennemi de tout ce qui était joyeux, expansif et, par dessus tout, des livres qu'il considérait comme la chose du monde la plus maléfique » (p. 96-97), survient, lui arrache son livre et le jette au poêle[10]. Comme dans le cas de Mélina qui subit sa vie durant les conséquences de l'inaccessibilité à l'écrit, chérissant démesurément un médiocre livre reçu en récompense scolaire, Léon porte le souvenir de cette attaque virulente contre l'unique livre susceptible d'égayer son enfance[11].

9. « [E]lle [...] avait tout juste pu terminer sa sixième année dans la petite école de rang à Saint-Alphonse-de-Rodriguez, où la maîtresse elle-même n'en savait guère plus que les enfants » (p. 15).
10. « — Encore à t'emplir la tête de mensonges et mauvais conseils au lieu de besogner honnêtement! m'avait-il violemment reproché. Donne-moi ce livre de malheur. Tout ce qui est écrit est fausseté. — Il me l'avait arraché des mains. Il avait soulevé un rond du poêle. La flamme était haute, car c'était une nuit froide et on avait bien activé le feu. Mon père y jeta mon livre, mon unique livre. Je le vois encore brûler, je l'ai vu brûler toute ma vie » (p. 97).
11. C'est d'ailleurs peu après cet événement que le jeune Léon quitte la maison paternelle et s'engage comme petit commis dans un magasin à Québec avant de tomber sous la garde d'un prêtre qui lui paie deux années de collège. Il émigre par la suite aux États-Unis où il fait tous les métiers, mais en y poursuivant à sa façon une sorte de vengeance contre l'intolérance de son père, car « tout le temps il lisait, s'instruisait, se préparait à jouer un rôle important quand il rentrerait dans son pays » (p. 29).

En réaction contre cette double tragédie familiale se cristallisant autour d'une négation de l'écrit, Gabrielle se voit entraînée dès l'enfance dans un programme de vengeance. Elle se lance dans un programme de réussite scolaire – traduisant par là un type d'écrit valorisé avant tout par la dimension pragmatique – représenté sous forme d'un simulacre qui vient régir son parcours : « Pour venger ma mère, il m'était apparu que je devrais, de retour à l'école, travailler doublement, être la première toujours, en français, en anglais, dans toutes les matières, gagner les médailles, les prix, ne cesser de lui apporter des trophées » (p. 33). Ce pacte tacite conclu avec la mère, à laquelle se rattache implicitement la figure du père, elle parvient sans difficulté à le concrétiser d'autant plus qu'elle est douée – « J'apprenais par cœur avec une facilité inouïe » (p. 64) – et appliquée à la tâche – « [J]e demeurais maintenant, soir après soir, rivée à mon petit pupitre [...] à me faire entrer dans la tête le plus de textes possibles » (p. 63-64). La réussite scolaire se perpétue dans la nouvelle vie professionnelle : à peine son brevet d'institutrice en main, Gabrielle obtient un premier poste en région et, en raison de ses compétences supérieures, se voit vite promue avant d'autres candidats plus expérimentés qu'elle dans une école convoitée de la ville. Sans trop d'inconvénients, elle « réalise » la promesse secrètement vouée à sa mère et incarne par là un type de vengeance semblable à celle qu'a accomplie son père : « [A]u début de la jeunesse, j'étais déjà casée et, à ce qu'il semblait, pour la vie, dans des conditions qui, après nos années de misère, paraissaient à maman presque incroyablement bonnes » (p. 125).

Quoique ce premier parcours pathémique s'inscrive dans un programme valorisé par une conception pragmatique de l'écriture, il met visiblement en relief le potentiel passionnel en germe chez Gabrielle[12]. La « vengeance » se réalise de ce fait rapidement et avec une facilité étonnante. Mais si Gabrielle parvient à redresser l'injustice subie par ses parents, à la longue cette passion, menée largement au nom d'autrui, cesse de lui apporter la satisfaction

12. On le perçoit notamment dans son application ardente à l'étude, lors de sa récitation brillante d'un extrait de *Macbeth* devant l'inspecteur anglais, ainsi que dans son plaidoyer audacieux à l'École normale en défense de l'instruction en langue française pour les enfants francophones.

escomptée. En l'occurrence, lorsqu'on lui apprend à l'école qu'elle est la première de la province en français et en anglais pendant cinq années consécutives, ce qui lui vaut une distinction honorifique de taille, elle ressent plutôt « une sorte d'indifférence » puisqu'elle comprend dès lors qu'« être la première ne signifiait pas grand-chose » (p. 78). Au moment donc où l'on a affaire à un sujet réalisé au nom d'une passion familiale, la disposition pathémique se transforme, recatégorisée en vue d'une passion autonome dont les paramètres s'avèrent moins bien circonscrits que ceux de la vengeance. Effectivement, dès que le premier programme s'achève, apparaît presque simultanément chez Gabrielle une nouvelle catégorie de l'écrit valorisée par un thymisme que connotent des notions de création, d'esthétique et la prise de conscience que son épanouissement culturel ne saurait qu'être constamment refréné par « cet air français raréfié » (p. 502) de son milieu natal.

Ces deux facteurs, l'émergence progressive d'un intérêt gratuit envers l'écrit répondant aux impératifs non plus familiaux mais bien personnels et la constatation d'un besoin de départ, sont à la source de la passion autonome qui viendra remplacer la passion réalisée au nom du collectif. Si l'on embrasse alors le premier parcours d'un seul regard, la logique des enjeux saute aux yeux : avant que le projet encore nébuleux en vue de l'édification de l'écrit ait pu s'implanter, il a fallu que le sujet passe d'abord par un programme pragmatique de réussite commandé de l'extérieur, par le passé des parents.

3.3 LA FONCTION EUPHORIQUE DE L'ÉCRIT : UN « PROJET DE VIE »

3.3.1 *La « virtualisation » du sujet passionnel*

Le second parcours pathémique repose sur une protensivité interne qui s'articule en fonction non du passé, mais de l'avenir. Pourtant, avant qu'il ne se manifeste sous forme d'image but, Gabrielle, tout comme Christine de « La route d'Altamont », perçoit l'attrait passionnel de l'écriture en termes de valence[13] :

13. L'émergence du sujet thymique atteste d'une toute première mobilisation protensive qui s'opère en fonction d'une « valence ». Située à un niveau présémiotique de saisie, cette

elle se sent « la proie de quelque profonde exigence intérieure » (p. 211) qui sans articulation précise encore la pousse vers le dépassement du succès connu en milieu saint-bonifacien. Très tôt, et tout au long du premier parcours, Gabrielle a donc de plus en plus l'intuition que son destin, sans pouvoir encore y donner un visage, un nom, se démarquera de celui des autres (ce que soulignent par ailleurs ses distinctions scolaires), mais que le chemin pour y parvenir, contrastant avec celui de la « vengeance », sera long et semé d'embûches.

Quoique vague et approximatif, ce genre de protensivité affectant le cours pathémique du sujet montre que ce dernier est sous la gouverne d'une certaine « constitution » (Greimas et Fontanille, 1991 : 162, 170-171) qui le prédispose à accueillir le parcours passionnel qui l'attend. Voilà pourquoi l'on constate combien, conjointement au premier parcours, Gabrielle manifeste, dès l'enfance, un engouement pour le littéraire. Elle est d'abord fascinée par les récits que lui fait sa mère : la saga de ses ancêtres la familiarise avec leur sort particulièrement éprouvant, tandis que l'anecdote du « Bal chez le gouverneur » la sensibilise à la dimension pathétique sous-tendant l'évocation des rares moments de bonheur dérobés à la vie de ses parents. À l'école, ensuite, ses affinités penchent décidément du côté anglais (où la censure se fait moins sentir), ce qui lui donne accès aux auteurs romantiques et aux poètes lakistes qu'elle estime beaucoup. Mais c'est surtout la voix de Shakespeare qui séduit Gabrielle, même si une grande partie de son discours lui échappe.

Lorsque la valence se précise en une image but axée autour de l'écrit, cette dernière s'affirme toutefois par le négatif, puisque sa charge modale, fondée sur le |vouloir|, laisse transparaître une dimension notable de doute :

---

dernière renvoie à une sorte d'« ombre de valeur » qui se désigne comme étant « valable-pour-le-sujet », sans qu'on puisse identifier encore son investissement sémantique. Définissant une forme de jonction basée sur la fiducie, la valence permet au sujet, qui ignore toujours son objet de valeur, d'entrer en relation avec des signifiants du monde naturel, car sa charge protensive jouit déjà d'une dynamique et d'une orientation. Voir Greimas et Fontanille (1991 : 47-48, 65, 160-161).

> *Bien au fond de moi-même, que je me cachais soigneusement tant j'avais peur de son sévère visage à venir, était mon désir d'écrire, alors que je ne savais rien encore exprimer de façon un peu personnelle et un peu attirante* (p. 141)[14].

Contrairement à la Christine de *Rue Deschambault* contemplant avec joie et confiance le métier de romancier, Gabrielle dévoile ici une attitude ambiguë. Car si elle désire se consacrer à l'écriture, consciente, déjà, du travail, du talent qu'il faut pour réussir, consciente aussi des contraintes sur la vie personnelle que ce choix implique, elle remet en cause ses propres compétences. De plus, à l'encontre de « La voix des étangs » où l'écriture apparaît toujours sous un mode spéculatif, virtuel, ici elle se met en pratique. Or les premières expériences concrètes de rédaction s'avèrent manifestement décevantes :

> [J]*e griffonnais des pages. Il me venait en tête comme des espèces de contes. Je m'efforçais de mettre cette palpitation en moi dans des mots. Cela paraissait si vivant au départ, comment donc n'aboutissais-je le plus souvent qu'à des mots vides ou pompeux* [...] *?* [J]*e voyais bien que ce n'étaient qu'enfantillages, bluettes sans valeur. Rien là sur quoi baser un projet, une vie, en tirer un peu d'espoir* (p. 137).

Comme le confirment d'autres tentatives infructueuses de création littéraire, notamment celles qui datent de son passage dans les régions de Camperville et de la Petite-Poule-d'Eau, ce qui empêche l'héroïne d'envisager l'écriture avec optimisme, c'est qu'elle se considère encore loin de posséder un style susceptible de refléter une esthétique tant soit peu personnelle. Et cela, en dépit du fait qu'elle se sente devenir de plus en plus comme « un vaste

14. Voir également : « Mes petits écrits jusque-là valaient si peu. Aurais-je osé me réclamer d'eux pour annoncer que j'entendais me donner à la tâche d'écrire ? Non, je n'en convenais pas, même à mes propres yeux. Dans le fond de ma conscience, toutefois, je croyais parfois distinguer une vision de moi-même dans l'avenir où je me voyais, non pas devenue écrivain, mais m'efforçant, m'efforçant d'y parvenir » (p. 182).

réservoir d'impressions, d'émotions, de connaissances, pratiquement inépuisable » (p. 221). Au doute qui mine sa confiance s'ajoute donc une certaine dose de frustration, car la recherche d'une manière juste de s'exprimer lui paraît interminable, ne se révélant à ce stade-ci que ponctuellement, au niveau d'une expression, d'une phrase isolée qui « paraî[t] contenir une lueur de ce qu'[elle] cherch[e] à dire » (p. 143).

La virtualisation passionnelle témoigne en ce sens d'une charge modale pour le moins complexe. Si le |vouloir-être| sous-tendant l'image but oriente la disposition du sujet en vue de l'écriture, cette première modalité régissante se voit à maintes reprises déséquilibrée par un |pouvoir-faire| affaibli. Anticipant sur la phase de l'actualisation, cette seconde modalité ne saurait toutefois détourner le sujet de l'image but, puisqu'elle n'en demeure pas moins sous le régime d'un |devoir être| protensif (constitutif). À l'instar d'une valence, ce dernier se traduit – comme il se produit chez la Christine de « La route d'Altamont » – par des avertissements subtils tel le « bizarre commandement », « venu d'en avant, des années encore non vécues » (p. 268), qui prescrit au sujet, malgré le doute et la frustration, de poursuivre.

Compte tenu de ces facteurs, l'écriture en tant que « projet de vie » ne saurait s'affirmer que de façon oblique ; tout comme dans « La route d'Altamont », le désir d'écrire relève d'une recherche existentielle se concrétisant dans les plans d'un séjour prolongé à l'étranger dont le but véritable est masqué par un programme de formation théâtrale. Mais si, paradoxalement, la recherche existentielle tend à se substituer aux vrais motifs du départ, elle n'en permet pas moins de mieux cerner le rôle détenu par l'écriture à l'intérieur du parcours : une quête d'identité. Cela paraît d'autant plus évident lorsque le projet de départ se voit menacé soit par l'opposition du milieu familial, soit finalement par l'accident de sa mère : « Je vis que s'éteindrait pour moi, comme il s'était sans doute éteint dans bien des vies dont j'étais issue, le curieux rêve qui me poussait depuis des années à atteindre quelque chose que je ne connaissais pas et qui me ferait moi-même [...] » (p. 195). La valeur de la quête existentielle n'est donc pas à sous-estimer. Déjà, dans cette phase initiale de mise en marche passionnelle, on voit combien l'écriture a le potentiel d'englober, voire d'envahir une existence entière. Tenter

de se forger une nouvelle identité par la poursuite d'une passion autonome – qui surpasse de beaucoup les attentes parentales – impliquant la rupture d'avec le milieu d'origine, c'est aussi oser échapper au cycle dysphorique légué par la famille.

3.3.2 *L'actualisation du sujet passionnel*

L'étape de l'acquisition des compétences en vue de la réalisation d'un faire passionnel fondé sur l'écriture pourrait se concevoir comme une phase de « découvertes » au cours de laquelle le sujet cherchera à être confirmé dans sa voie. Contrairement au premier parcours où la stratégie de « vengeance » découle d'une volonté consciente, les séjours en France et en Angleterre montrent Gabrielle se fiant presque exclusivement à une rationalité basée sur le « sensible ». Elle se laisse diriger par l'aléatoire, l'intuition, l'affect qui, selon son système de valeurs, sauraient élucider, sinon corroborer, sa destinée littéraire : « [des] tâtonnements, [des] allers, [des] retours, [des] errances, j'ai appris comme je n'aurais appris d'aucune ligne droite que j'aurais suivie par simple opiniâtreté » (p. 299). Sans doute, ce genre de désinvolture est-il responsable de nombreuses périodes d'ennui, d'angoisse et de remise en doute quant à la tâche que Gabrielle « dev[ait] entreprendre » (p. 339), et qu'elle remet indéfiniment. En évitant d'adopter un plan d'attaque clair et décisif orienté autour de l'écriture, on pourrait dire qu'elle se protège d'une vérité qui risquerait de décevoir. Mais, en même temps, l'attitude relâchée du sujet qui se garde de tout engagement forcé, que ce soit envers la littérature ou le théâtre, préférant à ce stade-ci d'expérimentation que ce choix se confirme de l'intérieur, donne tout le prix à la recherche susceptible de lui révéler son vrai destin.

L'actualisation du sujet doit donc être envisagée en grande partie comme une phase de tâtonnement, d'élimination et de découverte. À cet effet, si le théâtre représente le motif, du moins superficiel, du séjour européen, il n'en devient pas moins, pour Gabrielle, un repoussoir significatif de l'écrit. D'ailleurs, cette dernière persévère dans la lignée de l'art dramatique – cours et fréquentations théâtrales tant à Paris qu'à Londres – tout en ayant l'intuition de la fausseté de cette voie. Délibérément, elle adopte une manière détournée de valider son choix littéraire :

« j'obéissais à un obscur commandement de me fermer les portes de ce côté [celui du théâtre], m'obligeant à trouver enfin la bonne direction » (p. 286). Aussi, surtout à Paris, l'art dramatique s'avère-t-il source profonde de déception ; le désarroi ressenti devant une production du Théâtre Français, la dérobade de l'atelier de Charles Dullin ainsi que le malaise devant les répétitions chez les Pitoëff, tout en détournant le sujet du théâtre, le rapprochent, sans qu'il s'en rende compte au moment de l'écriture : « Jamais un brouillon d'écriture même très gauche que j'écrirais un peu plus tard ne m'apporterait ce même sentiment d'effroyable tristesse – peut-être parce que, au fond, il y a tellement moins de mécanique dans la narration qu'au théâtre [...] » (p. 289).

La constatation graduelle que la voie du théâtre n'est pas à suivre coïncide avec la révélation de certaines compétences reliées directement à un devenir littéraire. Le déplacement du milieu, la découverte de tant de nouveautés à Londres, à Paris trahissent une propension passionnelle, un « style tensif[15] » envers l'expression artistique. L'émergence de cette sensibilité, pour ainsi dire nouvelle, se traduisant notamment dans un sens aigu de la perception, un « don du regard » (p. 286), une capacité de goûter aux phénomènes du monde « mieux que plusieurs » (p. 266), suggère que le futur écrivain Gabrielle sera susceptible d'atteindre à la « pathémisation » ; lorsque apparaîtra le contexte approprié, ce fonds affectif saura être « sensibilisé » en vue de la passion esthétique[16]. Cependant, au stade de l'actualisation, l'héroïne n'est pas encore en mesure de donner une orientation précise à sa prédisposition passionnelle. C'est comme si elle était sous l'emprise d'un informateur[17] résistant qui l'empêchait non

15. Afin de dissiper tout malentendu éventuel, nous retenons le terme « style tensif » à la place du « style sémiotique » que Greimas et Fontanille définissent comme une orientation énergétique du sujet lorsqu'on saisit ce dernier au niveau présémiotique de la « phorie » (1991 : 268-270).
16. La pathémisation et la sensibilisation s'inscrivent dans le « schéma pathémique canonique » proposé par Greimas et Fontanille (1991 : 30, 77, 269).
17. Fontanille (1987) examine en profondeur cette notion relevant de la dimension cognitive. Il importe de signaler que toute une isotopie modale valorisée par l'absence de la dimension cognitive qualifie l'arrivée de Gabrielle en Europe (« perdre »,

seulement de reconnaître la pleine mesure de son talent, mais surtout d'en percevoir une application concrète telle que l'image but la lui avait indiquée ; ce qui ressort, en l'occurrence, lors de sa « vision fugitive » du jardin des Tuileries :

> *Mon émotion fut si vive que je me tournai de tous côtés pour en retrouver des reflets sur les visages qui m'entouraient* [...]. *Personne que moi n'avait apparemment entrevu la glorieuse enfilade au moment de son embrasement. J'eus le sentiment que c'était à moi, l'étrangère de cœur avide, que la ville pendant ce moment s'était livrée plutôt qu'à ses habitants au regard usé. Et je restai sans savoir que faire de mon émerveillement. Combien de fois m'en viendrait-il encore, d'inutile si l'on peut dire, avant que je n'apprenne le moyen de le faire passer en d'autres êtres !* (p. 286).

La dynamique de ce |pouvoir-faire| qu'entrave un |ne pas savoir-faire| se trouve néanmoins contrebalancée par la découverte progressive d'une esthétique qui correspond à la sensibilité du sujet. Malgré son détournement de la scène, Gabrielle est captivée par une représentation singulière de *La mouette* [18]. Sous le patronage d'un dramaturge, Tchekhov, elle trouve la confirmation de prédilections esthétiques qui alimenteront dans l'avenir son propre discours[19]. Et cet engouement pour une poétique du

---

« se perdre », « oublier », « ne pas reconnaître », « se faire voler », etc.) et reflète parallèlement un manque d'éclairage sur son programme de |faire|.

18. Dans cette pièce où le quotidien prend vie, « se rév[èle] plus puissant que le drame à grands éclats » (p. 279), c'est justement le « ton du vrai » (p. 279) qui séduit Gabrielle et auquel elle s'identifie instinctivement. Elle s'étonne encore d'y voir reproduit « son propre ennui » et ressent un « étrange bonheur » à « entendre dire si bien ce que l'on est » (p. 279).
19. Consacrant une étude à l'épisode de « La mouette », André Berthiaume ne manque pas de soulever la valeur déterminante de cette scène en ce qui concerne le devenir littéraire de l'héroïne : « une sorte de séquence matricielle [...] où le désir d'écrire de Gabrielle Roy trouve [chez] Tchekhov les

« vrai » sera doublement approuvé par son jeune compagnon anonyme, comme par hasard un étudiant en lettres, écrivain peut-être aussi, qui l'encourage implicitement dans la voie de l'écriture : « — C'est ainsi que l'on devrait écrire, ni plus haut ni plus bas. Tchekhov a trouvé le juste ton de l'âme. Tous ses mots partent de l'élément sensible de l'être. Il n'y en a aucun qui soit prétentieux. Aucun de faux » (p. 281).

Semblable au théâtre, l'amour constitue un autre domaine de mise à l'épreuve où une désaffection de la part du sujet laisse transparaître son rapprochement graduel de la littérature. Notons que cette désaffection s'installe chez Gabrielle après qu'elle eut souffert de l'absence énigmatique de Stephen, son amoureux, et découvert sa double vie en tant qu'agent de liaison politique. Elle constate alors le degré d'envahissement de cet amour qui la soustrayait à tout ce qui n'était pas sous sa domination : « mon sentiment pour Stephen annihilait en moi presque tout pouvoir de réflexion » (p. 348) ; « c'est à peine si je lisais » (p. 354) ; « je n'étudiais presque plus » (p. 361). Si l'amour a ainsi pour effet d'obnubiler chez Gabrielle toute préoccupation de direction artistique, il ne lui en révèle pas moins, une fois dissout, combien elle est susceptible, tout comme Stephen, d'être mue par une force passionnelle plus grande. Rejetant toutes formes de compromis, accusant Stephen d'être trop pris par le militantisme politique « pour que l'amour pût [...] occuper une place chaude et vivante » (p. 360), c'est à elle-même qu'elle fait allusion en même temps, laissant sous-entendre qu'elle non plus ne saurait se départager entre l'amour et les exigences d'une passion artistique.

Malgré l'apparente divergence de leurs positions respectives, Gabrielle et Stephen se ressemblent par un aspect particulièrement pertinent en ce qui a trait à la compétence passionnelle. Il est à noter que tous deux entrent dans le rapport amoureux en dissimulant leur vraie identité, leurs vraies préoccupations. Afin d'éviter la suspicion de la Guépéou, Stephen, hautement engagé dans une filière d'espionnage en vue de la libération de l'Ukraine, prétend poursuivre des études de sciences politiques à l'université de Londres. Gabrielle, de son côté, sans chercher à camoufler sa véritable identité en

---

fondements d'une esthétique qui oriente l'œuvre à venir [...] » (1988 : 76-77).

poursuivant la voie théâtrale, le fait tout de même puisqu'elle laisse ainsi en plan ses projets d'écriture. Or la crise amoureuse, si elle a pour résultat de faire la lumière sur les activités clandestines de Stephen, en fera autant dans le cas de Gabrielle. Car, au moment du second départ de Stephen et pour la première fois depuis le début de son séjour européen, elle se voit forcée d'entreprendre un plan d'action orienté en fonction de la concrétisation de ses aspirations littéraires[20].

3.3.3 *La « potentialisation [21] » du sujet passionnel*

Une fois qualifié pour l'action, le sujet devient susceptible de projeter en un simulacre, avant d'entreprendre la performance, une trajectoire existentielle qui caractérisera son faire passionnel (Greimas et Fontanille, 1991 : 145-147). Aborder la « potentialisation » de *La détresse et l'enchantement* oblige à envisager cette phase avec un certain degré de souplesse en regard du modèle ; il faudrait plutôt la concevoir comme une étape globale de « non-conjonction » par rapport à l'image but où interviennent trois étapes spécifiques de disposition passionnelle qui convergent vers la réalisation de l'écriture en tant que « projet de vie ».

De prime abord, l'expérience décisive de création littéraire que vit Gabrielle à Century Cottage constitue une première affirmation euphorique de l'écriture qui la « potentialise » en vue d'un engagement passionnel. Autant la délibération autour de l'art dramatique détermine une période interminable d'incertitude et de tergiversation (et une hésitation devant l'écriture), autant la mise à l'épreuve de l'écrit – une fois entreprise – s'avère instinctive, se produisant avec spontanéité et résolution : « L'histoire que je me

20. Cet exemple démontre jusqu'à quel point les états pathémiques surdéterminent les rôles actantiels : l'instauration des sujets cognitifs par suite de la rupture d'un contrat fiduciaire rend possibles des choix nouveaux, garantit la transition d'un rôle actantiel à l'autre. Voir Fontanille (1980 : 23, 30-31).

21. Traditionnellement absente de la syntaxe narrative, la phase de la potentialisation a sa place parmi les modes d'existence passionnels, étant donné qu'elle représente une entrée privilégiée dans l'univers imaginaire.

mis à écrire, [...] aujourd'hui ne compte guère. Si je m'y attarde, c'est qu'elle était tout de même mieux que ce que j'avais écrit jusque-là, qu'elle venait bien et surtout qu'elle m'entraînait dans un mouvement irrésistible [...] » (p. 392). C'est comme si Gabrielle évoluait à l'intérieur d'un nouvel état d'enchantement qui la rend dès lors imperméable à la douleur ; elle parvient ainsi à oublier son chagrin d'amour, à surmonter la culpabilité ressentie envers sa mère et à perdre de vue les menaces de la guerre. Autrement dit, cette phase initiale de potentialisation est elle-même l'aboutissement d'un simulacre (qui s'avoue seulement après coup) où le bien-être du sujet est proportionnel à l'euphorie de l'acte créateur : « Et le temps continuait à s'écouler dans une telle douceur que je me surprenais à penser que je ne pouvais pas être dans la vie courante, mais dans quelque représentation des choses telles que je les avais inconsciemment souhaitées » (p. 407). Après tant de tentatives avortées, mal menées, quelles sont donc les conditions qui rendent propice la légitimation de l'écriture ?

Non seulement le cadre spatial de la campagne anglaise prédispose-t-il Gabrielle à la création, mais surtout, l'accueil chaleureux doublé de l'amour gratuit de ses hôtes de Century Cottage lui inspirent une sécurité, la confiance nécessaire pour entreprendre sérieusement l'écriture. Se crée ainsi une fiducie réciproque : plus Gabrielle se sent appuyée par Esther et Father Perfect, plus elle est poussée à leur rendre cette confiance au moyen d'un geste créateur : « seule l'affection [...] peut me porter à ce degré de confiance où je ne crains plus la vie. Et alors j'ose m'élancer dans ce travail sans fin, sans rivage, sans véritable but, au fond, qu'est l'écriture » (p. 393). Contrairement à la situation des Roy, où l'écrit se définit chez les deux parents en fonction d'expériences décevantes, il revêt ici une valorisation euphorique. Quoique son degré d'éducation formelle soit limité, Esther a connu dans sa jeunesse un contact positif avec les livres. De ses maîtres, où elle était en service, elle hérite une bibliothèque impressionnante des classiques anglais qui lui permet d'acquérir une culture littéraire. Elle partage ses opinions sur un certain nombre d'écrivains avec Gabrielle, parle de son engouement passionné pour les livres et annonce ainsi, par anticipation, la visée intersubjective que cette dernière tentera d'atteindre (p. 387). D'un point de vue figuratif, l'incidence de

Father Perfect et d'Esther sur la création littéraire se traduit notamment par l'« herbier » (p. 394), un livre dans lequel est conservé un échantillon de plantes et de fleurs séchées caractéristiques d'une région, que Gabrielle confectionne parallèlement à son activité d'écriture. Intimement liés à la réorientation du sujet vers la poursuite d'une passion autonome, Esther et Father Perfect recatégorisent les vrais parents de Gabrielle. On assiste en ce sens à la transformation du statut axiologique de l'écrit : la substitution d'un régime parental à un autre qui sous-entend le remplacement d'une fonction dysphorique de l'écrit par une autre, manifestement euphorique, représente une forme de cautionnement qui encourage le sujet à poursuivre dans la voie de la création littéraire.

Recouvrant le séjour à Century Cottage, la phase de rédaction relève d'un fonctionnement passionnel qui fait entrevoir son degré éventuel d'importance dans la vie de l'héroïne. Pour la première fois Gabrielle aborde l'écriture avec une certaine aisance sans qu'il y ait fin à son inspiration. Aussi travaille-t-elle à un rythme frénétique, animée par « un feu inextinguible » (p. 396) qui la pousse, à chaque occasion qui se présente, à rattraper le fil de son histoire. Sa production s'avère rapide : après avoir terminé une longue nouvelle, elle en entreprend une autre et ensuite s'attaque à une série d'articles qu'elle adresse, sur un coup de tête, à un hebdomadaire parisien. On le voit, l'expérience initiatique de l'écriture, tout comme le cheminement qui aboutit à cette fin, se trouve régie par une dominante thymique que corroborent en rétrospective les propos du sujet énonciateur : « mes textes devaient avoir à peu près l'allure de ce que je considère aujourd'hui comme un premier jet et n'oserais montrer à personne. Peut-être, après tout, faut-il aborder dans une certaine inconscience le rigoureux chemin où je m'engageais sans presque m'en apercevoir... » (p. 403). La nouvelle de la publication de ses articles ainsi que leur rémunération sont autant d'indices d'une première sanction institutionnelle qui contribuent non seulement à convaincre l'héroïne de son talent, mais aussi à attester de la légitimité de la voie littéraire en tant que gagne-pain potentiel.

L'écriture à Upshire signale donc un point tournant, crucial. Si les expériences antérieures de création littéraire reflétaient tantôt une dimension notable d'incertitude, « un moi non encore né », « quelque chose qui me ferait moi-même », tantôt une

désignation somme toute péjorative : « enfantillages », « bluettes sans valeur », « mes écritures », « j'écrivaillais », ces termes sont réarticulés, à partir de l'expérience décisive de production en Angleterre, en fonction d'une tout autre nomenclature : « écrivain », « histoire », « écriture », « manuscrit », « nouvelle », « article », etc.

Cette assertion de l'écriture est également soulignée par la mise en place d'un simulacre (qui régit en principe la phase de la potentialisation) qui ne relève pas de Gabrielle, toutefois, mais bien de Stephen. Depuis la concrétisation de la passion littéraire, ce dernier est moins valorisé en tant qu'amant qu'en tant que lecteur et témoin des premiers succès de Gabrielle. Lorsque Stephen prend connaissance du manuscrit de cette dernière, sa réaction est immédiate : « C'est très bien, très bien ! [...] Tu as vraiment du talent. Tu écriras sûrement un jour quelque chose de remarquable [...] Tu es vraiment douée. Tu verras, tu seras un jour un auteur connu... » (p. 416). Alors que Gabrielle n'avait accordé aucune foi à des prévisions semblables de Bohdan[22], forte de l'expérience euphorique de l'écriture à Century Cottage elle est réceptive au simulacre de Stephen, sans l'avouer ouvertement : « Je riais pour faire semblant de ne pas le croire et aussi parce que je trouvais qu'il exagérait. Mais j'étais enhardie par son approbation à vouloir faire cent fois mieux, pour la mériter davantage » (p. 416). Vu à deux reprises, ce processus de délégation en ce qui a trait au simulacre indique une pudeur qui vient toujours freiner l'affirmation explicite de la passion littéraire, bien qu'il s'agisse là d'un objectif ardemment désiré.

Or c'est justement dans son rejet final de Stephen, lorsque ce dernier revient la courtiser à Century Cottage, que l'on constate avec combien de passion Gabrielle souhaite se donner à l'écriture. Comparé à l'engagement littéraire prôné par Gabrielle,

22. On voit ici un même procédé de transfert en ce qui a trait au simulacre. Dès l'arrivée de Gabrielle à Londres, Bohdan pose pour cette dernière l'image but de sa passion : « — [...] ton avenir à toi est certain [...]. Je n'ai qu'à fermer les yeux et je vois surgir ton nom en lettres importantes. Cependant il me semble que ce n'est pas à l'avant du théâtre. [... C]e n'est pas là que tu brilleras. [...] Je crois voir ton nom sur la couverture d'un livre. Il s'y détache en grandes lettres » (p. 315). Il la voyait déjà auteure d'un « roman à saveur populaire » (p. 316).

l'engagement politique de Stephen, malgré sa complexité inhérente (l'alliance temporaire avec Hitler ainsi que le terrorisme), qui l'empêche pendant un laps de temps prolongé d'être disponible pour une relation amoureuse, s'avère d'ailleurs moins exigeant. Non sans nostalgie, ni regret, elle rejette catégoriquement le programme de patience proposé par Stephen – qui voulait renouer avec Gabrielle après la guerre – sachant déjà qu'elle sera entièrement happée par l'écriture : « Tout en sachant que je resterais sans doute blessée pour toujours par cet insuffisant amour, je savais aussi que je pouvais maintenant envisager la vie sans lui – et c'était peut-être ce que je trouvais de plus affreux à accepter » (p. 430).

La seconde phase de la potentialisation correspond à un éloignement passager de l'écriture dû largement à un changement de milieu. De retour à Londres où l'imminence de la guerre ne fait plus de doute, Gabrielle se sent emportée par le malheur du peuple anglais, et perd tout goût pour la création. Un seul désir la possède : regagner Upshire où elle a su préserver, coupée du monde, le « fragile enchantement » (p. 425) si propice à l'écriture. Même les deux incursions dans la gentry anglaise ne suffisent pas à la sortir de son marasme. Au contraire, son état d'indécision s'empire, se transpose en maladie physique. Or la consultation d'un médecin londonien, grand spécialiste en oto-rhino-laryngologie, a un effet déterminant sur le cours de son destin. Gabrielle apprend ainsi que sa santé délicate ne saurait supporter les rigueurs d'une carrière en art dramatique. Encore une fois, l'intervention d'une force externe vient cautionner la prédisposition passionnelle[23], poussant finalement Gabrielle à « obéir à [son] désir le plus cher » (p. 456). Conséquence de son passage dans les camps de réfugiés espagnols à Prats-de-Mallo, son écriture journalistique (un article envoyé à *La Presse* de Montréal) représente ainsi un premier indice vers la réintégration de la voie littéraire. Contrairement à ce qui s'est produit à Londres, elle parvient – quoiqu'en gardant l'anonymat – à traduire son indignation sous forme écrite.

23. La même chose s'était produite peu avant le départ de Gabrielle pour l'Europe quand, en concluant un pacte avec elle, le docteur Mackinnon lui avait accordé pour ainsi dire la permission de partir.

Le dernier moment de la potentialisation correspond à la décision de se lancer dans une carrière littéraire. L'assertion de la dimension cognitive dans la séquence finale, qui jusqu'à ce moment n'a pas su s'affirmer, met fin chez Gabrielle à toute une période de tergiversation, de cyclothymie caractérisant la plus grande partie de son cheminement. La décision irrévocable de s'installer à Montréal en vue d'écrire comporte toutefois des conséquences sérieuses : sans travail ni soutien professionnel, elle y court le risque de l'insécurité financière ; de plus, elle s'éloigne de sa mère vieillissante qui vit seule et presque sans ressources, ce qui ne manque pas de provoquer un sentiment d'abandon mêlé de constantes inquiétudes, voire d'un surcroît de culpabilité. Malgré ces obstacles, elle décide de « plonger » : « J'étais saisie de terreur à la pensée qu'il n'y avait plus à reculer, que je devais désormais, pour gagner ma vie, plonger dans l'écriture, moi qui tout à coup percevais combien peu je savais encore m'y prendre » (p. 504).

De là à la concrétisation de la potentialisation par le faire[24], il n'y a qu'un pas. N'ayant à montrer pour indiquer un peu de talent que ses « pauvres articles publiés ça et là depuis quelques années » (p. 504), Gabrielle fait la tournée de certains hebdomadaires et revues montréalais, réussit à obtenir quelques petits contrats au *Jour* ainsi qu'à la *Revue moderne* et se jette dans l'écriture comme s'il y allait de sa vie. Bien que la fin de la potentialisation confirme l'engagement envers l'écriture, le sujet se trouve encore loin d'être réalisé, car cette phase en est une d'apprentissage et de mise à l'épreuve qui s'avère particulièrement ardue[25].

---

24. Qualifié par une modalité déontique à laquelle se rattache la crainte, le fonds affectif qui sous-tend la contemplation de l'écriture en tant que métier prospectif traduit bien l'essentiel de la potentialisation : « une fois manipulé, ou persuadé, ou rendu apte, le sujet passionné se réfugie ou se trouve entraîné dans son imaginaire, avant de renoncer à l'action ou de s'y précipiter ; [...] tout est en place dans la représentation que le sujet se donne de son faire, tout est présentifié et peut par conséquent être mis en discours tel quel » (Greimas et Fontanille, 1991 : 147).

25. « Il me faudrait encore à peu près un an avant qu'au *Bulletin des agriculteurs,* qui allait me fournir l'occasion de traiter de sujets

La disposition passionnelle du sujet renferme donc simultanément une dimension euphorique et une dimension dysphorique. Si le geste scriptural revêt une valorisation positive, comme il se produit durant le séjour à la campagne anglaise, cette disposition ne saurait toutefois se maintenir ; elle se voit inconditionnellement supplantée par sa contrepartie négative – illustrée notamment « avant » et « après » Century Cottage – qui vient neutraliser la perspective euphorique. Le sujet se retrouve en ce sens sous l'emprise d'une passion pour le moins « paradoxale » où un schéma d'oscillation thymique se traduisant à tour de rôle en termes de « mise en place » et de « chute » régirait la valeur axiologique de l'écriture.

3.3.4 *La « réalisation » du sujet passionnel*

La réalisation du sujet en fonction de la passion littéraire a ceci de particulier qu'elle se manifeste de façon transtextuelle : il s'agit d'une phase qui englobe en entier le récit de vie. Le sujet « réalisé » renvoie en ce sens au sujet de l'énonciation, ce double plus âgé du sujet de l'énoncé responsable de la transmission du discours, qui par un procédé d'embrayage, ponctue le texte de maints indices attestant de la réussite de l'écrivain. Examiner l'aboutissement de la passion littéraire implique donc une approche paradigmatique, ce qui conduit à éclairer le statut final du narrateur par rapport à l'écriture.

De ce point de vue, l'écrivain réalisé se manifeste de deux manières. D'une part, le sujet énonciateur convoque sans préambule la plupart des écrits de Gabrielle Roy (comme s'il s'adressait à un énonciataire « idéal »), retrace la provenance de certains personnages ou de certains décors, rappelle les expériences qui ont servi à la création, circonscrit la signifiance d'un choix d'ouvrages et médite sur l'évolution de l'écriture. D'autre part, il revient sur les nombreux prix et distinctions qui

---

me rapprochant des faits, de la réalité, de l'observation serrée des choses, je commence à donner des reportages qui auraient enfin une certaine consistance. Et plus longtemps avant que [...] j'en vienne, par étapes, à la grande tâche dont en l'apercevant je prendrais une bien plus terrible peur encore que j'en eus rue Stanley, en ce soir du commencement » (p. 504-505).

ont couronné l'œuvre de l'auteure[26]. Indices incontestables de réalisation, les récompenses se substituent aux prix et aux médailles scolaires qui avaient sanctionné le parcours passionnel de la vengeance. Par là, non seulement constituent-elles une revanche qualitative en ce qui concerne la destruction du livre remontant à l'enfance du père, Léon Roy, mais encore elles succèdent concrètement aux médailles qui seront volées à Paris (p. 295). Toutefois, à l'inverse des prix scolaires, les distinctions d'ordre littéraire arrivant après la disparition des deux parents – absence qui entache la joie de la réalisation d'un sentiment de regret (p. 102-103) – ne bénéficient pas de la sanction familiale ; celle-ci se voit remplacée par une reconnaissance venant du public lecteur.

Une semblable ambivalence (la joie c. le regret) caractérise la perception qu'a le sujet énonciateur de lui-même en tant qu'écrivain. Rappelons à cet égard que l'image but de la passion littéraire valorisait moins l'aboutissement de cette passion que le processus impliqué par son devenir. Même une fois la voie littéraire bel et bien posée, l'écriture ne saurait se concevoir en donnée fixe :

> *En dehors des mois, des années au cours desquels j'ai été attelée à la tâche d'écrire un livre, est-ce que je me sentais encore un écrivain ? Je n'étais alors, me semble-t-il, qu'une sourde attente, une disponibilité inconsciente, quelqu'un qui attend le train. Quelquefois, dans l'attente, la liberté m'était un moment rendue, j'étais presque heureuse, puis l'ennui de ne rien faire me reprenait. Je m'ennuyais de ne pas écrire, ou bien j'étais dans l'angoisse, souvent, d'avoir à recommencer, sans assurance de faire mieux cette fois qu'avant* (p. 491).

L'acte créateur renferme donc lui aussi, et simultanément, les pôles d'euphorie et de dysphorie, même chez l'auteure réalisée. L'ennui et l'angoisse renvoient à « la condition de servitude » propre à l'écrivain, « interprète des songes des hommes », qui,

26. Accordant, il vaut de le mentionner, une place privilégiée au Fémina de 1948, lequel lance définitivement la carrière de Gabrielle Roy.

n'y ayant pas accès à son gré, reste souvent à « la porte, à attendre comme un pauvre » (p. 402). Manifeste au cours des phases de la virtualisation et de l'actualisation, cette « attente difficile » de « ce que l'on possède intérieurement » (p. 221) qualifie les premiers pas de Gabrielle dans le monde de l'édition que recouvrent notamment la rédaction des reportages sur ses aventures en Angleterre et en France ainsi que celle de *Bonheur d'occasion*. La « liberté », coextensive à l'écriture qui semble éclore d'elle-même, caractérise par contre la rédaction de *La petite poule d'eau*. Revenue à Century Cottage après neuf années d'absence, Gabrielle découvre en s'éveillant que ses souvenirs « filtrés et transfigurés » « par la grâce des profondeurs dormantes » deviennent sans qu'elle ait eu connaissance « des éléments de fiction » (p. 493).

Pourrait-on déduire du retour constant que l'énonciateur fait sur les expériences menant à *La petite poule d'eau* et à sa rédaction à la fois aisée et rapide – alors que l'on insiste moins sur les autres ouvrages – qu'il s'agit là de la concrétisation d'une esthétique fondée sur le « vrai » que le sujet actualisé découvre progressivement lors de son séjour européen ? Le livre qui en résulte atteste non seulement de la fécondité, mais aussi de l'affirmation de cette voie « intimiste » de plus en plus apparente au fil des œuvres ultérieures. Basé sur un vécu remémoré que « transcend[e] » (p. 183) l'imaginaire, ce genre d'écriture s'inspirant d'un fonds référentiel comporte néanmoins sa part de mystère : il procède d'un travail préalable où l'on doit « dissocier les éléments, les rassembler, en écarter, ajouter, inventer peut-être », ce qui permet d'atteindre « le ton le plus vrai » (p. 111-112). Mais encore plus significative, une telle esthétique ne sera-t-elle pas prisée en vertu de sa valeur antidotique, puisque parler de la vie permet en fin de compte de se réconcilier avec elle : « L'expression de la douleur vengerait-elle de la douleur ? Ou de dire un peu ce qu'est la vie nous réconcilierait-il avec la vie ? » (p. 143).

Or, en dépit de sa valorisation somme toute positive, cette insistance sur une esthétique du « vrai » et de l'« intime » s'avère problématique. Car, ce faisant, le sujet énonciateur revient constamment sur soi, sur ses expériences personnelles, ce qui l'oblige à revivre tant ses joies que ses peines. Et, justement, en revoyant le drame qu'a constitué la décision chez l'écrivain réalisé

de quitter le noyau familial pour se consacrer à une passion littéraire, l'énonciateur met en lumière la culpabilité à la racine de cette démarche. Ce sentiment de culpabilité n'est jamais l'objet d'un déploiement pathémique élaboré. S'inscrivant en filigrane, il se manifeste soit ponctuellement sous forme de phrases isolées ou d'incises, soit de manière oblique au moyen d'un contenu interposé. D'abord, à l'égard de sa famille, les surjustifications de Gabrielle laissent transparaître chez elle le sentiment d'une désertion. Ensuite, en ce qui concerne la position de l'écrivain face à sa mère, l'on aperçoit que l'énonciateur vise à escamoter l'essentiel du conflit suscité par le départ et l'éloignement subséquent, puisque au lieu d'aborder de front le sujet il renvoie l'énonciataire à *La route d'Altamont* qui relate le dénouement dudit drame (p. 143 et 183). Reste que la culpabilité suscitée par l'abandon de la mère imprègne le discours tantôt sous forme d'aveux d'ordre général[27], tantôt dans des incidents isolés, à titre d'exemple, la réception à Century Cottage d'une lettre de la mère[28], ou lors du retour au Canada[29]. L'essentiel du remords éprouvé à l'endroit de la mère se transpose par ailleurs dans l'attitude de Gabrielle face à Clémence, sa sœur infirme atteinte de troubles psychiques ; l'éloignement physique s'ajoutant à une vie consacrée à une carrière littéraire l'empêchent de s'en occuper autant qu'elle le souhaiterait. Après la disparition de tous ses proches au Manitoba, alors qu'il lui revient de s'occuper de sa sœur malade, ce n'est pas Gabrielle, mais quelqu'un de l'extérieur

27. « Dans ma hâte d'apporter aux miens un secours, un soulagement ou un motif de fierté, je n'ai pas assez pris garde qu'eux n'allaient pas pouvoir attendre » (p. 86) ; « Aussitôt s'abolirent les cloisons et le temps. [...] Je n'avais pas encore causé de grand chagrin à personne » (p. 295).
28. « [L]a seule vue de son écriture suffisait à ouvrir en moi un passage au souvenir de la douleur dont j'étais l'aboutissement, et dont il me semblait que je n'avais pas le droit de me tirer moi seulement. Ainsi je m'y sentais condamnée comme à un devoir. [...] Alors la honte d'avoir pu être heureuse alors qu'elle était si triste m'accabla » (p. 408).
29. « [J']avais envie de m'en aller de cette vie à en avoir les yeux brouillés. Car où me menait-elle ? Nulle part, j'en étais sûre maintenant. J'avais quitté mon poste, affligé le cœur de ma mère au-delà de ce qui est soutenable [...] » (p. 496).

de la famille qui prend la charge de Clémence. Et tel qu'il se produit maintes fois au regard du traitement qu'elle réserve à sa mère, Gabrielle s'adresse à nouveau des reproches :

> *Nous avions encore dans la ville des amis, des cousins, des cousines qui disaient m'aimer. Pourtant aucun d'eux, par égard pour moi sinon pour Clémence, ne s'était donné la peine de venir lui rendre visite.* [...] *Ils l'avaient de son vivant traitée comme si elle eût déjà été sous terre. Mais avais-je fait mieux moi-même, occupée à écrire mes histoires comme si c'était là mon devoir essentiel ? En fait où était-il, ce devoir essentiel ?* (p. 177-178).

L'ambivalence chez le sujet réalisée à la fois devant ses distinctions littéraires, devant sa conception de lui-même en tant que créateur, devant son esthétique de prédilection renforce le statut manifestement conflictuel de la passion littéraire. D'une part, l'écrivain est fasciné par la création, s'y consacre pleinement malgré les aléas inhérents à cette voie. Mais la création éloigne du milieu familial, s'avère exigeante, accapare tout son temps, ce qui ne manque pas d'installer la culpabilité. Cette culpabilité renvoie constamment l'écrivain à lui-même, à un besoin de se raconter, de s'expliquer, de se justifier, bref d'édifier par un travail conjoint de mémoire et d'imagination ce qui ne s'est pas donné pour une trajectoire somme toute si heureuse. Or ce travail d'édification sur lequel se fonde l'esthétique du « vrai » comporte, on l'a vu, un envers pernicieux. Car, malgré sa capacité qui permet de se réconcilier avec la vie, avec le familier, il ne saurait effacer la culpabilité initiale. Au contraire, il la révèle : de manière insidieuse la culpabilité refait surface, pénètre le discours. La forme intimiste recèle en ce sens une véritable ambiguïté. Si, par un retour sur soi, qui renvoie l'écrivain réalisé à l'écriture, c'est-à-dire au récit de son propre devenir littéraire, l'esthétique du « vrai » lui permet de se rapprocher – malgré la scission réelle – du familial, elle dévoile en même temps combien le déplacement par rapport au milieu d'origine est pour lui source de traumatisme.

4. CONCLUSION

Au terme de l'analyse, il importe de revenir sur la sémiosis que nous avons postulée entre les deux axes de la forme et du contenu. L'examen de l'écrivain, capté à différentes phases de son devenir, devait nous amener à pointer le vecteur de la réorientation générique chez Gabrielle Roy vers le genre intimiste. On l'a vu, en raison de la place stratégique de *La détresse et l'enchantement,* qui autorise le reclassement de la prose autofictive à l'intérieur d'un espace autobiographique homogène, l'insistance sur l'écriture que subsume la configuration de l'écrivain – tant « naissant » que « réalisé » – ramène l'auteure (par le biais du pacte autobiographique) à un contenu autoréférentiel qui détermine ultimement la forme intimiste. Se manifestant avec une régularité étonnante, cette tendance autotélique en ce qui concerne le personnage de l'écrivain donne lieu à un système qui permet d'embrasser son portrait selon une gradation hiérarchique.

Si la première étape de la série intimiste valorise à peu près exclusivement l'euphorisation de l'écriture, tel que le dépeint, à titre d'exemple, « La voix des étangs » de *Rue Deschambault,* le second stade, coïncidant avec *La route d'Altamont,* tout en laissant entrevoir une dimension plus significative de dysphorie, poursuit la célébration des mérites de la création. Comme le suggère André Belleau, ces deux premières phases de la représentation de l'écrivain, euphoriques, camouflent un « envers » troublant qui imprègne l'énonciation textuelle. Reprenant le personnage de l'écrivain, et élaborant la constitution de ce dernier avec un surcroît de précision, *La détresse et l'enchantement* vient corroborer l'intuition initiale de Belleau. En vertu de la recatégorisation finale, les enjeux diégétiques de l'autobiographie témoignent de la valeur somme toute négative de la passion littéraire, ce qui rend possible une perception renouvelée de la série dans son ensemble. Notre analyse de *La détresse et l'enchantement* contribue à cet effet à démystifier la soi-disant « vocation » artistique chez Gabrielle Roy : le désir d'écrire ne saurait se concevoir en tant qu'instance gratuite comme l'autofiction régienne tente de faire croire ; il s'explique plutôt, à la lumière de l'autobiographie, en fonction d'une contrainte passionnelle orientée autour des pôles de « mise en place » et de « chute ». Nombreuses sont les forces adverses entravant

l'affirmation de l'écriture : le sujet lutte non seulement contre la négation atavique de l'écrit héritée entre autres du grand-père paternel, mais également contre le pathémisme oscillatoire qui l'habite, allant de l'incapacité d'assumer pleinement son engouement pour le littéraire à la propension de s'y consacrer démesurément. Cette tendance paradoxale est au centre de la culpabilité : tantôt il s'agit d'une disposition velléitaire qui empêche le sujet d'agir du fait qu'il se croit peu « compétent », qu'il n'a de cesse de s'interroger sur son « droit » de s'engager dans une passion autonome, tantôt il est question d'un zèle effréné, d'une exagération envers l'écriture qui conduit aux ruptures affectives, condition assumée malgré tout avec grande difficulté. Ces deux versants de la culpabilité ramènent inconditionnellement l'écrivain à lui-même, à une obsession perpétuelle de son propre devenir – afin d'en démontrer les épreuves ? afin de justifier ses choix ? – que concrétise la forme intimiste vers laquelle s'oriente le projet d'écriture. Dans les deux premières phases de la série intimiste, cette culpabilité se réarticule justement par le « manque » qu'on cherche délibérement à « masquer », comme Belleau a raison de le souligner, par une écriture « neutre », dépourvue de « failles » réalistes (Belleau, 1980 : 49).

Enfin nous pourrions réarticuler la trajectoire d'un système pathémique au niveau de la série intimiste à l'aide du schéma suivant :

euphorie / euphorie/dysphorie / dysphorie

Au début de la série, l'énonciateur privilégie le pôle euphorique de l'écriture, comme si, tout en sentant le besoin d'aborder un contenu qui le ramènerait sur son propre terrain, il n'était pas encore en mesure de traduire avec davantage de réalisme les inconvénients, voire les blessures résultant de la passion littéraire. D'où la représentation somme toute idyllique de l'« écrivain naissant » qu'incarne notamment la jeune Christine. Lors de la seconde étape, certes l'énonciateur parvient à explorer la nature paradoxale de la passion qui l'habite en intégrant le pôle de dysphorie à celui d'euphorie, mais la version qu'il en propose demeure malgré tout une condensation métaphorique du drame subi, ce qui tend à minimiser le caractère problématique de ses

enjeux réels. Or la fin de la trajectoire intimiste qui s'annonce comme étant le plus fidèle au vécu passionnel rattaché à l'énonciateur – relais textuel de l'auteure accomplie – expose de manière à la fois compréhensive et explicite la venue à l'écrit, et ce faisant souligne, notamment en raison de l'ambivalence qui la sous-tend, sa valorisation manifestement dysphorique. Puisque celle-ci représente le point d'aboutissement d'un devenir particulièrement ardu, d'une brisure physique d'avec ses proches, ne pourrait-on postuler qu'elle renvoie à un degré encore plus prononcé de « détresse » que celle qu'ont connue, en vertu du manque ou de la destruction du livre, les parents du sujet énonciateur, Mélina et Léon Roy ? Selon nous, la dysphorie attestée par le sujet « accompli » expliquerait, comme il a déjà été suggéré, le retour obsessif de l'écrivain sur lui-même et, partant, la réorientation progressive de la forme vers le genre intimiste.

Si, comme plusieurs le prétendent, l'originalité chez Gabrielle Roy tient à sa fidélité à un même registre autoreprésentatif qui ne cesse pourtant d'en révéler des variantes, tel un « canevas » où « [l'on] travaill[e] toute sa vie comme on travaille à une tapisserie, nouant des fils, illustrant un tel destin[30] », on constate que cette propension vers l'esthétique du « personnel », du « vrai » relève essentiellement d'un ébranlement thymique issu d'un éloignement lui-même motivé par un engouement passionnel pour le littéraire. Certes, l'écriture autobiographique permet de revenir aux origines, de se réconcilier pour ainsi dire avec le familial, mais cette pratique ne présuppose-t-elle pas en elle-même une sorte de feinte, du fait que ce rapprochement scriptural révèle on ne peut mieux les séquelles de la mise à distance du familial ? Ironiquement, c'est en fonction de cette scission que se crée, par le truchement de l'écriture basée sur l'intime, une interrelation (textuellement inscrite) avec un nouvel allocutaire, à la fois collectif et anonyme, à savoir le public lecteur, qui vient ultimement remplacer, au niveau symbolique, le familial.

30. Gabrielle Roy, *La route d'Altamont*, p. 214.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE (GABRIELLE ROY)

BERTHIAUME, André (1988), « Gabrielle Roy : l'épisode de "La Mouette" », *Écrits du Canada Français,* n° 62, p. 76-77.

RICARD, François (1982), « *Rue Deschambault,* recueil de nouvelles de Gabrielle Roy », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.* Tome III : *1940-1959,* Montréal, Fides, p. 885-887.

RICARD, François (1984), « La métamorphose d'un écrivain. Essai biographique », *Études littéraires,* vol. XVII, n° 3 (hiver), p. 441-455.

RICARD, François (1989a), « La biographie de Gabrielle Roy : problèmes et hypothèses », *Voix et images,* vol. XIV, n° 42 (printemps), p. 453-460.

RICARD, François (1989b), « Gabrielle Roy : petite topographie de l'œuvre », *Écrits du Canada Français,* n° 66, p. 23-38.

WIKTOROWICZ, Cécilia (1992), « Fonctions et signification du narrataire autobiographique chez Gabrielle Roy », dans Madeleine FRÉDÉRIC (dir.), *Entre l'histoire et le roman : la littérature personnelle,* Bruxelles, Centre d'études canadiennes, Université Libre de Bruxelles.

PARCOURS PASSIONNELS ET PARCOURS SCRIPTURAL *UN HOMME ET SON PÉCHÉ* DE CLAUDE-HENRI GRIGNON

par

Fernand Roy, Maryse Saint-Pierre
et Louise Milot

1. INTRODUCTION

Traditionnellement attachée à rendre compte du monde comme discontinu, par le biais d'une reformulation du discours en termes d'états et de transformations, la sémiotique greimassienne développe, depuis quelques années et de plus en plus, une sémiotique des passions susceptible de prendre en compte le continu des discours[1]. La manifestation figurative de cette tensivité[2] se retrouverait dans les parcours passionnels, et de la façon la plus marquée dans les passions « violentes » (Greimas et Fontanille, 1991 : 18). Une telle avancée n'interrogerait pas une problématique comme la nôtre, si elle ne se doublait d'une hypothèse de réorganisation du système narratif dans son ensemble : les deux dimensions de la narrativité identifiées jusqu'à maintenant – pragmatique et cognitive – pourraient en effet être régies par cette (nouvelle) dimension pathémique.

Or il se trouve que les chapitres qui précèdent, même s'ils ne l'explicitent pas toujours, manifestent une dette évidente, déjà indiquée dans l'introduction générale, envers ce que nos appellerions les outils généraux de la sémiotique narrative de Greimas, et notamment son schéma canonique. En dépit du fait que nous faisons de ce schéma une utilisation à proprement parler non orthodoxe (Milot, 1983) et qui essaie de contourner – en situant l'analyse au niveau de l'énonciation – l'application trop exclusivement anthropomorphe qui caractérise généralement son utilisation dans l'énoncé, tout nouveau développement dans le champ général du narratif ne peut que nous intéresser.

---

1. La publication, en 1991, sous la double signature de A.J. Greimas et de J. Fontanille, de *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* donne un caractère officiel à l'intégration théorique d'un tel développement. Plusieurs publications avaient précédé depuis le début des années 1980 : on les retrouvera en bibliographie théorique.
2. La tensivité correspondrait à l'effet de sens « tension » ou « progression » d'un procès. Voir Greimas et Courtés (1979 : 388).

2. UNE SÉMIOTIQUE DES PASSIONS

2.1 LES PASSIONS ET L'ANALYSE DES TEXTES

Au moment toutefois de repérer la passion dans un texte (ou le passionnel d'un texte), deux orientations d'analyse se dessinent sans avoir à notre avis un égal intérêt. Dans leur introduction à *Sémiotique des passions,* Greimas et Fontanille renvoient à cette dualité comme à un « fait troublant » que l'analyse ne peut que rendre perceptible :

> *non seulement le sujet du discours est susceptible de se transformer en un sujet passionné, perturbant son dire cognitivement et pragmatiquement programmé ; mais le sujet du « dit » discursif est lui aussi capable d'interrompre et de dévier sa propre rationalité narrative, pour emprunter un parcours passionnel* (Greimas et Fontanille, 1991 : 16-17).

La seconde hypothèse concerne le sujet passionnel actorialisé ; elle fonctionne, dirions-nous, à la *reconnaissance* [3]. À partir de ce qu'une culture donnée perçoit des caractéristiques de diverses passions particulières, grâce notamment aux travaux des philosophes, il est possible de redéfinir sémiotiquement chaque passion ou encore de constituer des systèmes ou des groupes passionnels[4]. On se trouve ainsi à construire en termes sémiotiques l'ossature sémantique d'un ou de lexèmes passionnels, comme on avait pris l'habitude de le faire pour les lexèmes en général[5]. Rapportée à l'analyse des discours, une telle pratique tend à retracer dans un texte la représentation plus ou moins fidèle du scénario-type d'une passion spécifique, son

3. Le texte ici n'est pas clair ; et on pourrait discuter à savoir si notre décodage des deux orientations ne devrait pas être fait en sens inverse. Nous ne nous engagerons pas sur ce terrain, retenant pour notre propos le seul fait, indéniable, quelle que soit la lecture, des deux possibilités.
4. C'est ce que fait Herman Parret dans son ouvrage *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité* (1986), à mi-chemin entre la sémiotique et la philosophie, ou l'une et l'autre à la fois.
5. Nous pensons évidemment à l'analyse célèbre du lexème « tête », qui a eu valeur de modèle (Greimas, 1966).

« pathème-procès » (Greimas et Fontanille, 1991 : 111). À propos d'un exemple qui nous intéresse, celui de l'avarice, les deux auteurs en viennent, par une série d'observations, à cette définition éclairante, et sans doute judicieuse : « L'avarice n'est donc pas la passion de celui qui possède ou cherche à posséder, *mais la passion de celui qui fait entrave à la circulation et à la redistribution des biens dans une communauté donnée* » (Greimas et Fontanille, 1991 : 117 ; nous soulignons). Cette première orientation permet certes de suivre à la trace, dans des discours où ils étaient moins perceptibles jusqu'ici, les processus de construction de simulacres passionnels[6]. L'inconvénient principal de la démarche paraît précisément consister dans le fait de tendre à faire coïncider le plus exactement possible la passion dans le discours avec sa manifestation dans la vie réelle et, partant, d'en faire, par rapport au texte, un phénomène ponctuel. Or, s'il se manifeste dans son propre déroulement de manière continue, il faut bien voir que le parcours passionnel, tant qu'il n'est pas relié à l'ensemble de la manifestation textuelle, reste en discontinuité avec celle-ci. Sans doute doit-on alors penser que les monographies consacrées par les sémioticiens à certaines passions, tout en étant un préalable nécessaire, ne peuvent être suffisantes.

Plus féconde dans ce contexte, complémentaire surtout, serait la première orientation pointée par la phrase de Greimas et Fontanille citée plus haut, là où l'analyste cherche à repérer et à définir le discours passionnel d'un texte de fiction au-delà, en quelque sorte, de la manifestation dans ce texte de l'une ou l'autre passion. Ce point de vue, on le comprendra, est plus rapproché du nôtre que le précédent : c'est celui que nous voudrions privilégier dans notre lecture d'*Un homme et son péché*. Le niveau de saisie est alors *énonciatif* plutôt qu'*énoncif*. Dans son analyse des *Lettres de la religieuse portugaise,* Denis Bertrand (1986) semble travailler dans ce sens, comme l'indique d'ailleurs clairement son titre : « L'énonciation passionnelle ». La passion figurée étant dans ce cas-ci celle de l'amour, il s'agit pourtant moins d'en

6. Les exemples d'une telle façon de voir sont empruntés la plupart du temps, dans les travaux présentement disponibles, à des « extraits » de textes, souvent même à de courts paragraphes : colère, nostalgie, indifférence, jalousie, avarice.

repérer et d'en retracer les configurations discursives, que d'analyser le type de tensivité et le type d'ébranlement – Greimas et Fontanille (1991 : 18) parleraient de « fracture » – imposés par le discours passionnel au discours général.

2.2 LES PASSIONS ET LES FIGURES DE L'ÉCRIT

Sans reprendre ici les postulats et hypothèses qui amènent de plus en plus les sémioticiens à poser, à côté des dimensions pragmatique et cognitive de la topique narrative, une dimension *thymique* (Fontanille, 1984)[7], le présent chapitre s'attachera à examiner concrètement les possibilités d'articulation des figures de l'écrit et des figures de passions, par le biais d'un roman de passion s'il en est, *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon[8]. Le roman avait déjà fait ailleurs l'objet d'une analyse, du seul point de vue des figures de l'écrit (Roy, 1992).

L'hypothèse de travail centrale de notre recherche consiste à poser, nous l'avons souvent rappelé, que les figures de l'écrit d'un texte romanesque ont une fonction privilégiée et motrice, par rapport à l'ensemble du déploiement figuratif de celui-ci, et donc par rapport aussi au processus d'élaboration générale de sa structure de signification. Or, de la même manière, il semble que la prise en compte de la dimension thymique et sa reconnaissance comme une dimension autonome se doublent de l'attribution à cette nouvelle dimension d'une fonction de surmodalisation par rapport aux dimensions pragmatique et cognitive[9]. Une telle prise

7. Également : « La médiation du corps, dont le propre et l'efficace sont le *sentir* [...] ajoute, lors de l'homogénéisation de l'existence sémiotique, des catégories proprioceptives qui en constituent en quelque sorte le "parfum" thymique et sensibilise même [...] par endroits l'univers des formes cognitives qui s'y dessinent » (Greimas et Fontanille, 1991 : 12).
8. Claude-Henri Grignon (1986), *Un homme et son péché*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »). Dans la suite de l'article, cette référence ne sera notée que par la pagination.
9. La mise en place d'une dimension cognitive autonome avait aussi eu comme corollaire, en son temps, la primauté de cette seconde dimension sur la dimension pragmatique. Pour un

de position ne ressortait pas des premières propositions théoriques sur le thymique, mais l'analyse semble amener de plus en plus à considérer que le discours passionnel « peut réorganiser à son profit l'ensemble d'un processus discursif » (Bertrand, 1986 : 46)[10].

L'avenue qui s'ouvre alors à nous, et qu'il est peut-être prématuré d'emprunter, nous en convenons volontiers, incite à postuler une coïncidence des lieux textuels où seraient manifestés, c'est-à-dire figurativisés, le discours passionnel et celui des figures de l'écrit, ou tout au moins une concordance formelle entre les deux systèmes. Si tant est, en effet, que la mise en relief du système des figures de l'écrit régit véritablement la mise en discours de ce que nous avons nommé ailleurs les « divers aléas » d'une anecdote romanesque, on peut proposer que la scansion imprimée par un tel système à la narrativité d'un texte[11] accompagnerait du même coup les points forts de la continuité de son mouvement passionnel[12].

Même si nous reconnaissons à la présente tentative un caractère résolument exploratoire et expérimental, nous ne croyons pourtant pas aberrant de penser qu'aux deux extrêmes de la chaîne du parcours génératif de la production de la signification

---

rappel historique de la question, voir Greimas et Fontanille (1991 : 84).

10. Quand ils tentent de mettre en place les fondements théoriques d'une sémiotique des passions dans le chapitre liminaire de leur ouvrage, Greimas et Fontanille établissent également, du point de vue épistémologique cette fois, la primauté (dont il n'est cependant pas toujours facile de distinguer dans leur discours si elle est génétique ou générative) de la tensivité dans le processus signifiant, et son statut de *précondition* du sens : « C'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens – en langue –, que les figures extéroceptives s'intériorisent et que la figurativité peut alors être envisagée comme un mode de pensée du sujet » (1991 : 12).
11. Nous renvoyons ici aux démonstrations de notre équipe sur la question, et particulièrement aux correspondances du système des figures de l'écrit avec le système narratif des textes romanesques.
12. Lequel mouvement pouvant se lire, sinon comme un mouvement directement narratif, du moins comme un calque en rapport d'homologie avec ce mouvement.

par l'écriture – celui de la *tensivité* originaire sans laquelle il ne se mettrait jamais en route, et celui de la construction d'un *discours d'écriture* dont on conviendra qu'il est le motif ultime d'une telle mise en discours – qu'à ces deux extrêmes, donc, on puisse appliquer par hypothèse une lecture convergente. L'audace d'un tel rapprochement peut trouver une certaine garantie dans l'élaboration générale de la théorie sémiotique :

> *confrontée aux difficultés méthodologiques qui surgissent dans l'analyse discursive de surface, la théorie sémiotique s'oblige à les répercuter et à chercher à les résoudre au niveau épistémologique profond* (Greimas et Fontanille, 1991 : 15).

Pour des raisons de clarté et d'économie, et en dépit des réserves apportées à l'examen monographique des passions, nous commencerons par retracer le plus systématiquement possible, dans un premier temps, les conditions d'émergence de la passion « avarice » dans *Un homme et son péché*, ce qui mènera à mettre en relief le caractère déterminant d'une autre configuration passionnelle, celle de la luxure ; la résultante de l'analyse permettra d'intégrer l'examen de ces passions à une problématique textuelle plus globale.

3. L'ANECDOTE D'*UN HOMME ET SON PÉCHÉ* COMME DÉPLOIEMENT DU SCHÉMA PASSIONNEL

En adoptant comme point de départ la définition de l'avarice déjà citée[13] et en observant les bouleversements qui apparaissent au sein des relations intersubjectives et objectales, rapports inhérents aux échanges communautaires, il devient possible de reconstituer le déploiement du schéma discursif passionnel dans *Un homme et son péché*. Ce schéma pathémique canonique comporte trois parties principales, à savoir la *constitution*, la *sensibilisation* et la *moralisation*. La constitution et la moralisation,

13. « L'avarice n'est donc pas la passion de celui qui possède ou cherche à posséder, mais la passion de celui qui fait entrave à la circulation et à la redistribution des biens dans une communauté donnée » (Greimas et Fontanille, 1991 : 117).

du fait que l'une suppose une sorte de nécessité externe et que l'autre mette en œuvre une évaluation également externe, apparaissent comme des étapes transitives et ne sauraient être intégrées au simulacre passionnel. Rendant compte du procès passionnel proprement dit, la phase intermédiaire du schéma, dite de sensibilisation, se partage à son tour en trois étapes successives, soit en *disposition, pathémisation* et *émotion,* par lesquelles le sujet passionnel se trouve conjoint à l'objet thymique (Greimas et Fontanille, 1991 : 271)[14].

3.1 LA CONSTITUTION NATURELLE DE SÉRAPHIN POUDRIER

La constitution, jugée comme une « prédisposition générale du sujet discursif aux parcours passionnels qui l'attendent, définissant son mode d'accès au monde des valeurs et sélectionnant à l'avance certaines passions plutôt que d'autres » (Greimas et Fontanille, 1991 : 162) sous-entend, en d'autres termes, qu'un « déterminisme – social, psychologique, héréditaire, métaphysique, quel qu'il soit – préside alors à l'instauration du sujet passionné » (1991 : 170). Présente à l'état embryonnaire dans l'être du sujet, la passion se trouverait ainsi latente dès la première phase du schéma pathémique.

Avant que ne soit explicitement évoquée l'avarice, la prédisposition de Séraphin Poudrier au développement passionnel est mise en évidence (chap. 1 à 3), prédisposition dont participent bon nombre de traces qui apparaissent comme le terrain sur lequel la sensibilisation pourra opérer. Ainsi, il semble possible d'imputer les particularités de paysan retors et manipulateur du héros aux effets d'un déterminisme héréditaire : sur la table du salon ayant servi de salle mortuaire à trois générations de Poudrier, règne, depuis un demi-siècle, une photographie de « la face hypocrite du grand-père de Séraphin et, au-dessous, ces mots

14. CONSTITUTION SENSIBILISATION MORALISATION

DISPOSITION — PATHÉMISATION — ÉMOTION

(Greimas et Fontanille, 1991 : 271)

gravés en grosses lettres : Ayez pitié de moi car la main de Dieu m'a frappé » (p. 91)[15]. De plus, un portrait « de la vieille tante Stéphanie, morte empoisonnée dans des circonstances atroces » (p. 92) orne la pièce de travail.

On apprend, en outre, que le héros a depuis longtemps l'habitude d'exploiter les emprunteurs. Devenu habile usurier au cours de ses vingt années d'expérience, « jamais [...] Séraphin Poudrier n'avait laissé partir sa victime sans conclure un marché » (p. 103). Or, si Séraphin s'avère malin en affaires, il l'est également dans sa vie conjugale. Valorisant depuis toujours le travail au profit du plaisir, il ne voit en Donalda qu'une bête de somme qu'il s'est empressé de mettre à sa main. En épousant la jeune femme, l'usurier a réalisé une bonne affaire, s'appropriant par le fait même un sujet médiateur à qui il impose le contrat de participer, grâce au labeur constant, à sa croissance économique à lui. Dans la même perspective, Séraphin combat également l'attrait de la chair, faisant de la sorte littéralement violence à la jeune et jolie Donalda qu'il ne possède qu'une fois – et encore brutalement – et à qui il refusera de faire un enfant parce que « des enfants, ça finit par coûter cher » (p. 85). De plus, Séraphin réussit à contrôler l'appétit de Donalda, cette dernière préférant se priver de nourriture plutôt que d'exacerber l'animosité de son époux économe. Est ainsi établie dès les premiers chapitres du roman l'inadéquation entre le travail, source de richesse, et les plaisirs sensuels, cause de dissipation, ce qui constitue le système de valeurs véhiculé par Séraphin et explicitement illustré par l'aventure de Lemont[16].

À la fin du premier chapitre, au moment où Séraphin surprend Donalda astiquant le plancher à l'aide d'un vieux chapeau de paille troué, surgit le premier indice d'un comportement se démarquant de la « norme[17] ». Perdant sa valeur d'épouse

15. Soulignons dès maintenant que ce passage constitue l'inscription de la première figure de l'écrit d'importance dans le roman.

16. Si Lemont emprunte de l'argent à Séraphin, c'est qu'il doit acheter le silence des parents de la jeune Célina qu'il a rendue enceinte.

17. Toute définition lexico-sémantique passionnelle sous-entend la notion de « norme » et met en évidence l'existence d'une échelle où la morale institue des seuils d'appréciation. En ce qui

économe, Donalda menace, bien qu'encore faiblement, la pleine réalisation du programme économique de son mari[18] ; elle voit d'ailleurs l'être de son époux se modifier à ce moment de manière inquiétante :

> *Certes, ce n'était pas la première fois que son mari tombait en colère à propos de rien, à propos de tout, question d'argent et d'économie. Mais jamais elle n'avait surpris dans son œil un tel éclat d'acier et de violence.* (p. 88)

Cette seule vision de « gaspillage » donne immédiatement lieu à la mise au jour de sentiments destructeurs encore maîtrisés (puisque Séraphin se radoucit ensuite), mais qui laissent déjà présager la fin malheureuse de Donalda.

L'épisode s'avère d'autant plus intéressant que la menace retenue se déclare à l'origine dans l'œil de Séraphin, organe révélateur de son état « naturel » ; le coup d'envoi porté, les figures de l'œil se multiplient ensuite tout au long de la phase de constitution (Séraphin fixe Donalda d'une « prunelle pénétrante », p. 90 ; la face hypocrite du grand-père se trouve « sous un globe de verre », p. 91). Dans la scène de tractation économique avec Lemont, l'œil de l'usurier expérimenté joue un rôle primordial, voire essentiel[19] :

---

a trait à l'avarice, « l'excès de l'accumulation comme de la rétention ne peut être interprété qu'en rapport avec une norme qui règle les échanges entre les sujets dans une communauté » (Greimas et Fontanille, 1991 : 117). Dans le cas qui nous intéresse, le chapeau de paille, vieux et de surcroît troué, importe peut-être plus qu'il n'en faut à l'économe (puisque l'utilisation non orthodoxe de ce chapeau se justifie en regard du soulagement temporaire des mains de Donalda que le *pesat* blessait). S'il n'est pas encore question d'avarice dans cette section du roman, nous pouvons à tout le moins entendre que Séraphin est, à coup sûr, *très* économe.

18. Quoique le projet soit, en fait, sans limite véritable, la soif de posséder de l'avare ne pouvant être étanchée.
19. Cet épisode recèle deux figures de l'écrit importantes, soit celle du contrat usuraire (p. 101) écrit à l'encre violette et celle de l'éclair dans le ciel, « décrivant un Z violet aux pointes de feu » (p. 105).

> *Cette main, tout à coup, s'arrêta au-dessous de l'œil droit. C'est alors que le cerveau de Séraphin travaillait, calculait, glissait, telle une couleuvre, parmi des méandres sans fin, pour aboutir, en pleine lumière à cette question :*
>
> *— Sans doute avez-vous des vaches, Monsieur Lemont ?* (p. 99)

De l'œil à la question impromptue des vaches qui préfigure la violence faite plus tard à Lemont (Séraphin lui volera ses vaches), il n'y a qu'un pas. Aussi, lorsque Séraphin juge l'offre de Lemont inacceptable en raison du taux d'intérêt trop faible, l'usurier « marque [le débiteur] de son œil d'acier » (p. 101). Comme Donalda, Lemont est transpercé par le dur regard de Séraphin : la suite du texte permettra d'en mesurer les conséquences. La figure de l'œil permet, somme toute, de révéler la part de violence « naturelle » qui dort chez Séraphin et qui refait surface dès que se pose une question d'argent.

3.2 QUAND LA DISPOSITION DES UNS DÉPEND DE LA DISQUALIFICATION DES AUTRES...

Lors de l'étape de la disposition se mettent en place les modalisations nécessaires à la performance thymique principale qui apparaissent, « au niveau du discours, comme des potentialités de faire ou de série d'états » (Greimas et Fontanille, 1991 : 77). Dans *Un homme et son péché*, cette disposition (chap. 4 à 7) correspond à une remodalisation des relations intersubjectives d'où pourra résulter un resserrement des liens entre le sujet passionné et son objet.

C'est dans cette optique que s'effectue progressivement la « sortie » de Donalda. La jeune femme présente tout d'abord les symptômes d'une maladie. Souffrante, elle ne peut plus travailler, ce qui va à l'encontre du principe de rentabilité mis de l'avant par son époux. En outre, sa maladie pourrait faire engager des frais imprévus (nourriture, médicaments, médecin), ce qui est nettement en conflit avec le programme de Séraphin. Pourtant bien rodé, le système de l'économe se trouve définitivement ébranlé. S'effectue alors une remodalisation du système de valeurs

de Séraphin, l'estime qu'il portait à sa « bête de somme » se transformant radicalement en raison des dépenses appréhendées :

> *Et voilà, pour la première fois de sa vie, qu'une femme demandait ce secours qui coûterait de l'argent. Non. N'importe quoi, mais pas ça. Et comme il regardait Donalda par derrière, il la détestait maintenant. Il la haïssait même.* (p. 114)

Hautement valorisée au départ (« elle n'avait pas sa comparable dans tout le comté », p. 86), Donalda a été déclassée par l'or ; la joie ou la souffrance qu'éprouve Séraphin naissent de la pensée de sauver ou perdre non pas une épouse agonisante, mais bien des dollars :

> *Tantôt il se réjouissait d'avoir sauvé deux piastres ; tantôt il souffrait terriblement à la pensée que ça pourrait peut-être lui en coûter dix. Quelle épreuve, et bien pire que la maladie de Donalda ! Il maudissait encore, comme l'autre jour, la vie à deux.* (p. 141)

Craignant davantage la dépense de son argent que la perte de sa femme, l'usurier retarde le plus longtemps possible (Bertine aidant, on y reviendra), le moment d'aller quérir le médecin. Il devient donc clair qu'en agissant de la sorte, le personnage ne fait que laisser s'exprimer, bien que de façon déguisée selon des habitudes ancestrales de « paysan retors », la violence déjà manifestée lors de la scène du chapeau de paille ; perçue d'abord dans l'œil de Séraphin, la violence contamine ses sentiments et se réalise finalement dans l'acte... ou plutôt dans l'inaction ! Envisagée de cette manière, la fin tragique de Donalda apparaît l'occasion de mettre un terme à une relation intersubjective brimant la quête de l'objet valorisé plus que tout.

Cependant, et nonobstant la gravité de la situation, Séraphin connaît un moment d'intenses désirs pour Bertine, la fille d'Alexis[20], moment où le désir sexuel se trouve, paradoxalement, complètement disqualifié. Retenons également qu'ensuite Donalda, mourante, fait promettre à son mari de ne pas

20. Nous retenons, au chapitre 7, une figure de l'écrit importante, soit celle du livre de prières du curé dans lequel est puisée la grande prière des agonisants récitée à Donalda.

se remarier car, lui dit-elle, « tu vivras toujours plus heureux tout seul » (p. 142)[21]. Ce faisant, elle fournit la solution (provisoire) au système boiteux de l'usurier : en lui refusant toute autre relation conjugale, elle le relègue à sa seule passion.

La phase de disposition coïncide ainsi avec l'apparition d'une nouvelle modalité : évacuant toute forme d'écran entre son argent et lui (mort de Donalda, impossibilité d'union avec Bertine, promesse de rester veuf), Séraphin demeure seul avec son or, ce qui le console finalement et convient tout à fait à son programme d'économie.

3.3 LA PATHÉMISATION OU LA FRÉNÉSIE D'ACCUMULER

Transformation thymique principale, la phase de pathémisation (chap. 8 et 9) débute dès l'élimination de Donalda. Désormais délié de toute relation intersubjective stable, le sujet passionné n'a de préoccupation que la rétention de l'objet. Quoique le corps de la défunte soit toujours dans la maison et même sous ses yeux tout le temps de la veillée, Séraphin ne pense plus qu'à sa bourse :

> *Séraphin, assis près de la table, pensait à demain, à l'argent qu'il économiserait, aux profits qu'il réaliserait, à tous les marchés possibles et imaginables. Il en jouissait intérieurement. Sa passion, plus éloquente qu'un ciel étoilé, plus prenante que l'espace, remplissait son cœur, bouchait toutes les issues, et il ne restait pas un coin pour l'image de Donalda.* (p. 170)

21. Dans une version destinée au milieu scolaire, Grignon prête alors à son héros la pensée de faire de Bertine une seconde Donalda (p. 127, note 24). Cette correction moralisante ouvrait la possibilité d'une nouvelle relation intersubjective, qui aurait pu perpétuer celle sur le point de prendre fin. Comme Bertine s'avère par la suite dépensière et difficilement manipulable, et que l'union ne se réalise jamais, on comprend que Grignon ait finalement préféré la version originale. Par ailleurs, puisque cet épisode met en scène un conflit passionnel unique entre la sexualité et l'avarice, il sera analysé de façon particulière dans la section suivante.

Soucieux de récupérer les sommes qu'on lui a empruntées, Séraphin obtient pour Donalda un service gratuit, lui recycle un cercueil trop petit, et ne verse pas un sou pour la nourriture et la boisson destinées aux visiteurs, lesquelles sont fournies par Alexis. Enfin, non seulement se trouve-t-il soulagé de la note du médecin qu'Alexis a réglée, mais il va jusqu'à exiger que le médecin lui rembourse son prêt. Et si Lemont compte attendrir Séraphin en lui faisant part de son malheur, similaire à celui de l'usurier d'ailleurs, il se trompe en tous points : bien que le remboursement de sa dette n'accuse que quelques jours de retard, il doit, lui, faire son deuil de deux vaches...[22]

Cette soif d'accumulation atteint son paroxysme lorsque, le printemps suivant, Séraphin sort enfin de sa maison (il s'y était enfermé l'hiver durant avec son or), pour retirer tout l'argent investi dans la fabrique de la paroisse et devant servir à la construction de l'église[23]. Si l'avarice est « la passion de celui qui fait entrave à la circulation et à la redistribution des biens dans une communauté donnée », le geste que fait Séraphin le désigne indubitablement comme avare. Aussi faut-il interpréter le verre de cognac qu'il se paie à ce moment comme une conduite certes inhabituelle de la part d'un avare, mais, surtout, il importe de décoder ce faste comme un signe de victoire de la non-dépense ! D'une part, Séraphin se réjouit ainsi d'avoir évité la ruine et, d'autre part, il se délecte de ce que plusieurs habitants du village aient tout perdu, ce qui, selon sa logique habituelle, lui vaudra de nouveaux débiteurs.

Lorsque se clôt l'étape de pathémisation, Séraphin connaît donc enfin un bonheur parfait : ayant récupéré la totalité de son avoir pour le cacher dans sa maison, il s'est rapproché physiquement au maximum de l'objet de sa passion.

22. En un sens, on pourrait presque penser que les deux vaches viennent remplacer Donalda comme moyen d'accéder à la richesse.
23. Cette récupération est motivée par le fait que de nombreux paysans ont perdu tous leurs investissements dans les mines.

3.4 L'ÉMOTION OU LA RÉIFICATION DE L'HOMME PAR SON PÉCHÉ

L'apparition dans le discours de la phase émotive (chap. 10 et 11), résultat de la pathémisation, « signale que la jonction thymique est accomplie en donnant la parole au corps propre » (Greimas et Fontanille, 1991 : 170) et se manifeste alors par un comportement observable.

Devenu l'homme le plus riche du village, comme en témoigne le beurre produit par les vaches volées à Lemont[24], Séraphin touche son but. Cependant, s'il s'efforçait de modifier sans cesse son objet en décuplant la valeur de sa bourse, c'est l'argent qui à son tour opère d'insignes changements chez lui. L'ascension économique accomplie, la physionomie, le jugement et le comportement de l'avare s'altèrent graduellement au contact du « toujours plus » d'argent : Séraphin se racornit, son teint varie du jaune au vert, sa peau « se fripe ». Par ailleurs, il devient inquiet, craint les voleurs et regrette même Donalda, réalisant rétroactivement qu'elle constituait pour son or une excellente protection. De peur que la nouvelle de sa fortune ne s'ébruite, il va jusqu'à mentir à son seul ami, le beurrier, avare comme lui. Mangeant peu, ne dormant plus, entièrement préoccupé par sa richesse, il décide de coucher sur la bourse de cuir nouée à son poignet. Sauf que la bourse, dont il ne se sépare plus de tout le jour et la nuit, entrave ses mouvements et l'empêche même de travailler.

On assiste donc à la transformation radicale de la situation de départ, le système de Séraphin s'anéantissant une fois pour toutes ou donnant lieu tout au moins à un dénouement imprévu : si, dans un premier temps, le travail menait à l'accumulation, la prospérité contraint finalement le sujet à l'inaction, à une nouvelle forme de rétention. Ce phénomène s'explique de lui-même si l'on considère que la relation sujet/objet a subi une transposition : tout porte à croire effectivement que c'est

24. Cette reconnaissance de la suprématie économique de Séraphin est inscrite dans un tableau des valeurs en gras, ultime figure de l'écrit du texte (p. 200).

désormais l'objet qui contrôle le sujet[25]. La transformation thymique ayant eu lieu, on peut prévoir le sens général de l'étape de moralisation.

3.5 UNE MORALE NATURELLE SOCIALISÉE

Évaluation éthique et esthétique de l'émotion, la moralisation recouvre, dans *Un homme et son péché,* les scènes relatant le sauvetage de la vache, l'incendie de la maison et la mort de Séraphin (chap. 12 et 13). Dominé par sa passion, l'avare est alors manipulé par son objet passionnel dans la mesure où la bourse, placée au fond d'un sac d'avoine parce qu'elle nuisait aux gestes de son propriétaire, attire celui-ci dans les flammes et cause sa perte. À cette sanction violente naturelle s'ajoute une morale sociale, prise en charge par Alexis, et dont le regard des « paysans curieux » constitue le contexte interne ultime :

> *Deux fois Alexis se pencha sur le cadavre. Il voulait savoir quelque chose. Il le sut.*
>
> *Il ouvrit les mains de Poudrier. Dans la droite il trouva une pièce d'or et, dans la gauche, un peu d'avoine que le feu n'avait pas touchée.* (p. 218)

Il devient clair aux yeux de tous (Alexis, paysans et lecteur) que l'homme, lié aux biens qu'il re-tient fermement jusque dans la mort, a péri de ces rapports trop bien tissés.

3.6 BILAN

Le schéma pathémique permet de subsumer l'ensemble des épisodes constitutifs de l'anecdote d'*Un homme et son péché,* jusqu'à la disparition finale du sujet passionné que devient Séraphin Poudrier. L'ensemble du discours romanesque peut être ainsi représenté schématiquement en termes de mise en discours d'une passion. Il convient cependant de rappeler que l'étape de constitution de cette passion est largement dépendante de circonstances socioculturelles précises et de remarquer, surtout,

25. Il s'agit sans doute là d'une caractéristique générale de la passion, comme le démontrent, entre autres, les analyses de Denis Bertrand sur l'avarice et l'amour.

que le dérapage passionnel même est le fait des seuls trois temps de la phase de sensibilisation : la mise en discours relie énonciativement la sensibilisation à la constitution d'un paysan retors et à une moralisation. Or cette constitution est déjà directement liée à la pratique de l'écriture : a) une *invocation* à la clémence divine inscrite sous la face hypocrite du grand-père Poudrier, b) l'apparition dans le ciel d'un « Z » *aux pointes de feu* au moment où c) l'usurier écrit et fait signer à Lemont un *billet* visant à lui extorquer deux vaches valant largement plus que la somme prêtée[26]. Quant à la moralisation, amorcée anecdotiquement par la question de la noyade d'une des vaches extorquées, elle est assurée par les forces naturelles auxquelles était lié le « Z » apparu dans le ciel orageux : l'eau, où une des vaches risque de se noyer, éloigne momentanément Séraphin de son or, et, pendant cette absence, le feu envahit sa maison. Alors que cette moralisation renvoie à une écriture « naturelle », les figures d'écriture « humaine » sont actualisées, elles, dans la phase de sensibilisation même : bien qu'impuissante concrètement à changer quoi que ce soit à la situation de Donalda, l'*invocation écrite* à la pitié divine du début est reprise de manière plus exhaustive dans les *prières* habituelles du curé lors de son agonie ; et le *billet* trouve inversement la preuve de son efficacité dans le *tableau des valeurs en gras* où le nom de Poudrier apparaît en tête de liste, au moment où celui-ci manque par ailleurs d'emprunteurs. On peut se demander si ces figures de l'écrit, qui scandent directement la fin de la disposition de l'usurier et celle de sa réification progressive par son or, ne peuvent pas être lues comme des traits énonciatifs, sorte de toile de fond nécessaire à l'actualisation même de la passion. Nous en faisons l'hypothèse, étant donné qu'en soi, la disparition de Donalda n'implique pas celle des emprunteurs : les deux événements se produisent successivement, mais ce n'est pas le premier qui est à l'origine du second.

Cette hypothèse requiert une analyse détaillée du passage « passionnel » par excellence du roman peut-être, soit celui où Séraphin se trouve ébranlé par une montée de désir d'une puissance exceptionnelle pour la jeune fille d'Alexis, Bertine. Cet

26. À noter ici que la couleur du « Z » est donnée comme étant la même que celle de l'encre avec laquelle est écrit le billet.

épisode, où se manifeste la disposition à l'avarice du personnage, s'ancre très concrètement sur une série de ruptures liées anecdotiquement à des échanges verbaux entre lui et la jeune femme.

4. DIALECTIQUE PASSIONNELLE ET PROJET ÉNONCIATIF

L'intérêt de l'épisode de Bertine – globalement, le sixième chapitre – tient à ce que les deux désirs à l'origine de la constitution de Poudrier y sont re-thématisés un peu différemment. Les deux tendances en cause, le désir sexuel et la vertu d'économie, avaient conduit l'usurier à privilégier en Donalda la « bête de travail » plutôt que la « bête de plaisir ». En soi, la reprise nous incite à être particulièrement attentifs également à la question de l'énonciation même : on peut se demander s'il y a une différence entre la mise en discours de la relation entre Poudrier et sa femme et celle de la re-thématisation.

4.1 LE POINT DE VUE DE GRIGNON

Dans un texte de 1936[27], Grignon apportait comme par anticipation des éléments à l'appui au sujet du changement de contexte à l'origine de la définition d'une passion que proposent Greimas et Fontanille. Il y soutenait explicitement que l'avarice de son personnage s'explique par des circonstances malheureuses :

> *Mon personnage ne date pas seulement de 1890. Il date de 1690.* [...] *On cache dans le grenier en prévision de l'avenir. L'économie est devenue non pas seulement une qualité, mais une vertu.* [...] *De l'économie à l'avarice, le pas est vite franchi. C'est la dureté des temps qui a provoqué la passion de Séraphin.* (p. xvi-xvii)

La dureté des temps, depuis 1690, renvoie bien évidemment à des circonstances qui ont perduré et dont la prise en compte ne permet pas de distinguer entre les raisons de la mort de Donalda et celles

27. Texte qui a servi de préface à l'édition de Stanké (Montréal) en 1977. Les références à cette préface seront indiquées, dans le texte, entre parenthèses et en chiffres romains.

de la mort de Séraphin. Dans la même dureté des temps, l'usurier aurait même pu devenir avare sans la mort de Donalda. Cela est tacite au début du récit quand, par exemple, le personnage de Lemont, un libidineux, se dit en lui-même que « s'il possédait les milliers de dollars de Séraphin Poudrier [...] il se sauverait au bout du monde avec la petite Célina pour jouir jusqu'à en mourir de la fraîcheur de ce corps » (p. 108). Séraphin va lui aussi jusqu'au bout du monde : il se jette dans les flammes, mais pour sauver son or, et la présence de Donalda n'y aurait rien changé.

Si Grignon parlait de l'avarice comme liée à une modalisation particulière, il ne le faisait tout de même qu'après avoir d'abord parlé de *l'écriture de son roman*, dans des termes tout aussi traduisibles en termes « passionnels » de re-modalisation de l'activité langagière en fonction d'un objectif strictement personnel dans l'immédiat d'une activité cognitive aboutissant à l'écriture :

> *Pour moi, seul le passé existe. J'appartiens à un autre siècle. Je ne vis que du passé pour mieux préparer l'avenir.* [...] *lorsque vous pouvez vous fondre à ce passé et dans ce passé, tout un monde s'ouvre devant vous. Le roman n'est pas loin. Vous pouvez écrire.* (p. ix-x)

Cette tensivité propre à l'activité d'écriture permet à l'écrivain de lier dans une même conjoncture générale deux faits indépendants, mais qui sont nécessaires, au fil de l'anecdote, à la mise en discours de l'avarice. On peut alors se demander si la dialectique des deux désirs mise en place dans l'épisode de Bertine ne doit pas également être considérée en rapport avec une tensivité liée à l'écriture. En analysant l'épisode de Bertine comme élément déterminant de la disposition passionnelle du héros, il est possible de vérifier qu'en l'occurrence cette « re-mise en contiguïté » des deux tendances naturelles de Poudrier sert subrepticement de moyen pour assurer dans la fiction l'existence de la continuité temporelle anticipée dans « mon personnage [...] date de 1690 ».

4.2 LES CIRCONSTANCES DU DÉSIR POUR BERTINE

Par rapport au quotidien de l'usurier, la montée de désir constitue déjà une rupture :

> *Jamais Poudrier n'avait été secoué aussi fortement par le désir* [que lui inspire la vue de la jeune Bertine (p. 123)]. *La luxure, la vieille luxure qu'il combattait depuis tant d'années, reprenait le dessus. Elle finirait par le broyer dans ses anneaux de chair et de plaisir. Il se laissa faire. Il oublia absolument que sa femme était peut-être en danger de mort, et que Bertine venait exprès pour elle* (p. 127).

Avant son mariage, Séraphin, à la vue de la jeune Donalda, avait déjà été « entraîn[é] par le fleuve de l'impureté » (p. 84) ; mais peu à peu il s'était « fait à l'idée qu'elle pourrait devenir sa femme » (p. 84) et avait compris à la longue que « s'il se laissait aller à la passion de la chair, la petite Donalda Laloge [...] lui mangerait jusqu'à la dernière terre du rang » (p. 84-85). En présence de Bertine, Séraphin risque beaucoup plus : quand le désir l'assaille, la jeune femme est cette fois déjà sous son toit, et la grange n'est pas loin, qui permettrait de la posséder sur-le-champ – comme cela avait été le fait du paysan Lemont avec la jeune Célina, au point de départ du roman.

Quand débute le chapitre, Bertine est déjà dans la position normalement tenue par l'épouse de Séraphin. Elle est cependant plus jeune que ne l'était Donalda au moment de son mariage : elle a l'âge qu'avait Donalda quand Séraphin s'était laissé aller, *à distance cependant*, à l'impureté. Face à Bertine qui est là pour « voir à l'ordinaire » pendant la maladie de Donalda, Séraphin est *doublement* en état d'instabilité : la maladie de sa femme risque d'être l'occasion de dépenses jugées inadmissibles et le désir de Bertine lui fait momentanément tout oublier, y compris la maladie de Donalda.

En tant qu'unité discursive, le chapitre va de la prise en charge momentanée, par Bertine, de l'ordinaire de Donalda à la prise en charge inattendue, par la même Bertine, de l'ordinaire de Séraphin, le lendemain matin : « Je tirerai les vaches, moi. Allez au village, vous, cousin. Dépêchez-vous [...] » (p. 136). Après avoir retardé l'échéance autant qu'il le pouvait, Séraphin est

finalement obligé, par la détermination de Bertine, à la dépense qu'il avait su dans un premier temps refuser à Donalda. Entre ces deux moments, le héros est le lieu d'un conflit entre le désir de dépense sexuelle et le désir de rétention monétaire.

4.3 LA DÉPENSE D'UN PEU DE BOUILLON DE POULET

Au point culminant du rêve libidineux de Séraphin, Bertine le tire de la « rêverie » dans laquelle il s'est d'abord laissé aller en projetant de la « posséder [...] dans le foin de la grange » (p. 127). Après l'avoir détaillée des yeux pendant qu'elle travaillait sans se douter de rien, il était sorti « faire semblant de fendre du bois » :

> *Bertine* [...] *sortirait tantôt. Il pourrait lui parler. Déjà il se grisait d'images et d'attouchements. Mais il fut arraché à sa rêverie par la présence de la jeune fille qui se tenait devant lui un couteau à la main.*
>
> *— Quel poulet qu'on va tuer, cousin, demanda-t-elle ?*
>
> *— Hein ! Tuer une poule ! Tuer une poule ! répéta-t-il.*
>
> *Mais il se ressaisit aussitôt :*
>
> *— T'as raison. J'y avais pensé, moi itou. J'allais justement en tuer une* [...] (p. 127-128).

Manipulé par la détermination des paroles de la jeune fille[28], l'avare consent à une dépense contre laquelle il s'était pourtant intérieurement prémuni (p. 120). En apparence au moins, peut-être succombe-t-il parce qu'il rêvait déjà de dépense, mais sexuelle. Il n'en reste pas moins que la rupture à l'origine de ce déplacement est explicitement le fait d'une parole orientée vers le quotidien : les mots de Bertine ramènent partiellement Séraphin à la réalité que le désir lui avait momentanément permis de fuir, et

28. Le couteau n'est pas innocent, qui vient couper court à la rêverie sexuelle, cependant que les paroles permettent le passage d'une dépense rêvée à une autre, du côté de la réalité.

il n'ose refuser ; « La jeune fille appétissante lui [fait] oublier la poule d'argent » (p. 128). Le réflexe raisonnable ne viendra qu'un peu plus tard : « C'est certain [...] que si cette petite dépensière reste icit' encore une couple de jours, je suis ruiné » (p. 129).

Dans le mouvement suivant, le temps du souper, Séraphin continue d'être envoûté. Il mange « avec sensualité, comme jamais il n'avait mangé dans sa vie » (p. 131) ce que Bertine a préparé après avoir fait boire un bouillon de poulet à Donalda. Chose étonnante à première vue, alors que d'abord Bertine « ne se souciait pas plus de l'homme que de son péché » (p. 127), voilà que maintenant « tout dans cet être lui [fait] horreur » (p. 130) : petit à petit, elle a compris qu'il ménageait sur tout ! Elle passe la soirée à feuilleter des vieux journaux puis annonce qu'elle va passer la nuit en haut pour veiller sur Donalda[29]. L'exécution de cette décision fait que Séraphin se « réveille » une seconde fois : en voyant Bertine prendre une bougie sur la table puis monter, il réalise – au moment où elle disparaît de sa vue – qu'il en brûlait deux inutilement depuis quelques heures : « Quel gaspillage ! [...] C'est ben sûr que cette fille-là va me mettre dans le chemin » (p. 133). Retenons qu'au terme des deux premiers mouvements, la fuite à l'étage de Bertine redouble en l'inversant la stratégie d'abord utilisée par Séraphin pour la séduire : il avait voulu l'attirer dehors, et voilà que c'est elle qui l'oblige à coucher à l'extérieur de son lieu habituel de repos. L'apparition de Bertine à l'extérieur avait forcé le paysan retors à une dépense de bouillon de poulet ; sa disparition en haut l'oblige à réaliser qu'une [autre] dépense est faite[30]. La première liaison avait été assurée « verbalement » ; la seconde tient à la mise à exécution d'une décision d'abord annoncée. Momentanément, Séraphin se retrouve en contradiction avec son propre système de valeurs : le retour au quotidien ne sera possible qu'une fois Bertine partie. C'est du moins ce que croit dans l'immédiat l'usurier.

---

29. L'exclusion de Séraphin de la chambre conjugale le renvoie littéralement à la chambre dite « des étrangers » (p. 132) où il cache son or.
30. La lumière se fait « en lui », lorsqu'une des deux bougies a disparu.

4.4 LA MISE EN DÉROUTE DU DÉSIR

La suite du chapitre fait comprendre que le retour à la réalité perdue de vue, justement en voyant Bertine, ne se fera jamais. « Sans doute pour se consoler » – on ne sait pas si c'est de la dépense faite ou de la disparition momentanée de Bertine – Séraphin va dans le haut côté (où Bertine lui avait justement suggéré de dormir) jouir secrètement au toucher de sa bourse de cuir : « L'or, l'argent, les billets de banque, la vie, le ciel, Dieu. Tout. Il laissa filer un long soupir. Un moment il resta dans les ténèbres, abruti par sa volupté » (p. 133). Puis encore « mené par une autre passion », il revient en espérant au moins « voir Bertine se déshabiller [...] Un éclair de peau dans la nuit. [...] il garderait toute sa vie, dans ses yeux, cette affolante image ! » (p. 133). Mais une marche de l'escalier conduisant à la chambre conjugale craque et il en est quitte pour un « Bonsoir » décisif lancé par Bertine, pour lui signifier qu'elle lui fera signe si besoin est. Ce troisième mouvement est à lire en rapport avec le premier dont il est au moins partiellement le contradictoire : les attouchements de Bertine rêvés dans le premier mouvement y sont remplacés par le toucher de la bourse d'or, et le rêve d'images devenu celui d'un « éclair de peau [de Bertine] dans la nuit », par une parole qui oblige à une autre remise à plus tard. De telle sorte que le lendemain matin, le reste du désir sexuel est encore en éveil.

Avant l'aube – et la possibilité de voir – « Bertine était déjà debout et habillée » (p. 135). « Elle alla droit à lui [sorti faire son train]. — Écoutez, mon cousin, Donalda crache le sang, à matin. Il faudrait voir le docteur » (p. 136). Ce dernier échange verbal se passe de nouveau du côté de la grange. Bertine y sanctionne la déroute du voyeur : « Poudrier piqua dans le sol gelé sa vieille fourche et [...] songea un moment. Puis, avec beaucoup de calme : — Ouais. Elle est bien malade, comme ça. Mais c'est à savoir si le docteur est là ? » (p. 136). Est ainsi aboli de singulière façon le désir de voir Bertine qui aurait permis à Séraphin de reprendre contact avec son quotidien antérieur : la seule possibilité qu'il trouve à envisager est que le « docteur », lui, ne soit pas là, qu'il ne puisse pas le voir. — « Pour le savoir, il faut y aller » (p. 136), lui répond Bertine.

Au terme du chapitre, le lecteur ne sait pas si le médecin sera là, mais il sait autre chose : au rêve d'attirer Bertine dehors répond le fait que Bertine fera le train. Après des échanges verbaux successifs fonctionnant comme autant de ruptures partielles du désir, le refus de dépenser a remplacé complètement le sens de la réalité de Séraphin : le désir de voir, né du rêve suscité par Bertine, a été recatégorisé en refus de voir, puisque tel est le prix à payer pour éviter d'avoir à rétribuer le médecin.

Le rêve libidineux a ainsi définitivement délogé le goût de voir Donalda guérie. En soi cela n'était pas couru : des échanges verbaux sont venus tisser dans l'anecdote le passage de la sexualité à l'économie. En toute innocence, par ses paroles aveugles au désir sexuel de son interlocuteur, Bertine assure la liaison entre le désir sexuel et la satisfaction de ce désir au contact de l'or. À partir de ce moment, plus rien ne liera Séraphin à la réalité. Donalda morte, il sera bel et bien disposé à l'avarice : Bertine l'a conduit à entrer en contact avec un objet apte à satisfaire son désir, qui est même temps un « interlocuteur » qui ne demande rien. Ces échanges verbaux entre Bertine et Séraphin assurent ainsi la tensivité sans laquelle n'aurait pu s'actualiser l'avarice[31]; de la sorte, de la disparition de Donalda à celle des éventuels emprunteurs qui allait constituer par la suite le terrain propice à la réification, il y aurait simplement la répétition d'une partie déjà jouée, puisque Séraphin n'était désormais plus en contact avec la réalité. Si on admet que l'établissement d'une relation à sens unique, où un sujet économe fait de l'or son dieu, dispose à l'avarice, alors il faut comprendre qu'un tel fétichisme n'a été possible dans le roman que sur un fond d'échange verbal. Il fallait en effet qu'un désir oublié se réveille – à la vue de Bertine – et ramène le rêveur au passé – quand s'était réalisée l'identification de Donalda à une bête de travail – pour que puisse être projeté à la place du présent inacceptable (la maladie de Donalda) le contexte de cette époque heureuse comme seul futur possible. Cela ne pouvait se faire qu'en contexte d'un échange verbal fonctionnant à vide. Telle est la fonction de l'épisode de

31. Jacques Lacan allait théoriser cela en disant que l'inconscient est structuré comme un langage ; en disant qu'il n'est pas de rapports sexuels dans le langage, il tenait indirectement pour acquis que le réel est impossible.

Bertine. L'inconscience de cette dernière, doublée du fait qu'elle se situe exclusivement sur l'isotopie de l'économie, fait qu'elle y confine Séraphin.

5. L'ÉCRITURE ET LES PASSIONS

Dans *Un homme et son péché,* Séraphin Poudrier est un sujet avant de pouvoir devenir un sujet passionné. Il n'est donc pas assuré, si on s'en tient à l'anecdote du roman, que la passion soit un état d'âme d'avant le sujet : on se doit même de penser le contraire, puisque, dans la phase de constitution, Poudrier est d'abord simplement un sujet économe. Serait-ce à dire que Greimas et Fontanille optent pour l'antériorité des états d'âme de la même manière que Greimas avait antérieurement opté pour l'idée de structure profonde ? Il n'est évidemment pas question de prétendre trancher ici le débat. Reste tout de même que ce sont des échanges verbaux qui, dans l'épisode de Bertine, branchent le désir sexuel sur l'or, de la même manière que c'est la scansion de l'anecdote par des figures de l'écrit qui lie la mort de Donalda et la disparition des emprunteurs jusqu'à la manifestation tragique de l'état d'âme du héros. Dans le texte, il est bien vrai que le sujet passionné naît à la suite d'une remodalisation d'un sujet déjà constitué. Il faut cependant arriver à le penser sémiotiquement.

L'hypothèse d'analogie avancée dans l'introduction s'avère donc relativement bien étayée : si on prend le temps de remarquer que le premier mouvement de l'épisode de Bertine est par la force des choses divisible en une montée du désir sexuel suivie d'une remodalisation de ce désir en dépense d'un bouillon de poulet, on peut tout à fait reconnaître dans le chapitre les cinq phases d'abord identifiées dans l'ensemble du récit à partir du schéma pathémique théorique. En faisant un tel rabattement, on se doit cependant de comprendre aussi que le désir de Séraphin de ne pas voir le médecin est aboli dans le désir final d'Alexis de « voir », qui conduit à la découverte de l'or dans la main du cadavre calciné. L'intérêt principal de notre vérification demeure en quelque sorte à théoriser.

Dans son ensemble, l'anecdote d'*Un homme et son péché* conduit à la mise au jour de l'avarice de Séraphin. Au terme de la phase de moralisation, il n'est plus de doute possible, un savoir

nouveau est *mis en place* [32] : Séraphin a préféré son or à la vie[33]. Le schéma pathémique illustré en première partie du présent chapitre constitue au fil de l'anecdote la composante cognitive du discours mis en œuvre. Par rapport à cette composante cognitive et à la composante pragmatique qui la soutient dans la suite du récit, ce serait l'épisode de Bertine qui tiendrait lieu de composante thymique par excellence : Séraphin y jouit explicitement au toucher de son or. C'est dans ce contexte, nous semble-t-il, que l'analogie que nous avons étayée devient particulièrement révélatrice. La jouissance de Séraphin au contact de son or est déjà un effet de langage, et c'est cet effet qui fonctionne comme une structure profonde ensuite manifestée par la pragmatique de la mise en chaîne de la mort de Donalda et de la disparition des emprunteurs. Comme c'est un échange verbal qui permet le branchement thymique premier, et comme ce sont des figures de l'écrit qui lient énonciativement le thymique au pragmatique en vue du savoir final d'Alexis, nous pensons être en mesure d'avancer que les figures de passion – luxure et avarice – conjuguées dans l'épisode de Bertine sont le correspondant, sur le plan thymique, des figures de l'écrit sur le plan énonciatif : *le niveau du savoir naît,* dans le roman, *de l'élévation du thymique au rang de signe, puis de la mise en place d'un interprétant* – le tableau des valeurs en gras – *par le biais duquel le lecteur arrive à lire la mise en images finale de ce qu'il entrevoyait depuis les toutes premières pages du texte.*

6. CONCLUSION

On pourra évidemment nous accuser d'avoir maintenant la partie facile, puisque Séraphin est devenu synonyme, au Québec, d'avaricieux. Il n'en demeure pas moins que cette tradition nous sert de garantie pour affirmer qu'il convient, dans une perspective

32. Ce savoir n'est pas seulement manifesté ; il a été textuellement constitué et ne correspondra jamais à la réalité d'avant le langage. L'ignorer serait justement prendre le langage pour la réalité qu'il constitue, à jamais différente du réel.

33. Si tant est que la loi de l'échange constitue chez les humains la loi de la reproduction de la vie, loi que Séraphin avait pour sa part rejetée dès le début de son mariage.

sémiotique, de lire d'abord en termes de simulacre de recatégorisation sémantique l'ensemble d'*Un homme et son péché*. Au moment de la phase de constitution du paysan retors, l'usurier est en un sens identifié à un hypocrite qui se donne des airs d'ange gardien des bonnes mœurs : il sévit sans aucune pitié contre Lemont, un libidineux, et de la « pire espèce », actualisant ainsi en apparence la lettre de son prénom, Séraphin... Au moment où il le fait, un signe dans le ciel apparaît et un orage éclate, pouvant tout aussi bien témoigner de la colère divine s'abattant sur Lemont que constituer un indice de l'hypocrisie de l'usurier déjà suggérée auparavant par l'invocation apparaissant sous la face hypocrite du grand-père. La suite de l'anecdote – et tout particulièrement la mort de Donalda sans médecin – oblige, comme on l'a vu, à privilégier la seconde hypothèse. La mort de Séraphin par la conjonction de l'eau et du feu incite finalement à admettre que du dieu trouvé lors de l'épisode de Bertine – « L'or, l'argent, les billets de banque, la vie, le ciel, Dieu » (p. 133) –, Séraphin se fait ensuite l'ange gardien. Bien sûr, cela s'entend si on a remarqué qu'entre la découverte du dieu et la transformation de l'usurier en son gardien, la reprise de la prière invoquant la pitié divine pour Donalda constitue la disqualification explicite de l'hypothèse d'un ange au service des bonnes mœurs sexuelles : comme le curé s'abstient de dénoncer[34] – nommer – le péché de son paroissien, il devient possible, voire nécessaire, de redéfinir le vrai visage du « Séraphin » par le biais d'une écriture naturelle, même si elle est apparue dans le ciel. L'apparition du nom de l'usurier en première place sur le tableau des valeurs en gras relie en retour l'isotopie de la valeur monétaire à ce nom, déjà disjoint de la valeur sexuelle. Ce que sanctionne ensuite la phase de moralisation, en manifestant qu'aux yeux de toute la communauté Séraphin a servi son dieu jusqu'au bout du monde.

34. On comprendra ensuite qu'il n'a pas intérêt à braquer le plus important bailleur de fonds de la fabrique.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *UN HOMME ET SON PÉCHÉ* (CLAUDE-HENRI GRIGNON)

BAILLARGEON, Samuel (1957), « Claude-Henri Grignon un homme du Nord », *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, p. 285-290.

BESSETTE, Gérard (1968), « Autour de Séraphin », *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, p. 91-107.

DESROSIERS, Pierre (1967), « Séraphin ou la dépossession », *Parti pris*, vol. IV, nº 5-6 (janvier-février), p. 52-62.

DUHAMEL, Roger (1967), « Claude-Henri Grignon », *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions du renouveau pédagogique, p. 77-78.

GAGNON, Claude-Marie (1975), « Concupiscence et avarice chez Séraphin Poudrier », *Voix et Images*, vol. I, nº 2 (décembre), p. 196-205.

GRANDPRÉ, Pierre de (dir.) (1968), « Claude-Henri Grignon », *Histoire de la littérature française du Québec*. T. II : *(1900-1945)*, Montréal, Beauchemin, p. 263-266.

LEGRIS, Renée (1980), « *Un homme et son péché* », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. II : *1900 à 1939*, Montréal, Fides, p. 1115-1128.

MARCOTTE, Gilles (1962), « Brève histoire du roman canadien-français », *Une littérature qui se fait*, Montréal, HMH, p. 11-50 [voir p. 28-30].

O'REILLY, Magessa (1987), « Grignon plurilingue », *Voix et Images*, vol. XIII, nº 1 (automne), p. 123-139.

PATERSON, Janet (1977), « L'univers de Séraphin Poudrier », *Journal of Canadian Fiction*, nº 19, p. 106-111.

PIETTE, Alain (1978), « *Un homme et son péché* : l'innocente avarice ou le masque idéologique », *Voix et Images,* vol. IV, nº 1 (septembre), p. 107-126.

PROULX, Bernard (1987), « *Un homme et son péché* », *Le roman du territoire,* Montréal, UQAM, p. 192-218. (Coll. « Les cahiers d'Études littéraires », nº 8.)

TOUGAS, Gérard (1960), « Claude-Henri Grignon (1894-) », *Histoire de la littérature canadienne-française,* Paris, Presses universitaires de France, p. 138-139.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis (1985-1986), « *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon », *Lettres québécoises,* nº 40 (hiver), p. 54-55.

UNE ESTHÉTIQUE DU CENTRE
LES FILLES DE CALEB
D'ARLETTE COUSTURE

par

Lucie Robert

> Selon son habitude, [Émilie] s'était rangée à peu près au début de la seconde moitié de la nef. C'était là qu'elle se sentait à l'aise. Ni trop à l'avant, ni trop à l'arrière. Trop à l'avant, les gens auraient pu penser qu'elle cherchait à se montrer. Trop à l'arrière, on aurait pu croire qu'elle n'était pas très dévote. Au centre, elle était à sa place. (*Les filles de Caleb,* I, 59)

1. INTRODUCTION

Le best-seller peut-il être défini autrement qu'à partir des seuls chiffres de vente ? Ne présenterait-il pas des stratégies d'écriture qui pourraient expliquer certains aspects du succès ? Telles sont les questions que pose le présent texte, dont l'hypothèse centrale est qu'il est possible de formaliser certains éléments textuels qui tissent ce qui est généralement considéré comme une « intuition » d'auteur et d'éditeur ou comme l'« horizon d'attente » du lectorat. Peut-on aller jusqu'à proposer l'idée d'un genre ? Peut-être. Dans une telle perspective, les chiffres de vente ne viendraient que confirmer la réussite préparée par l'écriture. En revanche, l'échec d'un livre sur le marché n'invalide pas l'hypothèse : il témoigne seulement d'une méconnaissance des mécanismes du marché du livre, méconnaissance qui oblige les auteurs et les éditeurs à opérer par tâtonnements[1].

On peut envisager ces « stratégies d'écriture » sur deux plans. Le premier renvoie à la prise en charge par l'auteur des conditions du succès de vente : identification du lectorat visé et réponse à ses attentes, utilisation de structures modèles dont le succès a été confirmé, choix d'un scénario-motif dont la rentabilité a également été établie. Le second postule l'inscription dans la fiction même de ces stratégies d'écriture, c'est-à-dire la fictionnalisation d'un projet global d'énonciation. Certaines figures, l'anecdote, des éléments de discours auraient ainsi, entre

1. Sur les mécanismes particuliers du marché des biens culturels, on lira avec profit Huet, Ion, Lefèbvre, Miège et Peron (1978).

autres fonctions, celle de représenter un projet, une théorie, une conception du littéraire et du champ sociologique dans lequel il opère.

Les filles de Caleb d'Arlette Cousture s'impose comme territoire d'expérimentation. Le succès du roman est sans précédent dans l'histoire littéraire du Québec : 250 000 exemplaires vendus assez rapidement[2], 80 semaines sur la liste des best-sellers entre 1985 et 1989, la publication en feuilleton dans *La Presse* (1987-1988), une série télévisée qu'on évalue avoir été regardée par près de trois millions de téléspectateurs et de téléspectatrices et qui, après sa diffusion, a poussé les chiffres de vente du roman à près de 600 000 exemplaires (Saint-Jacques, 1991). Le fait que l'ouvrage fut publié dans la collection « 2 continents, série Best-sellers », chez Québec/Amérique, indique que l'éditeur lui-même a reconnu les qualités commerciales du roman avant même de procéder à sa mise en vente. De plus, Arlette Cousture a accordé à la presse plusieurs entrevues où elle parle de l'écriture du roman. Ces entrevues font voir une écrivaine dont le projet tend à rejoindre le plus grand public possible, tout en montrant une compétence qui lui permet de jouer sur plusieurs registres d'écriture. Cette compétence s'exerce dans l'ensemble du champ littéraire, puisque, avant *Les filles de Caleb,* Arlette Cousture avait publié une biographie de Claude Saint-Jean, *Aussi vrai qu'il y a du soleil* (1982) et obtenu le Prix du concours des auteurs dramatiques de Radio-Canada pour un texte intitulé « Dans le ventre du temps ».

On aurait toutefois tort de croire à un autre « cas de dédoublement littéraire[3] » et à faire d'Arlette Cousture une

2. 250 000 à la fin de 1987, selon Monique de Gramont (1988 : 180) ; 600 000 exemplaires à l'été de 1991. La première série de télévision aurait atteint jusqu'à 3 600 000 téléspectateurs et téléspectatrices la semaine du 31 janvier 1991, selon les sondages BBM (Dostie, 1991 : C-7). Depuis, les décors de la série télévisuelle sont devenus un lieu touristique important à Saint-Tite de Champlain. Au printemps de 1992, on annonçait le tournage de la série réalisée à partir du tome II et la diffusion en anglais à la CBC de la série originale.

3. François de Singly, « Un cas de dédoublement littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 6 (décembre 1976), p. 76-85.

écrivaine qui, tel le couple Jacques Laurent / Cécil Saint-Laurent qu'analyse François de Singly, occupe « sur le marché des biens symboliques deux positions habituellement incompatibles », dans la littérature savante et dans la littérature populaire. Au contraire, mon hypothèse est que, dans le cas présent, la position est unique et qu'elle se trouve précisément à la jonction des deux sphères de production littéraire (Bourdieu, 1971), c'est-à-dire au milieu. De cette position moyenne médiane, elle peut s'adresser à des publics variés en accentuant un aspect ou un autre de son écriture qui n'est jamais trop savante ni trop facile, mais qui exerce sa polyvalence quelque part entre ces deux pôles[4]. La simplicité, la souplesse et l'absence de recherche dans l'écriture ont été à maintes reprises reconnues comme caractéristique de la « manière » d'Arlette Cousture et comme une des principales raisons de son succès[5]. C'est cette position médiane, à la jonction de la grande et de la paralittérature, qu'il s'agit d'étudier ici.

2. PREMIÈRE PARTIE : LA « MISE EN FORME » DU BEST-SELLER

La « mise en forme » du best-seller désigne l'ensemble des procédés d'écriture qui ont un caractère de « prévisibilité » ou qui représentent un travail de « standardisation » du texte littéraire. On sait, par exemple, que les « grands/es consommateurs/rices de best-sellers aiment que les livres qu'ils/elles achètent soient gros,

4. Le succès d'Arlette Cousture est exceptionnel, mais d'autres, dont le statut dans la sphère de production restreinte est mieux établi, ont tenté et réussi l'expérience de l'écriture pour le grand public. Je pense ici en particulier à Yves Beauchemin, dont *Le matou* a fait l'objet d'une étude où sont déjà posés certains des paramètres que nous utilisons ici. Voir Milot, Beauregard et Saint-Jacques (1987).

5. « Jean-Pierre Duquette [...] donne son point de vue de spécialiste. "Madame Cousture a indéniablement un talent d'écrivain. Son écriture est souple, déliée, simple. Elle dit les choses directement, de façon agréable. Mais il n'y a pas de recherche de style. Les personnages inventés – à moitié – sont extrêmement attachants. [...]" André Vanasse énumère d'autres raisons [...] "Une bonne intrigue et une écriture soignée – mais volontairement pas extrêmement recherchée" ». Cité par Monique de Gramont (1988 : 184).

très gros même (600 pages en moyenne) et qu'idéalement ils soient présentés en plusieurs tomes [...][6] ». *Les filles de Caleb* répond à ces attentes en présentant deux tomes respectivement de 500 et de 800 pages. De façon générale, la prévisibilité et la standardisation renvoient aussi bien à des stratégies d'écriture qu'à des stratégies de mise en marché – quoique les secondes ne soient guère étudiées ici. Elles supposent l'existence de certains traits communs aux best-sellers, que les auteurs et les éditeurs tendent à reproduire d'un ouvrage à l'autre. Ces traits communs seuls ne peuvent pas expliquer le succès réel rencontré par tel ou tel ouvrage sur le marché, ni l'échec de tel ou tel autre. Ils sont en quelque sorte des préalables, sans lesquels le succès devient « improbable » (mais non impossible). Trois éléments apparaissent particulièrement intéressants ici : l'« inscription spéculaire » du lectorat, l'utilisation de modèles à succès, la présence du « scénario-motif » classique du best-seller.

2.1 L'INSCRIPTION SPÉCULAIRE DU LECTORAT

Les études sur la lecture révèlent que l'identification est un élément fondamental du plaisir de lire. On apprécie davantage les intrigues et les protagonistes « auxquels on peut s'identifier[7] ». Le fait que le lectorat se reconnaisse dans les intrigues et dans les protagonistes peut être inversé et servir à formuler l'hypothèse selon laquelle une des stratégies d'écriture invoquée consisterait à donner aux protagonistes du roman les caractères du lectorat visé

6. Caroline Barrett, « Les Québécois/es ne lisent pas. Est-ce bien vrai ? », *Études littéraires*, vol. XV, n° 2 (août 1982), p. 219. Voir également Françoise Morin, « Les loisirs culturels des femmes. Une analyse de l'enquête de 1989 », *Chiffres à l'appui*, vol. VII, n° 1 (mars 1992), 12 p. Une collection « Best-sellers » suppose également une stratégie de vente qui repose sur la standardisation du format du livre : 15 × 24 cm ; 300 à 500 pages, un coût évalué en 1984-1985 à 14,95 $. Cf. Jean-Eudes Landry, « Lance... et compte ! », *Contact* (automne 1987), p. 24.
7. Sylvie Provost, « La lecture de loisir des Montréalais/es d'instruction moyenne ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1987. Cité par Jean-Eudes Landry, art. cit., p. 26.

en utilisant comme étalon une moyenne statistique[8]. C'est ce phénomène qui est ici nommé « l'inscription spéculaire du lectorat ». On sait déjà que les « données compilées révèlent de façon constante que le lecteur de best-seller est en fait une "lectrice" dans 62 % des cas, et que cette lectrice accorde une nette préférence aux romans[9] ». Cette lectrice est plutôt jeune ou plutôt plus âgée, rarement d'âge moyen. Elle est instruite et vit dans une famille dont le revenu est moyen ou un peu supérieur à la moyenne. Le texte des *Filles de Caleb* répond à ses attentes.

Le titre du roman, *Les filles de Caleb,* inscrit en effet le sujet féminin dans la diégèse[10]. Il inscrit également, dans un ordre temporel, une généalogie au féminin – les personnages se succèdent de mère en fille – que renforce l'extinction de la lignée mâle des deux familles concernées, soit celle des Bordeleau (Caleb et sa fille Émilie) et celle des Pronovost (Dosithée et son fils Ovila). En prenant des femmes pour héroïnes, la romancière se place d'un point de vue particulier : celui de la vie quotidienne, privée, familiale, y compris dans ses prolongements professionnels, l'école primaire, les soins infirmiers. Les mouvements de l'histoire sont refoulés en toile de fond. On les voit apparaître dans les journaux, dans les lettres qu'échangent les personnages. On en observe également l'incidence sur la vie d'Ovila, sur celle des enfants. Pour Émilie, en revanche, le temps est circulaire, inscrit dans le retour des saisons, dans ses grossesses, mais surtout dans la logique de l'année scolaire qui chaque automne voit rentrer des enfants du même âge pour étudier

8. « En lisant *Les Filles* [...] les lecteurs font peut-être une projection inversée, à savoir qu'ils ne se projettent pas nécessairement dans les personnages, mais que, au contraire, ce sont les personnages qui se projettent dans leur vie pour mettre en lumière tout son relief. » Arlette Cousture, dans Thério (1988 : 15).
9. Jean-Eudes Landry, art. cit., p. 26 ; « [L]es deux tiers des lecteurs [d'*Angélique marquise des anges*] étaient constitués par des femmes, le tiers restant par des hommes » (Reiss, 1967 : 307).
10. Nous avons étudié plus attentivement les diverses modalités de l'inscription du sujet féminin. Voir Robert (1992).

la même matière[11]. Le temps historique est pour elle une menace, un des facteurs de désintégration de sa famille, un ennemi dont on prend conscience à l'occasion d'une ride, d'un départ, d'un décès. Cette structure circulaire imprègne et détermine l'ensemble du roman qui apparaît d'abord comme le récit de la vie d'Émilie Bordeleau et du périple que son métier d'institutrice puis son mariage l'amènent à entreprendre loin de sa famille et de son village natal. Alors qu'Émilie atteint « l'âge mûr », le personnage de Blanche, sa fille, remet en scène une femme jeune. Elle a elle aussi un périple circulaire qui la mène de Montréal en Abitibi puis de nouveau à Montréal.

Ce sujet féminin est « plus grand que nature ». Si, de manière générale, la lectrice « aime se faire rappeler que sa vie, parfois monotone, n'est pas si mal après tout [, l]'identification à des personnes admirables permet de combler certains vides[12] ». *Les filles de Caleb* présente des femmes dont la vie est marquée par un certain anticonformisme. D'abord institutrice, Émilie fait un mariage d'amour et de passion, puis elle quitte son mari plutôt que de le suivre sur le chemin de la colonisation. Blanche rejette deux prétendants pour poursuivre ses études médicales. « J'ai voulu montrer que l'image de la femme qui était véhiculée [par la littérature] n'était pas conforme à la réalité de ce qui a été vécu au Québec par les femmes[13] », explique l'auteure. S'opposent ici la

11. Cette circularité, qui est aussi répétition, rend difficile la lecture du roman à ceux et à celles qui ont une formation spécialisée en lettres. L'univers masculin et, en général, le milieu professionnel sont structurés de façon linéaire, comme le sont également le discours historique et le discours littéraire. Nous aurions donc tendance à croire que la lectrice moyenne trouverait dans cette circularité le reflet de son univers à elle. La circularité de l'univers féminin traditionnel a largement été étudiée par les féministes. Ses prolongements dans le langage et la littérature ont été établis depuis les travaux de Luce Irigaray : *Spéculum de l'autre femme,* Paris, Minuit, 1974 (Coll. « Critique ») ou *Ce sexe qui n'en est pas un,* Paris, Minuit, 1977 (Coll. « Critique ».)
12. Caroline Barrett, art. cit., p. 216.
13. Arlette Cousture dans une entrevue accordée à Hélène Marcotte (1987). Il est clair, en tout cas, que certains lecteurs l'ont lu de cette manière (Thério, 1988).

femme mythique et la femme « réelle », aussi fictives l'une que l'autre.

La connivence établie entre les lectrices et les personnages fait que certains lieux, certains temps sont supposés connus des unes comme des autres. La création d'un espace familier se manifeste dans la géographie du Québec, par exemple, en particulier du triangle formé par la Mauricie, l'Abitibi et la ville de Montréal, et des conditions socio-historiques qui, de manière générale, servent de toile de fond. Cette toile de fond emprunte très visiblement à la lecture d'un ouvrage rédigé par des historiens, l'*Histoire du Québec contemporain* [14]. Le plan de chacun des ouvrages, la description du marché de l'emploi féminin et des conditions de la vie des femmes offrent certaines similitudes. Ce qui importe ici n'est cependant pas que l'un des deux textes ait servi de modèle à l'autre, mais que la romancière, au moment d'écrire son roman, ait entrepris un important travail de recherche, qui l'a conduite à reconstituer l'histoire, en privilégiant l'histoire sociale plutôt que l'histoire politique[15]. En plus de faire vivre aux personnages les principales étapes de cette Histoire – l'industrialisation, les deux guerres, l'urbanisation, la crise, la colonisation –, le roman prend en charge d'importantes dimensions de l'histoire sociale, notamment l'histoire des sciences et techniques, et l'histoire de l'éducation. On notera enfin que les dates choisies restent suffisamment proches pour que les lectrices puissent reconnaître les événements et y projeter leur histoire propre.

---

14. Paul-André Linteau, René Durocher et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain,* Montréal, Boréal. Tome I : *De la Confédération à la crise (1867-1929),* 1979, 658 p. ; tome II : *Le Québec depuis 1930,* 1986, 739 p. [Le second tome a été écrit avec la collaboration de François Ricard]. Dans l'entrevue qu'elle accorde à Adrien Thério (1988 : 12), Cousture fait explicitement référence à cet ouvrage.

15. « J'ai fait beaucoup de recherches iconographiques, des recherches sur les mœurs de l'époque, des recherches à l'hôpital Notre-Dame et en Mauricie », précise en effet Arlette Cousture (Marcotte, 1987 : 77). « Les recherches ne sont pas une question de "technique". Les recherches ne consistent pas en "copies". Il faut avoir de la *fantaisie* pour choisir » (Reiss, 1967 : 304).

L'histoire du quotidien et de la vie privée masque une autre décision dont l'évidence est pourtant criante : Arlette Cousture a choisi de situer son roman au Québec, au tournant du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire dans la période de l'histoire la plus féconde en changements sociaux. L'importance de ce choix est redoublée par son inscription dans le texte même. On notera ainsi que la rupture des fiançailles entre Émilie Bordeleau et Henri Douville est immédiatement précédée d'une querelle dont l'enjeu est la définition du caractère national, à propos du sens à donner au mot « métropole ». Pour Émilie, la métropole, c'est Montréal, alors que pour Henri, c'est la France. Le roman se trouve ainsi à opposer le sujet féminin, porteur d'une vision nationale de l'histoire, au sujet masculin qui n'a d'intérêt que pour l'histoire de France.

La narration s'arrête à certains événements, le temps de décrire, d'expliquer et de commenter les éléments du récit qu'une lectrice pourrait ignorer. L'ensemble de ces notes explicatives met au jour les us et coutumes de la campagne québécoise à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^. L'effet d'étrangeté ainsi obtenu a pour conséquence de folkloriser la vie rurale, pour un destinataire de toute évidence urbanisé et relativement instruit. Le fait que l'épisode des sucres, à l'érablière, ne donne lieu à aucune description ou explication, est un indice supplémentaire de la compétence que l'on suppose aux lecteurs et aux lectrices. En revanche, le texte est suivi d'un glossaire où se trouvent définis les mots en italique dans le texte. Arlette Cousture renoue ainsi avec une pratique ancienne en littérature québécoise où le folklore devient incorrection de langue.

À l'inverse, la vie urbaine n'est que très rarement décrite. Les us et coutumes de la ville, ou les événements qui s'y déroulent, ne sont prétexte qu'à de rares explications complémentaires. Les mots prononcés à Montréal ne sont pour ainsi dire jamais en italique, quelle que soit leur relation à la norme linguistique. On ne trouve que le mot *muffin* – « Un *muffin* anglais. Goûte. » (II, 180) –, qui trahit la méconnaissance de l'anglais. Les quartiers riches de Westmount et d'Outremont donnent lieu à quelques commentaires, contrairement aux quartiers plus populaires. Cependant, Marie-Ange et Blanche habitent ce qui est devenu le Centre-Sud, alors que l'ex-fiancé, Napoléon, devenu prêtre, exerce son ministère à la paroisse de l'Immaculée-

Conception, quelques rues plus au nord, sur le Plateau Mont-Royal ; le métier d'infirmière s'apprend à l'hôpital Notre-Dame, rue Sherbrooke, exactement à la jonction de ces deux quartiers. L'inscription spéculaire du lectorat se trouve ainsi à montrer une classe sociale où est déjà embrayé un processus d'ascension sociale (c'est le cas de la famille d'Émilie, qui, malgré ses déboires, a quitté la terre et connu quelques bons moments à la ville) et, de plus en plus par la suite, les classes moyennes (que finissent par rejoindre la plupart des enfants Pronovost). Elle fait surgir un sujet féminin québécois et urbanisé (ou en voie de le devenir), reflet d'une « lectrice moyenne », dont les contours répondent à une moyenne statistique.

2.2 LES GENRES À SUCCÈS

Devrait-on s'étonner de lire un roman qui, pour inscrire une fiction, utilise des modèles génériques traditionnels ? L'habitude de considérer le travail d'écriture comme un travail de création fait souvent oublier que la plupart des auteurs conçoivent leurs écrits dans une forme déjà canonique et que l'invention de la forme est largement réservée au secteur expérimental de la littérature. Cependant, en lisant *Les filles de Caleb,* on résiste mal à certains clichés qui tiennent peut-être au fait que les formes canoniques mises à contribution sont nombreuses, qu'elles sont parmi les plus figées – et donc parmi les plus facilement identifiables –, et que les plus évidentes servent à construire le début du roman. Le roman d'Arlette Cousture est construit selon « le modèle classique du best-seller, la saga » (Martin, 1986 : 116), à laquelle sont subordonnées d'autres formes, parmi lesquelles on note entre autres le roman d'amour de type Harlequin et le roman du terroir. Les modèles ainsi utilisés proviennent dans un cas de la paralittérature, dans l'autre cas, de la grande littérature. Les deux modèles sont canadiens, le second est québécois, et leur succès sur le marché du livre est ou a été important.

En tant que genre, la saga présente l'histoire d'une famille, ce qui permet d'opposer, de manière conflictuelle, un temps mythique et un temps historique[16]. Dans l'ordre familial, le récit

16. La gestion du temps dans *Les filles de Caleb* a également fait l'objet d'une communication (Robert, 1988).

des *Filles de Caleb* s'étend sur plusieurs générations, bien que, de manière atypique, il privilégie une généalogie féminine. Chacun des deux tomes qui forment le roman a par ailleurs son titre propre : *Le chant du coq* pour le premier, et *Le cri de l'oie blanche* pour le second. Caleb est le nom du père d'Émilie Bordeleau, mais c'est aussi le nom d'un personnage de la Bible alors que le coq renvoie notamment à un épisode du Nouveau Testament. Le titre principal réunit, dans un ordre hiérarchique, les deux textes-clés de la chrétienté, la Bible, qui présente une temporalité mythique, et le Nouveau Testament, fondé sur un temps historique. Le sous-titre de chacun des tomes est formé des dates limites : *1891-1918* pour le premier tome, *1919-1946*, pour le second. Cette tension est confirmée par l'exergue « Les morts ne dorment plus dans l'oubli méprisant / car du passé j'ai fait un éternel présent » et par les mots qui encadrent le récit. Au début : « Prologue. Saint-Stanislas, comté de Champlain, printemps 1892 ». À la fin : « Saint-Lambert, Longueuil, octobre 1986 ». L'épilogue lui-même est daté « 1er janvier 1946 ». Le titrage principal entre ainsi en contradiction avec la suite du paratexte, marqué par la linéarité du temps historique. Cette contradiction est redoublée par celle qui oppose la structure linéaire du roman historique et la structure circulaire de l'univers familial[17].

Le roman est par ailleurs construit comme une « histoire vraie » et maintient constamment l'ambiguïté du statut de la fiction. L'« Avertissement » en effet précise que *Les filles de Caleb* est principalement inspiré de la vie de deux femmes et que « la toile de fond est authentique » même si l'auteure insiste sur le fait d'avoir « prêté pensées, paroles, âmes, sentiments et ressentiments à *tous* les personnages ». La dédicace et les remerciements sont adressés à des personnes réelles qui ont pour nom Émilie, Blanche, Oscar, Émilien, Rolande et Charles-Ovila Pronovost. L'auteure remercie encore ses deux sœurs, Lyse et Michelle, alors que la Blanche du roman aura deux filles, Élise et Micheline. Dans les entrevues qu'elle accorde, Arlette Cousture

17. En ce sens, on pourrait dire que la saga, en tant que genre littéraire, présente des caractères opposés à ceux de la chronique qui, au contraire, dissout l'univers familial dans un temps historique.

poursuit ce jeu en racontant des détails inédits de la vie de sa mère Blanche, de sa grand-mère Émilie et des autres membres de sa famille. Le roman nie ainsi l'histoire en tant que fiction. Il nie également l'Histoire en éliminant le passage du temps et en campant dans le passé des héroïnes modernes[18].

Cet effet de téléologie est accentué par l'usage, dans les deux premiers chapitres, du modèle Harlequin qui, parmi les romans d'amour de la littérature populaire, est celui qui impose l'héroïne la plus moderne en instituant le sujet féminin tant au niveau du personnage qu'à celui de l'instance narrative[19]. L'héroïne, Émilie, est introduite dès la première page : elle a un travail agréable, celui d'institutrice de campagne, un petit chez-soi que décrit son père, un ou deux prétendants que lui soupçonne sa mère (I, 72). Le héros, Ovila, apparaît comme il se doit avant la vingtième page. Le rôle de rival est tenu par Henri Douville. Émilie aura ainsi à choisir entre son élève, pour qui elle éprouve une violente attirance physique, et l'inspecteur d'école qui la séduit intellectuellement. La division sexuelle de l'espace est aussi caractéristique du roman Harlequin. Saint-Tite, la terre, la forêt, la ville, l'université appartiennent aux hommes. Saint-Stanislas, la maison, les intérieurs en général et l'école de rang appartiennent aux femmes. Contrairement aux autres femmes de sa génération, Émilie partage avec les hommes cette capacité de se déplacer seule, son père lui ayant offert une voiture et un cheval pour ses 21 ans. Autrement, les espaces sont incompatibles. Ovila, qui est grand, se cogne la tête partout dans la maison. Il n'est à l'aise que dans la forêt avec laquelle il semble se confondre. Émilie s'épanouit dans l'école que déteste Ovila. Douville, lui, est l'homme de la ville.

---

18. Les auteurs d'*Angélique marquise des anges*, Anne et Serge Colon, expliquent : « [Angélique] n'est pas un cliché. C'est une vraie femme [...] C'est une femme moderne ; sans doute elle vit à l'époque de Louis XIV, mais au fond c'est une femme du XX^e^ siècle, que toutes ses contemporaines comprendront » (Reiss, 1967 : 308).
19. Nous nous inspirons ici du travail réalisé sous la direction de Julia Bettinotti, *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, 160 p. (Cahiers du Département d'études littéraires, n° 6.)

Le scénario du modèle Harlequin est respecté à la lettre : la rencontre, la confrontation polémique, la séduction, la révélation et le mariage. Émilie rencontre les deux fiancés à l'école. La confrontation polémique porte sur l'irresponsabilité d'Ovila qui, à la mort de sa jeune sœur, disparaît pendant un an à la ville. La séduction est d'ordre physique. La révélation se manifeste par un échange d'objets de valeur : Ovila écrit une lettre et Émilie montre un coffre de cèdre. Il en est de même dans la relation à Henri. La séduction ici est celle des « bonnes manières » (I, 186), de la perspective d'un voyage en Europe (I, 195), de l'écriture littéraire dont témoignent ses lettres (I, 202). La révélation est négative : le mariage avec Henri n'aura pas lieu. Le deuxième chapitre du roman se termine par les fiançailles d'Ovila et Émilie, bientôt suivies du mariage et du baptême de la première-née, trois événements hautement carnavalisés. L'épisode de la confrontation polémique avec Ovila se répète jusqu'à la fin du roman. En effet, le mariage, dans Harlequin, c'est la guerre. L'absence de clôture en modifie cependant la valeur et c'est cette modification qui engage la création d'un modèle inédit de personnage féminin. Au second tome, les relations entre Blanche et Clovis sont présentées selon un modèle semblable, quoique moins développé.

La guerre entre les conjoints, dans le troisième et le quatrième chapitre des *Filles de Caleb,* s'inscrit dans un autre modèle canonique d'écriture romanesque : le roman du terroir, ce qui vaut surtout pour le point de vue d'Ovila[20]. Le chapitre III révèle de manière plus précise la rivalité entre le père et le fils qui refuse le travail à la ferme (I, 415), et qui préfère à toute chose, y compris à sa famille, la vie en forêt. Émilie elle-même constate que la forêt est devenue sa rivale (I, 310). On y trouve également la crainte du père quant à sa succession : des fils aînés de Dosithée, Lazare souffre d'épilepsie, Ovide, de tuberculose, Edmond rêve d'un élevage de chevaux. Au point où Dosithée « se donne » partiellement à Ovila en espérant ainsi l'attirer à la terre.

20. Nous utilisons ici la définition du modèle élaborée par André Vanasse dans sa préface à *La terre paternelle* de Patrice Lacombe, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972, p. 11-27. Vanasse (1985) a d'ailleurs remarqué cette dimension du roman d'Arlette Cousture.

Cependant, devant l'incompétence de son fils, il lègue par testament l'argent à Émilie et la terre à son plus jeune fils, encore un enfant, Émile. On aura noté sans doute la similitude des prénoms. Ovila aura beau vouloir se racheter, une série de catastrophes l'entraînent à la ville, à Shawinigan.

Du point de vue d'Émilie, la ville est aussitôt une déchéance : l'air est vicié, les logements sont étroits, les citadins méprisent les campagnards. Du point de vue d'Ovila, la vie ouvrière paraît d'abord une amélioration, mais quand il rate sa promotion, faute de diplôme et de la maîtrise de l'anglais, l'alcool et les dettes l'achèvent. C'est à ce moment qu'a lieu la séparation. À Ovila qui l'engage dans un troisième roman, celui de la colonisation, Émilie réplique qu'elle préfère rentrer à Saint-Tite, ce qu'elle fera seule, pour constater que l'étranger, sous la figure de la Shawinigan Water, s'est approprié la terre et a détruit la maison paternelle des Pronovost. Un pastiche en particulier expose la thèse agriculturiste, à un moment particulièrement délicat du roman, où Émilie accepte une dernière fois de croire aux promesses d'Ovila et l'engage à accepter la terre paternelle (I, 415-418). Elle y croit tellement qu'Ovila accepte et que Dosithée tue littéralement le veau gras pour célébrer le retour de son fils. Quelques lignes plus bas, le roman reprend son cours normal et Ovila le chemin de sa forêt.

On pourrait multiplier à l'infini l'étude des divers modèles d'écriture dans *Les filles de Caleb*. Certains, comme le roman Harlequin ou le roman du terroir, sont plus apparents et plus structurants que d'autres. D'autres sont inscrits dans l'anecdote même plutôt que dans la structure du roman. L'interrelation de ces romans sous-tend une hiérarchie des genres et des modèles qui n'est pas sans effet sur la conduite du récit, mais qui n'interdisent pas la novation. S'il n'est pas dépourvu de clichés, le roman entraîne quand même son public dans une lecture confortable.

2.3 LE SCÉNARIO-MOTIF

L'existence d'un « scénario-motif », dans le champ des best-sellers, a fait l'objet de plusieurs commentaires, la plupart toutefois renvoyant à la fameuse question de la « recette ». On trouve ainsi dans les entrevues réalisées avec des auteurs de best-seller, du côté des journalistes-intervieweurs la question :

« comment avez-vous fait ? » et de l'autre, du côté des auteurs-interviewés la réponse : « Je ne sais pas. Il n'y a pas de recette », réponse prévisible dans la mesure où les auteurs de best-sellers, se situant à la jonction des deux sphères de production littéraire, soutiennent la thèse d'un travail plus créateur qu'imitateur. Les travaux plus récents tendent à leur donner raison (Saint-Jacques, 1988 ; Lemieux et Saint-Jacques, 1990) lorsqu'ils formulent l'hypothèse d'un « scénario-motif », c'est-à-dire d'une histoire dont les principales composantes se répéteraient d'un livre à l'autre, mais de façon libre, c'est-à-dire sans impliquer le blocage de la structure narrative comme dans les récits de série, du type Harlequin ou roman policier. L'existence d'un tel scénario-motif ne mettrait donc pas en cause l'originalité de l'intrigue. Elle lui imposerait plutôt un cadre général souple. Dans une formule lapidaire, on peut décrire ce scénario-motif comme une « success story », selon le terme généralement employé, pour désigner à la fois le récit du succès et le succès du récit, l'un étant la métaphore de l'autre. Un tel scénario permet d'expliquer la présence simultanée de romans, de récits et de biographies dans les listes de best-sellers, à partir d'un cadre général commun à ces trois types d'ouvrages. Le fait que *Les filles de Caleb* est un roman, une biographie ou un savant mélange des deux n'a qu'une importance alors toute secondaire. Les principaux motifs qui constituent l'anecdote sont les suivants[21] :

1– *Un personnage vit dans une situation d'équilibre euphorique.* Émilie Bordeleau réalise le rêve de sa vie en devenant institutrice. Elle développe un amour passionné pour un ancien élève, Ovila, qui le lui rend bien, et réalise ainsi une seconde ambition. Elle se marie et a de nombreux enfants.

2– *Apparaissent des difficultés graves mettant en jeu sa survie ou sa liberté.* Ovila n'aime pas la terre. Pour faire vivre sa famille, il part chaque hiver, travailler dans le bois. Il se met à boire. Les malheurs qui s'accumulent alors l'entraînent à abandonner ses deux

21. L'énoncé de ces motifs est emprunté à Lemieux et Saint-Jacques (1990 : 264). Les auteurs précisent que seuls les quatre motifs centraux (2 à 5) sont nécessaires.

métiers de forestier et d'ébéniste et à quitter son village de Saint-Tite. Il n'obtient pas l'avancement prévu dans son nouvel emploi à la Belgo. Il joue et fait des dettes, et perd son emploi. La pauvreté de la famille risque de causer son éclatement.

3– *Le protagoniste résiste à l'adversité et se prépare avec détermination à renverser la situation.* Émilie refuse de suivre Ovila plus longtemps, d'autant qu'il est décidé à tenter l'aventure de la colonisation en Abitibi. Elle rentre donc à Saint-Tite avec tous ses enfants. Elle reprend son métier d'institutrice dans de fort mauvaises conditions qui lui sont faites par des commissaires d'écoles véreux ou illettrés. Le curé Grenier l'aide à « placer » plusieurs de ses enfants, qui au couvent, qui à la manufacture.

4– *Il subit un échec dans l'ordre affectif.* Par l'effet du temps, les personnes qui ont aidé Émilie meurent l'une après l'autre. Elle se retrouve seule, ayant quitté son mari.

5– *Il parvient au succès.* Émilie ne parvient pas vraiment au succès. Si elle acquiert une sorte d'aisance, c'est que ses enfants l'aident financièrement et qu'elle tire une sorte de fierté de leur réussite collective. Elle poursuit son travail d'institutrice dans des conditions qui restent difficiles. Le roman toutefois offre alors un changement important et transfère à Blanche les conditions de réussite. À partir de là, le roman raconte l'histoire de Blanche en reprenant le fil au deuxième motif. Blanche obtient ses diplômes, quitte le couvent et commence à enseigner. Après quelques années, elle part pour Montréal où elle entend poursuivre des études médicales, ce qui se révèle impossible. Elle s'inscrit à l'école de soins infirmiers de l'hôpital Notre-Dame de Montréal, termine son cours avec brio, devient l'infirmière la plus en demande dans la bourgeoisie montréalaise et, après quelques années, accepte un poste d'infirmière de brousse en Abitibi. Pour assurer

cette carrière, Blanche a dû renoncer deux fois au mariage. Elle a perdu sa seule amie et elle est seule.

6– *Il connaît un rétablissement dans l'ordre affectif.* En Abitibi, Blanche rencontre Clovis, un fonctionnaire attaché à la colonisation. Ayant d'abord refusé sa demande en mariage, elle accepte finalement après avoir tout perdu dans l'incendie du dispensaire. Après deux fausses couches, elle met au monde ses deux filles, Élise et Micheline. Bien que de manière atypique, Émilie elle aussi rétablit l'ordre affectif en obtenant d'Ovila la promesse solennelle qu'il n'apparaîtra plus jamais dans sa vie.

7– *Il prend la parole pour narrer sa propre aventure.* L'ambiguïté qu'entretient le roman sur sa « vérité » est porteuse de ce septième élément. Si l'histoire est vraie, c'est-à-dire que les personnages d'Émilie et de Blanche sont des personnes ayant réellement vécu, force est d'attribuer à Arlette Cousture le rôle de la troisième fille de Blanche qui, à partir de la volumineuse correspondance échangée entre les personnages, aurait pu reconstituer la vie de sa mère et de sa grand-mère.

La description ainsi obtenue des *Filles de Caleb* ne demande pas un important effort et n'offre guère de contraintes. C'est le plus naturellement du monde que le roman s'insère dans le cadre du scénario-motif, qui, une fois particularisé, offre un résumé satisfaisant. Le roman ne diffère donc en rien de la moyenne des autres best-sellers contemporains. Deux éléments toutefois attirent l'attention : le changement de personnage dans le tome II, au profit de Blanche, qui se trouvera à réaliser le programme prévu au scénario, et l'inscription de l'auteure, comme narratrice. Car le roman se termine à la mort d'Émilie, qui se produit peu avant la naissance d'Arlette Cousture, la troisième fille de Blanche, un personnage qui n'existe pas dans l'anecdote, mais que la correspondance impose à la lecture.

3. DEUXIÈME PARTIE : LA « MISE EN FICTION » DU BEST-SELLER

C'est dans l'analyse de la « mise en fiction » que les stratégies d'écriture prennent leur envergure. On peut supposer à juste titre qu'un roman qui fait d'une institutrice son personnage principal regorge de figures qui inscrivent dans l'anecdote une conception de l'écriture. Je n'en déploierai ici que quelques-unes.

3.1 LA QUESTION DES LETTRES

D'une certaine manière, on pourrait dire que *Les filles de Caleb* est un roman épistolaire, entièrement constitué par une chaîne de lettres qui réunit, malgré les distances, une famille élargie (c'est-à-dire qu'elle inclut les amis intimes). Cette chaîne de lettres explique d'ailleurs ce qui apparaît autrement comme certaines incohérences apparentes de forme : le fait que le récit de vie commence avec le départ d'Émilie de la maison familiale plutôt qu'à sa naissance; le fait que Blanche devient le personnage principal du tome II, quoique le récit soit encore celui d'Émilie ; le fait que certains événements, tel le départ imprévu d'Émilie vers le nord, demeurent sans explication. En réalité, la narration suit l'ordre de la correspondance, tout en organisant l'anecdote selon les modèles romanesques reçus. Ainsi, le départ de la maison marque le début de la correspondance d'Émilie avec sa famille et avec Berthe, sa meilleure amie. La mort d'Émilie tarit la source des lettres. De même, le statut de Blanche en tant que personnage qui, dans la deuxième partie, détermine le point de vue, vient largement du fait qu'elle vit éloignée de sa mère, pensionnaire au couvent d'abord, puis institutrice à Saint-Tite, élève infirmière à Montréal, infirmière en Abitibi, puis de retour à Montréal, alors que sa mère a décidé d'aller vivre à Saint-Stanislas, son village natal. Précisons la fin : le roman s'arrête lorsque Émilie s'installe chez Blanche pour y vivre les derniers mois de sa vie, condamnée qu'elle est par un cancer du rein. Les quelque douze pages que le roman donne encore à lire, après cet événement, forment, pour une part, l'épilogue et, pour une autre part, la fin du dernier chapitre, écrite en italique, qui reproduit certaines conversations entre la mère et la fille. Toute cette correspondance, qui favorise l'expression de l'intime, est d'abord

l'œuvre de femmes. Le roman répète en effet sur tous les tons que les hommes la négligent : Clément fait des fautes de français, Paul écrit des choses que personne ne comprend, souvent en latin, Émilien envoie de l'argent plutôt que des mots. La correspondance avec Henri Douville s'interrompt au moment de son mariage avec Antoinette, laquelle prend alors la relève de cette correspondance suivie ; Émilie ne recevra de nouvelles lettres d'Henri qu'après la mort de sa femme. En fait, on peut dire que la correspondance féminine n'a qu'une importance secondaire dans l'anecdote, mais qu'elle joue un rôle fondamental dans l'organisation même du récit, au contraire de la correspondance masculine qui joue plutôt le rôle d'objet de valeur dans les échanges entre les personnages.

Cet objet de valeur est fondamental : la correspondance scelle les échanges amoureux. Il en sera ainsi pour Émilie puis pour Blanche, qui échange une volumineuse correspondance avec Napoléon, puis avec Clovis. Ovila reste près de deux ans sans écrire à Émilie alors qu'il est parti travailler sur les chantiers, espérant amasser l'argent nécessaire à son mariage. Émilie en conclut avoir vécu une simple « amourette » et accepte alors de correspondre avec l'inspecteur d'école, Henri Douville, qui l'a également demandée en mariage. Si la discussion sur l'histoire nationale et le statut de la « métropole » laisse entrevoir l'improbabilité de ces noces, c'est cependant la réception d'une lettre d'Ovila qui entraîne véritablement la rupture des fiançailles avec Henri Douville. Deux éléments sont à noter ici. D'abord, la dizaine de lettres rédigées par l'inspecteur d'école ne réussit pas à effacer l'effet de la seule lettre écrite par Ovila :

> *Une lettre d'Ovila ! Enfin ! Troublée, elle se laissa choir sur la chaise. Elle tourna et retourna la lettre dans ses mains. Elle la sentit. Son cœur battait la chamade. Elle froissa la lettre et la défroissa. Elle défaillait. Elle respira enfin profondément et déchira l'enveloppe, adressée à ÉMILIE, avec un dessin d'oiseau.* (I, 200)

La lettre d'Henri ne possède pas cet attrait physique, son pouvoir de séduction étant entièrement limité à son style : « [Ovila] n'avait certes pas la finesse et la tournure de mots d'Henri, mais il avait une spontanéité qui manquait à ce dernier » (I, 238). Si le

style produit un tel effet, c'est que, selon un lieu commun répandu, le style, c'est l'homme. Émilie brûle de désir, Henri ne lui offre que de la lecture.

La lettre prend d'autant plus d'importance qu'elle est souvent liée à des performatifs. Le roman parle d'ailleurs autant des lettres qui auraient dû être échangées que de celles qui le sont. On écrit en effet pour faire une promesse ou pour entretenir des relations. Lorsqu'il s'agit simplement de transmettre une nouvelle, les personnages utilisent le télégramme. Et on en envoie beaucoup dans le roman d'Arlette Couture. Aussi une rupture dans la chaîne de correspondance signale-t-elle également un moment où le performatif s'est révélé vide de sens. Ovila s'annonce, mais ne vient pas. Il vient souvent sans s'annoncer. Il promet, mais ne tient pas promesse. Chaque rupture avec Ovila indique une rupture de la chaîne de correspondance. Sur ce plan, Ovila et Henri se ressemblent, mais pour des raisons différentes : ce qu'ils écrivent n'a que peu d'incidences sur ce qu'ils font. Ovila promet plus facilement qu'il ne fait, alors que Henri développe une écriture plus préoccupée d'esthétique que de faire. C'est en effet la lecture des lettres d'Henri et non sa présence qu'Émilie appréciait le plus. Aussi comprend-on mieux le type de séduction que Clovis exerce sur Blanche. Sa correspondance est suivie et elle parle de choses importantes : c'est dans une lettre qu'il la demande en mariage, c'est dans une autre qu'il « supplie » Blanche de l'attendre avant d'accoucher. De même, chaque lettre est accompagnée d'un itinéraire qui informe Blanche de ses voyages et chaque modification à cet itinéraire fait l'objet d'une nouvelle lettre. Contrairement aux lettres d'Ovila et d'Henri où le langage tourne à vide, la correspondance de Clovis n'entraîne jamais de déceptions.

3.2 L'INSTITUTRICE ET LE PROFESSEUR

L'institutrice prend valeur de figure parce qu'elle est porteuse de valeurs linguistiques. Émilie et ses filles sont instruites. À l'exception de Rose, la fille aînée, elles exercent toutes le métier d'institutrice à un moment ou à un autre de leur vie. Elles enseignent ce qu'on appelle le français simple et qui désigne une didactique de la langue fondée sur le syntagme, comme unité fondamentale de la phrase, sur le sens propre des

mots, et sur une mise en situation dans le récit de la vie familiale bourgeoise[22]. Les élèves d'Émilie apprennent l'alphabet, composent des prières, des remerciements. L'institutrice développe une sorte de fétichisme de la norme orthographique et de la belle main d'écriture. Émilie lit le dictionnaire chaque jour. Elle refuse de discuter avec des commissaires d'école qui ne savent pas écrire. Elle doit lire les lettres de Clément deux fois, puisqu'à la première lecture elle ne voit que les fautes, ce qui la met en colère. L'écriture conserve pour ces personnages une fonction de communication et d'information. La fonction esthétique est réservée à la calligraphie. C'est ainsi, après avoir essuyé un échec à la faculté de médecine, que Blanche s'inscrit à un cours de secrétariat qui repose sur la maîtrise exclusive des diverses formes du signifiant ; elle se révèle incapable de manifester un quelconque intérêt pour l'apprentissage de la dactylographie, de la sténographie ou des langues étrangères et elle n'accepte pas les exigences concernant son apparence physique. Au contraire, elle profite de ses cours pour rédiger « sa liste d'épicerie, sa liste d'achats de vêtements [pour dresser] les noms de toutes les personnes auxquelles elle devait écrire [et pour faire] un croquis des locaux » (II, 396) Par la suite, dans sa demande d'admission à l'école des infirmières, elle s'applique malgré tout à tracer de belles lettres sans bavures.

Henri Douville est inspecteur d'école. Lors de sa visite annuelle, quand l'institutrice est bonne, il s'amuse à poser des questions difficiles, par exemple, à faire épeler « imbécillité » ou à demander le pluriel d'« épousailles ». Il n'arrive jamais toutefois à obtenir une prime pour Émilie, même s'il en recommande chaque année l'attribution. Bien avant de terminer son doctorat et de devenir professeur, Douville montre une maîtrise linguistique orientée vers le second degré de l'apprentissage linguistique, c'est-à-dire la phrase expressive, le sens figuré, la distance ironique. C'est du moins ce que note Émilie en lisant ses lettres, car le roman, en effet, ne nous les donne jamais à lire. Douville développe ainsi un fétichisme non pas de l'orthographe, mais de la syntaxe. Aussi relève-t-il sans cesse l'absence du « ne » dans les phrases négatives d'Émilie et commente-t-il

22. Sur cette définition de l'enseignement de la langue élémentaire, on lira Renée Balibar (1985).

fréquemment sa syntaxe comme sa prononciation. Ses commentaires trouvent d'ailleurs une fonction imprévue alors qu'Émilie, qui veut inscrire ses enfants dans une école de Shawinigan, met les leçons de Douville à profit pour masquer ses origines rurales : « Elle avait parlé sèchement, remerciant silencieusement Henri Douville de lui avoir appris à parler lentement en articulant chacun de ses mots. » (I, 467) La formation littéraire ne fait que pousser cette tendance plus avant. La maîtrise de l'écriture devient maîtrise ès lettres. La rédaction d'une thèse et l'obtention d'un poste à l'université McGill sont accompagnées de l'anglicisation rapide de toute la famille : maison à Westmount, domestique étrangère, gendre anglophone. Ce qui peut à première vue sembler paradoxal pour un homme qui voue un amour presque « païen » – c'est l'expression qu'il emploie – à la langue de Molière, désigne en réalité un phénomène propre à la sphère de production restreinte et aux théories de l'art pour l'art : l'autonomisation du littéraire par la survalorisation de sa fonction poétique. Cette conception du langage est absolument incompatible avec celle d'Émilie, ce que démontrait déjà l'échec de leur correspondance. Henri partage cette conception contemplative du langage avec Ovide, le beau-frère tuberculeux, qui finit par s'installer à Montréal pour se rapprocher de ses musées et de ses bibliothèques, et avec Paul qui, avant que ne s'aggrave son diabète, espérait toujours entrer chez les oblats. Ovide passe sa vie dans les livres d'histoire, alors que Paul consulte sans cesse son dictionnaire latin. L'un et l'autre rêvent de consacrer le restant de leur vie à la lecture.

Ici encore, le personnage de Clovis sert de révélateur : franco-manitobain d'origine, il maîtrise tant le français que l'anglais. Il parle d'ailleurs un « français teinté d'un vague accent anglais » (II, 727), mais il a dû se battre pour conserver sa langue maternelle. Rétrospectivement, se manifeste le conflit linguistique d'ordre national. Blanche le constate :

> *Elle-même ne connaissait ni oui ni non en anglais et jamais elle n'avait senti le besoin de l'apprendre. Lui, par contre, le parlait aussi bien que le français. C'est d'ailleurs pour cette raison, elle en était certaine, qu'il avait réussi à trouver un bon emploi aux chemins de fer. Son oncle Oscar qui depuis presque toujours était*

> *chef de gare, devait aussi son avancement au fait qu'il parlait l'anglais. Blanche était loin de se douter que son père avait échoué à la Belgo parce qu'il était francophone* (II, 712).

De même, c'est parce qu'elle sait l'anglais que Rose, qui connaît certaines déficiences intellectuelles, parvient tout de même à se débrouiller en ville. En plus d'introduire le conflit linguistique dans le roman, le personnage de Clovis inscrit une pratique de l'écriture informative. À la fois fonctionnaire et journaliste, il écrit des lettres, des rapports et des causeries pour la radio, dans le but d'informer son auditoire des conditions de la colonisation. Clovis réalise ainsi sa propre colonisation dans des formes bureaucratiques organisées et savantes, ce qui le distingue encore une fois d'Ovila, qui tente cette aventure dans des formes sauvages et asociales et sans jamais informer qui que ce soit de ses allées et venues. Il se distingue également d'Henri Douville en ce que, dans son écriture, prime le faire (attirer les colons).

3.3 LES LECTURES ADULTÈRES

On lit beaucoup dans *Les filles de Caleb*, mais d'abord pour apprendre et pour savoir. Les femmes du roman sont des lectrices, de celles qu'on dit « boulimiques ». Elles lisent tout : journaux, dictionnaires, littérature. Le roman demeure toutefois discret sur ces lectures, n'insistant jamais sur le fait que toutes ces femmes ont souvent un livre à la main, le plus souvent un roman. À un moment donné, le livre devient même un objet de valeur quand Blanche se décide à offrir des livres en cadeau à sa belle-famille manitobaine qu'elle connaît mal (II, 756). Cette lecture est d'abord utilitaire. On lit pour s'informer, pour apprendre. Cette fonction utilitaire est inscrite même dans certains usages particuliers : on se sert des journaux par exemple pour essuyer la fenêtre qu'on vient de laver (I, 447) ou comme éventail lors de grandes chaleurs (II, 627). La quête de Blanche vers les sciences médicales apparaît également comme la recherche d'un efficace au langage qui dépasserait la recherche du performatif, mis en question par son père. Comme sa mère lisait le dictionnaire de la langue, comme son frère Paul lit le dictionnaire latin, Blanche lit un dictionnaire chaque jour, mais son dictionnaire est un

dictionnaire médical. Lire, pour elle, c'est apprendre et se donner les moyens de faire quelque chose. La lecture et l'écriture sont orientées vers la maîtrise des formes élémentaires de la langue écrite et vers la primauté du référent.

Dans l'économie du récit, il aurait été facile de faire disparaître Henri Douville après la rupture de ses fiançailles avec Émilie. Douville en effet épouse Antoinette, une amie d'Émilie, avec qui il a trois enfants dont au moins un fils. En tant qu'inspecteur d'école, il continue de visiter l'école d'Émilie, tant et aussi longtemps qu'elle enseigne. En tant qu'ami, il est de toutes les fêtes et de tous les grands événements. Une fois installé à Montréal, ses relations avec Émilie demeurent régulières et elles sont liées à ses lectures. Un seul des livres prêté par Henri nous est connu. Il s'agit de *Madame Bovary*. Le roman de Flaubert a un écho immédiat, puisqu'il est lu juste avant la naissance de celle qu'Émilie fera baptiser Jeanne-Emma : « Elle sortit *Madame Bovary* qu'elle n'avait pas relu depuis qu'elle était enceinte de Jeanne à qui elle avait aussi donné le prénom de madame Bovary, Emma » (II, 76). Le roman propose ainsi deux liaisons amoureuses adultères entre Henri et Émilie. La première est suggérée par l'inscription du roman de Flaubert dans l'anecdote, subsumée par le livre, mais assumée par le nom de baptême de la petite fille. La seconde n'existe que par la proposition d'Henri qui, après la mort d'Antoinette (et donc bien après le départ d'Ovila), presse Émilie de venir vivre à Montréal avec lui, ce qu'elle refuse.

On trouve de nombreux échos du roman de Flaubert dans *Les filles de Caleb,* en tout premier lieu l'assonance des prénoms, Émilie / Emma, Charles / Charles-Ovila, Blanche / Berthe. Émilie a, avec son père Caleb, une relation qui ressemble étrangement à celle du père Rouault et de sa fille Emma. Émilie partage avec Emma cette faculté de se déplacer, puisqu'elles possèdent toutes deux une voiture avec un cheval. Elles sont toutes deux musiciennes, leur père leur ayant offert un instrument, le piano pour Emma et un accordéon, instrument plus populaire et adapté au Québec, pour Émilie. Ce qui nous intéresse davantage ici est le mimétisme exercé par la liaison entre Léon et Emma et, mais dans une moindre mesure, celle entre Emma et Rodolphe, liaisons où les lettres prennent une importance énorme et où la ville comme le monde (au sens du

« grand monde ») deviennent des objets d'envie. Ces lettres sont dans le roman de Flaubert ce qui distingue en tout premier lieu Charles et les amants d'Emma. Charles ne possède en effet pas l'art des tournures et il sera anéanti par les missives de ses adversaires. Ce sont les lettres d'Henri qui séduisent d'abord Émilie, « lettres » ici étant entendu aussi bien au sens de « missives » qu'au sens de « littérature ». Dans les deux cas, l'illettré est le mari, le lettré est l'amant. Les deux romans ont en outre pour objet central un personnage féminin aux prises avec le monde des hommes. La différence principale réside dans la manière dont ces personnages féminins assument ce monde : Emma se suicide, Émilie survit pour avoir toujours conservé ses traditions familiales et n'avoir jamais accepté de suivre les modèles littéraires.

La seule chose que Douville a ratée dans sa vie est son mariage avec Émilie. À trop vouloir lui apprendre à bien parler, à bien se conduire, à bien lire, à trop valoriser la France et à trop mépriser le terroir, il perd la seule femme qu'il ait vraiment aimée. Émilie préfère sa terre inculte à une culture d'importation trop contraignante. Il ne s'en remet pas, conservant toujours cette tentation du terroir sans jamais en accepter l'ancrage populaire. En épousant Henri, Émilie aurait eu une vie paisible, sans intérêt pour une romancière. La littérature qu'enseigne Henri ne peut pas raconter la vie d'Émilie Bordeleau sans la transformer pour la faire ressembler à celle d'Emma Bovary. En revanche, la vie d'Émilie connaît une existence littéraire dans des modèles d'écriture très particuliers : un modèle québécois, le roman du terroir, mais écrit du point de vue des femmes, et un modèle populaire, le roman d'amour de type Harlequin, qui garantit aux femmes la position de sujet et permet d'inverser le premier. C'est pour cette raison aussi que le roman de Flaubert est en retrait, plutôt dans les interstices que dans la structure même du roman et qu'il ne constitue pas un modèle de la même nature que les deux précédents. En ce sens, les personnages d'Émilie, Ovila et Henri représentent aussi bien une place précise dans l'histoire sociale que la forme littéraire qui sert à l'exprimer.

C'est alors que, dans *Les filles de Caleb,* la fonction de la lecture prend tout son sens. Alors que les journaux et les dictionnaires servent d'instruments d'apprentissage, les romans conservent une fonction de divertissement. Arlette Cousture

déclarait vouloir, par son roman, montrer la fausseté de la vision traditionnelle des femmes. Aussi doit-elle créer des personnages féminins qui manifestent des comportements atypiques, c'est-à-dire des comportements qui sont distincts de ceux des autres femmes fictives et, en tout premier lieu, des femmes fictives créées par les hommes. Ce qu'elle réussit fort bien, on l'a vu. Alors qu'Henri lui propose de vivre un roman, Émilie résiste, car pour elle, la vie n'est pas un roman. C'est bien faute d'une conception commune de la littérature que leurs relations demeurent professionnelles et amicales, quoique la tentation continue d'opérer, comme le montrent certains faits : ainsi, au cours d'une visite, Blanche constate avec un certain amusement que la deuxième épouse d'Henri ressemble étrangement à Émilie.

Dans *Les filles de Caleb,* les figures de l'écrit créent ainsi une représentation fictive du marché des biens symboliques. D'un côté, les femmes du roman entretiennent une correspondance soutenue, activité privée qui a d'abord une fonction d'information et qui sera en partie détruite par l'introduction du téléphone à la fin du tome II. Leur conception de l'écriture met au premier plan l'orthographe, la grammaire, la calligraphie et l'expression des choses de la vie courante. Elles écrivent pour informer, pour communiquer quelque chose à quelqu'un. C'est en ce sens que leur écriture est « transitive », pour reprendre l'expression de Gérard Genette. De l'autre côté, les hommes se divisent en deux groupes. Les uns n'écrivent pas, soit par ignorance – Émilien préfère les chiffres, Clément fait trop de fautes –, soit par négligence, ce qui est le cas d'Ovila, dont il faut toutefois préciser qu'en tant qu'employé de la Belgo à Shawinigan, il produit du papier, support matériel de l'écriture. Les autres ont développé une maîtrise des formes complexes du langage par la connaissance du latin, de la rhétorique ou de l'esthétique et, à l'exception d'Ovide, ils exercent leur activité dans la sphère publique ou aspirent à le faire. Ils mettent à l'avant-plan une écriture où prime la fonction esthétique. Entre les deux, on trouve Clovis, qui conserve de l'univers féminin la fonction transitive du langage, mais qui l'inscrit dans la sphère publique.

Le récit valorise différemment ces positions. Il dispose plutôt cavalièrement de ceux et de celles qui n'écrivent ou ne lisent pas. Ovila et ses fils n'ont à la longue qu'une importance secondaire. On pourrait dire la même chose des contemplatifs purs

que sont l'oncle Ovide et Paul. Pour des raisons complexes, on l'a vu, Henri Douville occupe une position problématique. En tant que professeur, il habite la sphère de production restreinte, ce qui lui aliène l'amour d'Émilie, mais il exerce son écriture et sa lecture dans la vie publique, ce qui lui conserve son amitié. Ses succès professionnels – il était un enfant de l'assistance publique – l'entraînent dans la voie de l'anglicisation, faute d'ancrage dans la société qui l'entoure. Émilie est dans la position inverse. Si ses compétences linguistiques lui permettent de subvenir en partie à ses besoins, il faut bien reconnaître que c'est son incapacité de prendre en charge la fonction esthétique du langage qui lui interdit l'aisance financière, l'obligeant à renoncer deux fois à Henri. Le personnage de Blanche réintroduit le performatif, en tant qu'enjeu du langage : pour elle, le faire et le dire sont indissociables et là est le principal avantage qu'elle trouve à sa formation scientifique. Après avoir éconduit Napoléon et Pierre, ses prétendants, parce qu'ils ont tous deux décidé de l'épouser sans lui demander son avis, elle accepte d'épouser Clovis qui a, du langage, une vision à la fois politique et utilitaire.

Il apparaît ainsi que la « grande » littérature n'est pas très utile à la survie nationale d'un peuple, puisque les amateurs de littérature, ceux qui passent « leurs t pis leur i dans l'aiguisoir à crayons », pour reprendre l'expression de Caleb (I, 221), sont sur la voie accélérée de l'assimilation et que les autres, Ovide et Paul, se sont retirés de la vie publique. Le salut vient en premier lieu des institutrices, qui enseignent aux enfants les rudiments de leur langue maternelle. Mais celui qui, dans les faits, a été menacé et a survécu aux dangers de l'assimilation, c'est Clovis, celui qui exerce sa plume dans le cadre de ses fonctions professionnelles, c'est-à-dire sur la place publique, transitivement et en français. Pour Clovis, dire, c'est faire.

C'est ainsi qu'une forme romanesque traduit un projet d'énonciation. L'écriture des *Filles de Caleb* atteint ainsi son aboutissement, dans le privilège accordé à l'artisanat plutôt qu'à l'art, à la science plutôt qu'aux lettres, et dans l'abandon de la pratique contemplative de la littérature et de la correspondance privée, au profit de l'écriture de grande diffusion. La littérature n'est alors qu'un objet de contemplation et l'esthétique n'a qu'une valeur ostentatoire. En revanche, une écriture de grande diffusion, qui ne situerait pas les enjeux de l'écriture dans le corps même du

texte, échapperait entièrement à la littérature. Tel est en tout cas ce qui paraît être le sens métaphorique du petit fait d'apparence anodine cité en épigraphe. Si le roman était trop à l'avant, on croirait à l'ostentation. Trop à l'arrière, on blâmerait le manque de dévotion. Au centre, le roman, comme son personnage, est à sa place. On pourrait reprendre la lecture du roman et retrouver, dans la thématisation de la religion, une autre métaphore de la littérature.

4. CONCLUSION

Le best-seller est ainsi conçu comme « un art moyen[23] », c'est-à-dire un art qui peut être traité de deux manières selon la position qu'occupent dans le champ littéraire ceux et celles qui l'abordent. Le même texte apparaît aux uns comme un passe-temps, et aux autres comme une pratique artistique. Cet art moyen, on l'a vu, est fondé sur une esthétique particulière qui, s'adressant à un lectorat moyen, en reproduit, comme en un miroir, les caractères sociologiques communs. Il utilise des modèles dont le succès est éprouvé, qu'il mesure les uns aux autres, les modèles populaires ou paralittéraires contrebalançant les modèles savants, dans la recherche d'un juste milieu. Le mot recherche prend ici une certaine importance, car il empêche de penser le best-seller comme la simple reproduction de succès antérieurs.

On peut donc croire qu'il existe deux types de best-sellers : le prévu et l'imprévu. Certains succès parfois phénoménaux restent inexpliqués. D'autres, cependant, peuvent l'être par la présence d'une écriture orientée explicitement vers le marché et par l'inscription, dans la fiction même, d'un programme d'écriture mettant en place un art moyen, un art dont la fonction première est le divertissement, mais qui n'abandonne pas sa prétention à l'esthétique. C'est de ce type de best-seller que nous avons tenté de rendre compte. Et c'est à partir de celui-là que l'on peut formaliser certains caractères génériques.

---

23. L'expression est de Pierre Bourdieu, qui l'applique à la photographie (Bourdieu, Boltanski, Castel et Snappel, 1965 : 360).

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *(LES FILLES DE CALEB)*

BEAUDET, Marie-Andrée (1985), « *Les filles de Caleb* », *Québec français,* nº 60 (décembre) p. 8-9.

BEAUDET, Marie-Andrée (1987), « *Les filles de Caleb,* tome II, *Le Cri de l'oie blanche* », *Québec français*, nº 66 (mai), p. 9.

BÉRIAULT, Marc (1988), « Le ciel des *Filles de Caleb* », *Le Québec littéraire*, nº 1 (automne), p. 58-67.

BONNEAU, Danielle (1987), « La personnalité de la semaine. Elle a reçu le Prix du public au Salon du livre et elle amorce la rédaction d'une télésérie », *La Presse* (6 décembre), p. B-3.

CADOT, Richard (1992), « Marchande de prose », *Montréal Campus,* vol. XII, nº 10 (12 février), p. 22.

COUSINEAU, Louise (1990), « Une belle histoire de femmes ! *Les filles de Caleb* », *La Presse* (13 octobre), p. D-1.

COUSTURE, Arlette (1985-1986), *Les filles de Caleb,* Montréal, Québec/Amérique. Tome I : *Le chant du coq 1892-1918,* 1985, 528 p. ; tome II : *Le cri de l'oie blanche, 1918-1946,* 1986, 790 p. (Coll. « 2 continents ». Série Best-sellers ».)

DAGENAIS, Angèle (1987), « Les étudiants du secondaire préfèrent *Les filles de Caleb* », *Le Devoir* (4 novembre), p. 14.

DOSTIE, Bruno (1991), « Arlette Cousture tout à l'écriture d'un nouveau roman qui "raconte" la vie de gens ordinaires », *La Presse* (27 juillet), p. C-7.

DOSTIE, Bruno (1989), « Arlette Cousture. De groupie à vedette du Salon du livre », *La Presse* (16 novembre), p. E-1.

ÉTHIER-BLAIS, Jean (1987), « À Saint-Tite, la saga d'un patrimoine secret et sacré », *Le Devoir* (2 mai), p. D-8.

FERLAND, Guy (1989), « Invitée d'honneur du Salon du livre. Le succès tranquille d'Arlette Cousture », *Le Devoir* (11 novembre), p. D-3.

GRAMONT, Monique de (1988), « Le phénomène Cousture », *Châtelaine,* vol. XXIX, nº 4 (avril), p. 180-186.

GRUDA, Agnès (1987), « Littérature. Arlette Cousture. La revanche des *Filles de Caleb,* ou l'autopsie d'un imprévisible succès », *La Presse* (26 décembre), p. E-3.

HÉBERT, Pierre (1987), « Ce qui arrive quand on écrit pour communiquer », *Lettres québécoises,* nº 46 (été), p. 24-25.

LAFRENIÈRE, Suzanne (1987), « *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture. Histoire et fiction entremêlés », *Le Droit* (4 juillet), p. 38.

LAMON, Georges (1987), « Le prix du public à Arlette Cousture pour *Les filles de Caleb* », *La Presse* (24 novembre), p. A-16.

LANGLOIS, France (1988), « L'auteure des *Filles de Caleb.* Timide malgré des airs fonceurs », *La Relève* (16 mars), p. B-1.

LAURIER, Marie (1987), « Arlette Cousture, arrière-petite-fille de Caleb et vedette malgré elle », *Le Devoir* (12 septembre), p. D-1.

LEMAY, Daniel (1989), « *Les filles de Caleb* : clap ! Un million de lecteurs ; combien de téléspectateurs ? », *La Presse* (16 août), p. A-14.

MAILHOT, Pierre (1991), « Arlette Cousture, quelque part entre le possible et la fabulation. L'auteure des *Filles de Caleb* fignole un autre roman », *La Tribune* (Magog) (16 mars), p. 5.

MARCOTTE, Hélène (1987a), « Entrevue avec Arlette Cousture », *Québec français,* nº 68 (décembre), p. 77.

MARCOTTE, Hélène (1987b), « *Les filles de Caleb.* Pour une évasion facile mais agréable », *Québec français,* n° 68 (décembre), p. 79-81.

ROBERT, Lucie (1993), « Alphonsine Moisan ou Emma Bovary : le choix douloureux d'Émilie Bordeleau. À propos des *Filles de Caleb* d'Arlette Cousture », dans Claudine POTVIN et Janice WILLIAMSON (dir.), *Women's Writing and the Literary Institution/La littérature au féminin et l'institution littéraire,* Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, [Sous presse].

ROBERT, Lucie (1988), « Littérature et Histoire, mais quelle histoire ? À propos des *Filles de Caleb* ». Colloque *Histoire et littérature,* Université de Toronto, 11-12 mars 1988.

ROY, Monique (1987), « La vogue des biographie romancées. Du frère André à la femme de Ronsard, des vies qui se vendent comme des petits pains chauds », *La Presse* (6 juin), p. E-1.

THÉRIO, Adrien (1988), « Caleb et ses filles. [Entrevue avec Arlette Cousture] », *Lettres québécoises,* n° 49 (printemps), p. 15.

VANASSE, André (1985), « L'éternel retour à la terre. *Les filles de Caleb* d'Arlette Cousture », *Lettres québécoises,* n° 39 (automne), p. 24-25.

VOISARD, Anne-Marie (1988), « Dans la lignée d'Émilie Bordeleau et de sa fille Blanche. Arlette Cousture ne ploie pas sous les drames », *Le Soleil* (27 août), p. C-2.

RETOUR SUR LA PROBLÉMATIQUE *LA FILLE LAIDE* D'YVES THÉRIAULT

par

Louise Milot, Catherine Lamy
et Fernand Roy

Sorte d'épilogue méthodologique, ce dernier chapitre abordera *a posteriori* un problème général de conceptualisation et de méthode concernant la notion même de « figure de l'écrit ». Jouant sur la différence, il prendra appui sur le premier roman d'Yves Thériault, *La fille laide* [1], dont la pauvreté en figures de l'écrit semble faire à première vue un contre-exemple des romans analysés jusqu'ici.

1. PRÉLIMINAIRES

Des quelque 30 romans pour lesquels notre groupe de recherche a effectué le relevé des figures de l'écrit, *La fille laide* s'est avéré le seul à ne pas présenter, à une première observation pourtant minutieuse, un réseau homogène et régulièrement déployé de ce que nous avions massivement considéré jusqu'ici comme de telles figures. Le texte met par contre en discours une abondance tout à fait étonnante de figures « de narration orale ». Peut-être cet apparent paradoxe explique-t-il une certaine réticence de la critique, à l'époque de la parution du roman :

> *Au vrai,* La fille laide *n'est pas un roman ; plutôt un conte distendu aux dimensions d'un roman. La simplification rigoureuse qu'impose le genre primitif empêche la part d'élaboration intellectuelle indispensable au roman proprement dit, et l'attache irrévocablement au conte* (Marcotte, 1950 : 8).

Ce rattachement générique problématique, du fait de l'élargissement méthodologique qu'il suggère, justifie certainement la place de *La fille laide* à la fin du présent ouvrage.

Scruté de près, le roman finit tout de même par montrer quelques figures de l'écrit, trois en fait : des *livres* non identifiés auxquels se réfère Édith à deux reprises (chap. VI et VII), la mise en discours fugace d'un homme de la ville cessant de prendre des *notes* au sujet des habitants du hameau de Karnac (chap. XI), et l'allusion de Coudois au *testament* inexistant de Bernadette (chap. XIII). Il semble assez évident que sur le plan thématique,

1. Yves Thériault ([1950] 1981), *La fille laide,* Montréal, Quinze. (Coll. « Québec 10/10 ».) Dans la suite de l'article, cette référence ne sera notée que par la pagination.

les trois vont dans le même sens, celui d'un manque. Sur le plan fonctionnel par contre, qui nous intéresse ici, nous verrons que seule la seconde de ces occurrences apparaît vraiment inscrite dans le roman, c'est-à-dire susceptible d'être homologuée avec d'autres figures qui en seront le rappel ou le complément le long de la chaîne narrative. L'abondance de telles figures « de narration orale » dans *La fille laide,* jointe à la rareté de figures renvoyant à l'écrit, incite à examiner le phénomène globalement.

Après avoir évoqué un certain nombre de références à tout un système de transit par l'oralité dans le roman, nous suggérerons, de façon assez classique, une description des quatre temps de son organisation narrative : la phase d'ouverture (manipulation), révélatrice des enjeux sémantiques, puis les deux phases intermédiaires (compétence et performance) qui par hypothèse actualisent le renversement, enfin la phase de conclusion (sanction) qui devrait permettre de valider la démonstration. Pour chacune de ces phases, l'analyse indiquera comment ce sont majoritairement des figures inscrites d'oralité qui fournissent le contexte de lecture, c'est-à-dire travaillent comme des figures de l'écrit.

2. LES « RÉCITS » DU TEXTE

Surtout frappés par le réalisme brutal de l'énoncé tout autant que par le comportement dur et instinctif des personnages[2], les critiques de *La fille laide,* à notre connaissance, n'ont pas remarqué jusqu'à quel point ce naturalisme affiché du roman était facilité du fait de sa prise en charge par une multitude de mises en récit internes. Et que, de surcroît, une telle narrativisation, d'être assumée par des personnages, était sans doute à l'origine des nombreuses quêtes de véridiction du roman. L'épisode du meurtre de Bernadette Loubron, dont nous montrerons plus loin qu'il est

2. « La langue de Thériault, délibérément populaire et brutale, traduit une réalité faite de désirs charnels et de meurtres qui ne sont qu'une sexualité sublimée. » (Tougas, 1960 : 178) ; Samuel Baillargeon parle d'une « histoire sombre et brutale » et d'une « atmosphère morale lourde » (1963 : 457) et Gilles Marcotte d'un « art romanesque tout instinctif et direct, entraîné par de rudes passions » (1962 : 48).

le début du renversement narratif, en fournit à lui seul un exemple assez clair.

Pour que cesse le harcèlement de la belle et riche fermière, Bernadette Loubron, à son endroit, et aussi pour mettre fin aux agressions de celle-ci contre Édith[3], Fabien en vient à l'étrangler puis à la jeter dans la Gueuse le lendemain (chap. VIII et X). On pourrait penser que ce qui est premièrement spectaculaire – le meurtre – est ce qui sera du même coup opératoire. Or ce n'est pas à ce niveau que les choses se passent. Le texte construit en fait, dans la foulée de ce premier événement pragmatique – le meurtre –, deux événements d'ordre cognitif qui le contextualisent. En premier lieu, le récit qu'élaborent de toutes pièces après le meurtre Fabien et Édith, pour désamorcer les soupçons des habitants du hameau, et dans lequel ils s'attribuent bien entendu un rôle fictif, pour ne pas dire mensonger (chap. XIII)[4] ; puis l'envers de ce récit, le silence (non-récit) de la vieille femme Druseau : seule en mesure de décoder le mensonge du couple, la vieille Druseau, exceptionnellement[5], ne dira rien. C'est comme si l'objet qu'est l'événement, dans un roman de type réaliste, était ici mis en place non pour lui-même en tant qu'étape de l'anecdote à un niveau premier, mais plutôt pour donner lieu, chaque fois, à sa redéfinition à un niveau second, laquelle redéfinition, perçue comme suspecte par l'interlocuteur, commandera à celui-ci d'en tester la véracité.

Notons dans ce contexte l'importance, au début du roman tout au moins, de la mémoire et du passé, qui seuls permettent le retour en arrière aux fins de vérification. Les deux premiers chapitres de *La fille laide* – la rencontre de Vincent-la-grosse-tête et de Bernadette, et la venue d'Édith à la ferme Loubron – font déjà l'objet d'une mise en récit par la femme Valois dès le

3. Agressions d'abord verbales (p. 42) puis gestuelles (p. 51) qui concernent toujours la laideur de la jeune fille.
4. « [...] jouer un rôle encore plus difficile que celui prévu, celui qui lui restait à jouer » (p. 94) ; « Je jouerai le rôle, dit [Édith], puisque c'est la seule chose à faire » (p. 95). Et l'allusion plus loin à « l'histoire qu'ils ont, lui et l'Édith, bien apprise ce matin-là... » (p. 114).
5. Elle raconte habituellement beaucoup, et c'est elle, en colportant des histoires sur Fabien et Édith, qui précipitera le dénouement du roman.

chapitre suivant (p. 30-31), récit dont la véracité est immédiatement confirmée par le mari de la narratrice, en rapport avec son efficacité sur Fabien. Il vaut de noter par ailleurs qu'à part le meurtre de Bernadette et la naissance, comme une sorte de punition pour Édith et Fabien, d'un enfant aveugle et sourd, les événements de l'anecdote qui contribuent à l'effet cumulatif de dureté relevé par la critique sont divulgués par le biais de récits. C'est le cas, par exemple, du meurtre présumé, par Judith, femme de Coudois le forgeron, d'une errante appelée la Gueuse (chap. VII) ; également des nombreux faits passés convoqués par Coudois pour informer l'homme de la ville sur la mentalité des habitants de Karnac (chap. XI) :

> *Quand Daumier a voulu de la fille Lorgneau...*
>
> *Quand Lorgneau a tué la femme qui avait tué son petit...* [6]
>
> *Quand Boutillon a tué Ambroise qui était son engagé...*
>
> *Quand les bessonnes Valois ont décidé de se passer d'hommes...* (p. 105)

Histoires célèbres dans la mémoire collective, vraisemblablement. Et quand un événement, la mort de Bernadette par exemple, est trop récent pour jouir du statut d'histoire racontée, le texte prend quand même soin de l'encadrer par anticipation dans le récit dont il fera en principe l'objet dans l'avenir :

> *Il se trouvera un vieux pour dire, dans trente ou quarante ans :*
>
> *— On avait, dans mon jeune âge, trouvé un cadavre dans la Gueuse. C'était celui de la Bernadette Loubron, qui s'est noyée là sans qu'on sache comment ni pourquoi... Une bien étrange affaire.*
>
> *Un récit de vieillard, dans trente ans d'ici...* (p. 132)

6. Ce résumé renvoie à la nouvelle de Thériault intitulée « Lorgneau le Grand » dans *Contes pour un homme seul*, Montréal, Éditions de l'Arbre, 1944, p. 81-87.

Par rapport à une telle effervescence de l'activité narrative, il peut sembler que le roman s'achève sur une dénégation de la même activité :

> — *C'est ce qui a été dit, ajouta [Lorgneau] d'une voix encore moins certaine.*
>
> *Édith sourit.*
>
> — *Fabien ne ferait pas ça. Je suis certaine que Fabien ne ferait jamais ça.* On vous a raconté des histoires... » (p. 203 ; nous soulignons).

À partir du principe selon lequel la finale d'un texte, quelque dysphorique que paraisse son énoncé, est d'abord à lire comme un gain énonciatif – ce que viendrait figurativiser le sourire d'Édith –, il faut comprendre que l'activité de raconter des histoires n'est pas déniée pour elle-même. Ayant fait la preuve de son efficacité, disons plutôt qu'elle peut céder la place à un autre type de rapport au langage que notre analyse devrait identifier.

En pointant de manière intuitive et sans encore présumer de leur pertinence un certain nombre de stratégies langagières d'oralité mise en discours dans *La fille laide,* nous avons voulu montrer qu'il pouvait s'agir là d'un fait pertinent en regard de l'écriture du texte. On aura compris que c'est à même ce bassin des figures de narration orale que nous sélectionnerons – comme nous l'avons fait jusqu'ici à même des ensembles de figures de l'écrit – les figures inscrites à retenir pour l'analyse. Nous traiterons alors de telles figures comme des figures de l'écrit, c'est-à-dire comme des figures qui fournissent à l'anecdote un contexte de lecture. Nous espérons montrer de cette façon que la figure de l'écrit est un concept généralisable, qui interroge véritablement le texte fictif sur le plan de l'organisation de son écriture. Plus concrètement, nous croyons être en mesure de rejoindre un aspect énigmatique du roman – habituellement passé sous silence – : la fonction du personnage un peu demeuré de Vincent-la-grosse-tête, notamment son lien avec la poésie, objet d'une conversation avec Fabien qui apparaît surprenante et à première vue un peu déphasée au chapitre XIV.

3. MANIPULATION

La tension et la polémique par lesquelles s'articulent, dès les premiers chapitres du roman, les rapports de Fabien avec les gens du hameau, tiennent à ce que nous appellerons un malentendu. La décision prise par Fabien d'accepter l'offre d'emploi de Bernadette et de s'installer à la ferme Loubron apparaît incontestablement, bien que de façon tout à fait étonnante dans l'univers de Karnac, comme le résultat d'une « poussée » à la fois cognitive et thymique de l'homme engagé. C'est en effet la curiosité[7] du montagnard pour la fille de la plaine, le vouloir-savoir – et encore plus précisément le vouloir-voir – qui, en première instance, commande sa résolution :

> — [...] *Ici, à la montagne, on* voit *peu les gens de la plaine. Ce sont des gens* à voir, *pour nous qui sommes* curieux... (p. 22 ; nous soulignons).

> *Plus tard, il alla trouver Bernadette chez Lorgneau, et il monta avec elle.* Histoire de voir *cette fille de la plaine ramassée par Vincent. Histoire aussi de gagner les sous pour l'hiver* (p. 32 ; nous soulignons).

Comme le met bien en évidence Hermann Parret (1986 : 176), « [l]a curiosité fait *agir*, elle prédispose à la transformation pragmatique des états de choses ». Ici, avec la nécessité première d'assurer la subsistance, elle sous-tend l'engagement de Fabien à la ferme Loubron, mais aussi et plus tacitement elle régit son engagement sentimental envers Édith, la fille laide.

Toutefois, ces « véritables » motivations demeurant implicites jusqu'à ce qu'elles éclatent finalement à l'issue de la bagarre de Fabien et de Lorgneau (p. 38), les habitants de Karnac, dont Lorgneau la Brute se fait le porte-parole, peuvent prêter d'emblée à Fabien d'autres intentions – on pourrait les qualifier de « fictives » – et jugent son installation à la ferme Loubron en

7. La curiosité est définie par Herman Parret (1986 : 173) comme une « [...] passion primitive » qui précède les autres passions, paraissant déjà répondre intrinsèquement au primitivisme du personnage de Thériault.

fonction d'un intérêt économique – la richesse de la terre – et surtout sexuel – la beauté de Bernadette[8] :

> *Tu es l'homme de la Bernadette, on le sait. Car pourquoi y serais-tu allé, peiner en cette ferme, dans ces champs, à moins que ce ne soit pour la Bernadette...* (p. 36)

Si les deux points de vue peuvent sembler tout à fait contradictoires, on constate que le second n'est en fait que le « déplacement » du premier. Les habitants du hameau n'ont ainsi pas tout à fait tort ; ayant bien identifié les deux tensions – économique et amoureuse – jouant dans la décision de Fabien, ils n'ont fait que les déplacer[9], en déportant le désir de l'engagé selon les règles de leur propre vraisemblance. Manipulatoire, le glissement ainsi opéré est précisément le levier qui permettra au faire de Fabien de traverser le récit tout entier, c'est-à-dire d'en déplacer les contenus. En choisissant d'aller vers l'« errante », Fabien a donc répondu par anticipation, quoique de façon assez imprévisible aux suppositions des gens du hameau : il dédaigne Bernadette, « la plus belle femme de leur vie » (p. 115)[10], mais choisit tout de même une femme, Édith, et transforme la frivolité des intentions qu'ils lui attribuent[11] en un sentiment sérieux :

8. Notons que si ce double intérêt suscite une telle animosité chez Lorgneau, c'est qu'il menace la ferme Loubron dans ce qui précisément en fait le « joyau » de Karnac et la fierté de ses gens : « dans ce hameau où la richesse de Loubron est une fierté, et la beauté mûre de la Bernadette double fierté encore [...] » (p. 104 ; nous soulignons).
9. Guidés en ce sens par la « réputation » de Fabien : « Au hameau, en parlant de lui, on avait cligné de l'œil [...] Au fond, c'était à cause que le Fabien avait cette réputation, qu'elle l'avait surtout engagé » (p. 40).
10. Au contraire de Fabien, qui « déplace » donc le pacte – sexuel et économique – proposé par les gens du hameau, Bernadette souhaiterait, elle, y adhérer totalement : « Alors dans le cœur de la Bernadette, l'amour, l'amour de chair et l'amour de l'or fit un grand sursaut [...] » (p. 41).
11. Si l'éventualité que Fabien ait accepté l'offre de Bernadette non pour la fermière elle-même, mais pour sa fille engagée est finalement évoquée par Lorgneau, celui-ci ramène par contre encore une fois la décision de Fabien à la recherche du simple

> *Je marierai cette fille laide, si elle veut de moi. Et je ne couche pas avec la Bernadette, parce que je ne veux pas d'elle. La place est bonne, et j'aime le travail. J'aime aussi la fille laide qui se nomme Édith* (p. 38).

L'identification de ce déplacement se voit confirmée, de notre point de vue, par la figure de l'écrit inscrite exactement entre l'énoncé des motivations de Fabien (p. 32) et celui des suppositions de Lorgneau (p. 36) : il s'agit de l'histoire de Théophile (p. 33-35). Sauvé un jour de la noyade par Théophile, Branchois avait offert en récompense au fermier le vin « gratis » à volonté « [s]ans penser qu['il] le rendrait ivrogne » (p. 34). La situation problématique sera cependant et heureusement redressée par Élise, femme de Théophile, qui, en accusant Branchois de servir à son mari son pire vin « bon tout au plus à jeter dans la Gueuse » (p. 35), conduit le cabaretier faussement insulté à « bouter » son sauveteur dehors, et à reprendre ainsi sa parole en tout honneur. En dégradant mensongèrement le vin de Branchois, « la belle Élise » dit un peu la vérité : le vin « gratis » a effectivement eu le « pire » effet sur Théophile. Sa stratégie n'aurait cependant pu réussir sans la complicité tacite de Branchois qui, en toute connaissance de cause, accepte de jouer le rôle commandé par les dires de la femme[12] qu'il a bien su « lire ». Par le « glissement » de la qualification de « pire », d'une juxtaposition implicite à l'effet de l'alcool vers une détermination, explicite cette fois, de l'alcool lui-même, le vin est donc redéfini. Au-delà de l'objectif d'Élise, cette redéfinition aura ultimement permis à Théophile de retrouver la prospérité :

> *Il était devenu malingre, il redevint gras et solide... Aujourd'hui, il ne boit plus, il est ardent fermier, et*

---

plaisir : « Et voilà Bernadette, la fille laide, et Fabien. Deux femmes. L'une qui a perdu l'homme pour le plaisir, alors elle en veut d'un autre, c'est à croire, et l'autre qui est laide, et veut de l'homme à cause de ça... Vraiment la belle vie pour Fabien ! » (p. 37).

12. « Dans le fond, j'avais bien compris le jeu de l'Élise, et j'ai fait le surpris, puis l'offusqué, et ensuite l'insulté » (p. 35).

> *va se faire de la richesse avant peu ... Et on sait que l'Élise est restée belle femme.* (p. 35)

Ce récit, on le voit, encrypte très clairement le motif du déplacement. D'autant que l'encadrement textuel de la narration de Branchois est le désir quasi compulsif de Fabien de connaître enfin cette histoire « dans le vrai des vrais » et « en ses vrais détails » :

> *« Voilà le temps, songea Fabien, de connaître l'histoire de Théophile. Voilà tant de fois que je me la fais raconter par celui-ci ou celui-là, mais jamais par Branchois, qui est bien celui à la savoir au long* [...] » (p. 33).

> *J'ai bien aimé cette histoire de Théophile, Branchois, dit Fabien. D'autant que je la connaissais mal, et je suis heureux de la bien connaître, en ses vrais détails* (p. 36).

Il faut bien voir alors que l'importance de la vérité tient à une façon de raconter – celle de Branchois serait supérieure – et non au contenu même de la narration, que connaissait depuis longtemps Fabien. Les exigences de Fabien étant satisfaites, ce que propose l'histoire revient à rendre acceptable, sinon le mensonge, tout au moins le détour par le simulacre.

4. COMPÉTENCE ET PERFORMANCE (CHAP. V À XV)

La question est maintenant de relire en ce sens l'anecdote centrale du roman : comment l'histoire de la fille laide dispose-t-elle de la contrainte initiale selon laquelle l'accès à l'objet cognitif passe par des histoires racontées ?

4.1 LA PHASE DE COMPÉTENCE : VERS LA NOMINATION (CHAP. V À X)

À travers la montée de l'agressivité de Bernadette contre le choix de plus en plus clair, par Fabien, de la fille laide (chap. V), le texte met en place les conditions d'actualisation de la

compétence du personnage de Fabien. Quelque paradoxal qu'apparaisse aux yeux des autres son choix initial de la fille laide, Fabien s'y tient fermement, et son entêtement aboutira au meurtre de Bernadette.

Lu au niveau de l'énoncé et en toute vraisemblance, le meurtre ne peut soutenir à lui seul la compétence : en lui-même, en effet, il n'est pas efficace, risquant plutôt de signer la perte du jeune couple. En fait foi la réaction spontanée d'Édith au chapitre IX – « Nous aurions pu partir, [...], traverser les pics, aller loin d'ici » (p. 89) –, reprise dans l'argumentation rétrospective de Fabien devant les habitants soupçonneux au chapitre XIII :

> *puisque vous m'accusez de ce crime, au fond, songez à ce que je pouvais retirer de la mort de cette femme, sinon la perte de mon gagne-pain présent et de celui d'Édith.*
>
> *Il n'y avait qu'à partir* (p. 122)[13].

Sur le plan de l'énonciation par contre, l'efficacité textuelle de l'épisode est indéniable : elle tient à l'affirmation radicale de l'objet vers lequel tendait la curiosité initiale. L'élimination de Bernadette peut alors être lue comme la renonciation non équivoque à des valeurs objectives euphoriques – beauté, richesse – rattachées à ce personnage, au profit de la valorisation – et donc de l'euphorisation – d'un choix subjectif désormais posé comme indépendant de la couleur phorique de l'objet. L'opération vise à assurer une position de sujet à la fille laide.

L'à-propos d'une telle lecture tient pour beaucoup à la convocation présumée pertinente d'une figure de l'écrit, le récit de la Gueuse (chap. VII, p. 61-62), dont nous proposons qu'il sert de contexte d'écriture à l'épisode du meurtre en même temps que de révélateur de son sens, tout comme la rivière du même nom tiendra lieu plus tard de contexte matériel révélateur du cadavre de Bernadette[14]. Au moment crucial où Édith, sous le regard jaloux de Bernadette, court vers son premier véritable rendez-vous avec

13. En renvoyant à son « gagne-pain » et à « Édith », Fabien réactive en fait les deux pôles – économique et amoureux – de sa motivation initiale.

14. « Et voilà que Florian, en rêvassant au bord de la Gueuse, voit flotter le cadavre dans l'eau limpide » (chap. XII, p. 110).

Fabien au bord de la Gueuse (chap. VII)[15], le texte rappelle pour la première fois le récit de cette « errante » séductrice venue harceler jadis Coudois le forgeron, et que la femme de ce dernier aurait vraisemblablement – c'est du moins la croyance populaire – noyée dans le ruisseau. La figure de récit est ici véritablement autonome et donc inscriptible, ce qui est attesté par le rappel de la même histoire au moment précis de la découverte du corps de Bernadette[16].

Nous intéresse ici non pas le parallélisme des deux histoires, deux épisodes de jalousie et deux noyades[17], ni même la récurrence de l'opposition de la beauté et de la laideur : la Gueuse « qui avait mauvaise haleine et les pieds sales » séduisant le « beau Coudois », et la fille laide, une « errante » elle aussi, aimée de ce « si bel homme » qu'est Fabien ; quoique ces points de rencontre manifestent, bien évidemment, une cohérence de l'écriture. Nous retiendrons surtout de l'ensemble un élément formel, convoqué dans les deux occurrences du rappel, le fait que de la disparition plus ou moins inexplicable et louche de l'errante, phénomène dysphorique au demeurant, ait résulté le « nom » du ruisseau :

> *Depuis ce temps, le ruisseau porte ce nom, la Gueuse. Le ruisseau de la Gueuse, dont les sources sont là-haut dans la montagne, et qui devient plus bas un torrent, et enfin une grande rivière qui se jette dans la mer* (p. 62).

Ainsi, au-delà des conséquences pragmatiques qu'aurait pu avoir dans la communauté la prise en compte du comportement de

15. Lors de ce rendez-vous, Édith avouera à Fabien le harcèlement de Bernadette et acceptera en retour l'aveu de son amour à lui.
16. « — Un noyé dans la Gueuse ? s'exclama [Coudois].
De longtemps cela ne s'était pas vu. Il y avait bien la femme venue du Sud, et qui s'était noyée dans la rivière, lui donnant son nom, la Gueuse » (chap. XII, p. 111).
17. Le motif de la noyade est d'ailleurs omniprésent dans le roman : non-noyades de Branchois et de l'enfant, noyade symbolique – dans l'alcool – de Théophile. Nous pouvons aussi y rattacher la fin de Pascal Loubron, le mari de Bernadette, mort d'avoir « bu l'eau d'un puits fermé » (p. 102).

Judith Coudois[18], ce qui semble surdéterminant et qui scelle le récit est bien l'acte de nomination. L'importance qu'aurait la teneur de l'objet cognitif lui-même, ici la Gueuse comme lieu et rappel d'une violence, est déniée ; s'y substitue l'affirmation du rapport subjectif à l'objet lui-même quel qu'il soit. Qu'on pense ce qu'on voudra de la Gueuse et de sa disparition, il n'en demeure pas moins qu'une rivière a été nommée[19].

C'est en ce sens que nous proposons de voir dans le détail anecdotique de la mort de Bernadette le cœur de la phase de compétence. En englobant la disparition de Bernadette dans le double rappel de celle de la Gueuse, le roman prépare vraisemblablement l'émergence d'un nouveau type de savoir représenté par l'insistance sur la nomination et que nous nous contenterons de qualifier pour le moment de « non-narratif ».

4.2 LA PHASE DE PERFORMANCE (CHAP. X À XV)

La performance proprement dite du récit, son renversement du point de vue narratif, ne réside alors pas – on l'aura compris – dans le meurtre de Bernadette, mais dans l'opération cognitive complexe qu'il provoque : à la fois le « récit mensonger » élaboré par Fabien et Édith pour camoufler leur geste et, en corollaire, la *réussite* du camouflage grâce au silence d'une tierce personne, la vieille Druseau.

En racontant une histoire[20] aux gens du village montés à la ferme pour lui demander des explications, sinon pour l'accuser, Fabien les rencontre cette fois sur leur propre terrain, celui des

18. Comportement d'ailleurs aisément connaissable : « Personne ne chercha à savoir où avait été la Judith le soir du départ de l'errante, malgré que Vincent, dans la porte de la forge quand Judith y était entrée au mauvais moment, avait raconté de maison en maison ce qui était arrivé » (p. 62).
19. Il est sans doute important de remarquer qu'à cette étape du récit, c'est une morte et une victime qui donne son nom à la rivière ; alors que ce sera une survivante et presque une coupable qui donnera son titre au roman de Thériault.
20. Voir ci-dessus, note 4.

racontars justement, et il s'y montre plus rusé qu'eux[21]. Ce faisant, et après avoir, dans un premier temps et du fait de son choix d'Édith, déplacé le comportement pragmatique attendu, il inverse cette fois le sens habituel de son propre comportement cognitif. Au point de départ du texte, en effet, le personnage de Fabien était présenté en quête de vérité, tant à propos des histoires qu'il entendait raconter depuis longtemps[22], que de celles qu'on faisait courir sur son compte[23]. Or cette fois, c'est lui qui assume le mensonge. La principale différence entre l'histoire qu'il construit et les autres tient peut-être à ce que la sienne ne sera pas contestée, qu'elle sera même avalisée par la suite, ce qui « déplace » évidemment le sens habituellement négatif de la feinte. Répondant au nom de tous à l'invitation d'Édith d'aller constater sur place que, le couvert de Bernadette étant mis, le couple n'avait donc pas l'intention de la tuer, la mère Druseau, même si elle enregistre un « déplacement » accusateur[24], n'en soufflera mot à personne.

Le geste est déjà important, en ce qu'il assure la réussite du plan de Fabien. Ce n'est pas rien en effet que le mensonge du couple ait pour conséquence qu'en l'absence d'un testament de Bernadette, la collectivité, propriétaire de la ferme par défaut, accepte de la vendre à crédit à Fabien – le plus apte à la faire prospérer de toute façon[25].

21. Fabien inverse le mouvement initial, alors que c'était lui qui était descendu au hameau se faire raconter une histoire.
22. Nous songeons évidemment à l'histoire de Théophile dont il a été question ci-dessus et que Fabien veut tellement entendre raconter.
23. « Alors Fabien se releva [après avoir battu Lorgneau], remonta son pantalon d'un coup à la ceinture, et dit en crachant à son tour sur Lorgneau :
— C'est pour finir tout ce qui se dit ! [...] Je vous dis ça, parce que si vous trouvez à redire, vous pouvez parler tout de suite, devant moi, pour que je vous entende » (p. 38).
24. Un troisième couvert est mis, mais pas face à la fenêtre, place habituelle de Bernadette. Le silence de la mère Druseau rappelle celui de Branchois.
25. Dans un épisode à la limite de la vraisemblance, dans les circonstances, Fabien fait faire le tour du propriétaire aux villageois, fournissant la preuve de l'état florissant de la ferme et de ses propres qualifications (Chap. XIII, p. 123-125).

Convoquons de nouveau ici une figure de l'écrit : la référence déjà indiquée à un homme de la ville prenant des notes au sujet des habitants de Karnac. S'agissant de la seule figure de l'écrit classique de ce roman, nous voulons attacher une certaine importance à ce que sa mise en discours coïncide avec la phase de performance. Certes, la lecture pourrait facilement escamoter l'épisode, en vérité peu marquant dans l'anecdote : sa situation stratégique au chapitre XI motive pourtant à elle seule qu'on s'applique à le mettre en lumière.

Entre, d'une part, les chapitres IX et X où Édith, après le geste de Fabien, accepte de « jouer un rôle » (p. 95) dans l'histoire qu'il faudra inventer pour les autres, et, d'autre part, les chapitres XII et XIII qui décrivent successivement la découverte du corps de Bernadette par les habitants de Karnac, puis la rencontre de ceux-ci avec Fabien et Édith, le texte de *La fille laide* insère un épisode – le chapitre XI – qui semble inutile pour le déroulement et la clarté de l'anecdote superficielle du roman. Sur une dizaine de pages est élaborée une présentation générale de Karnac et de ses habitants narrée à la troisième personne comme le reste du roman. Avec son début (« Karnac, qui est le hameau de ce récit, est tel que tous les hameaux de toutes les montagnes du monde. » p. 99) et sa fin (« Donc le hameau. » p. 108), cette description du cadre spatial paraîtrait mieux à sa place en ouverture.

Or, au milieu du chapitre (p. 106-107), le lecteur apprend que la description est une suite de renseignements divulgués par Coudois lors d'un dialogue avec un interlocuteur en situation d'écriture :

> *Un homme de la ville, de la grande ville qui est loin dans le pays du grand fleuve, était venu, avec du papier et un crayon, et il questionnait les gens de Karnac, et il notait dans son cahier ce qu'ils disaient, et ce qu'ils avaient fait...*
>
> *Et c'est à lui que Coudois parlait* (p. 106).

Occurrence quasi unique, une telle marque d'écrit prend un relief qu'elle n'aurait évidemment pas surgissant parmi d'autres. D'autant que le texte ne semble l'afficher à la page 106 que pour être en mesure de la retirer à la page suivante.

Sommé par son informateur de vérifier les dires étranges de celui-ci auprès des habitants de Karnac, selon un parcours qui anticipe de très près celui de la vérification à laquelle se prêtera la mère Druseau, l'homme de la ville réagit déjà de la même façon qu'elle, c'est-à-dire par un silence qui sera définitif :

> *Et l'homme avait parlé aux gens de Karnac.*
>
> *Et il était revenu chez Coudois et il était pâle.*
>
> *— Je retourne à la ville, dit-il, je ne reviendrai plus.*
>
> *Il n'en avait pas dit plus long, mais il était parti.*
>
> *On n'avait jamais plus entendu parler de lui...* (p. 107).

Peut-on penser qu'il en avait assez entendu pour passer à l'écriture ?... Faisons remarquer en tout cas que cette rupture de la narration orale, au chapitre XI, se trouve exactement à remplir un blanc, celui d'une ellipse de l'anecdote principale. Entre le moment où Fabien évoque la nécessité de construire une histoire (chap. X), et celui où la même histoire sera déployée (chap. XII) sous les yeux du lecteur, le texte ne dit pas comment a procédé Fabien. C'est alors et plutôt le personnage de l'homme de la ville (celui qui écrit) qui occupe ce temps et cet espace de la fabrication, actualisant à la lettre ce en quoi il faut bien voir paradoxalement la performance : sa résolution de mettre fin à l'acquisition du savoir par le biais de récits oraux. Aux nombreuses descriptions et narrations de la brutalité, le texte semble dire à travers cet épisode qu'il faut préférer le silence, tout au moins jusqu'à ce que soit reconstruit par un texte un autre rapport au réel. Nous proposons évidemment qu'une telle recatégorisation vienne des séquences finales.

5. LA SANCTION

Conformément à notre façon de procéder jusqu'ici, nous mettrons en parallèle deux séries de faits. On ne sera pas surpris que la première renvoie à un épisode du niveau premier de l'anecdote : la renonciation de Fabien à noyer le fils aveugle et sourd né de son union maudite avec Édith. Cette configuration

ramène au récit de la Gueuse et, partant, à la valorisation du rapport subjectif à l'objet, indépendamment de la valeur de l'objet même. La seconde série est constituée de la narrativisation de la première : les histoires racontées par Édith à la vieille Druseau, puis colportées par celle-ci à son habitude[26] ; elles concernent justement les intentions qu'aurait Fabien de mettre fin à la vie de son fils, puis le sort fait ultimement par le récit à de telles histoires. Le lien se fait cette fois avec l'histoire de Théophile et la recherche de la vérité par le biais de narrations d'histoires et du recours à la mémoire collective. Dernière mise au point : contrairement aux trois autres phases narratives, dans lesquelles nous traitions d'abord du fil anecdotique, puis de sa surdétermination par les figures de l'écrit, nous examinerons d'abord cette fois la seconde série, qui a trait à des « histoires », non sans avoir pris soin de préciser qu'à notre sens il n'y a pas véritablement de figures de l'écrit dans cette dernière séquence, ce qui est déjà une indication importante. Venons-en donc au texte.

Édith et la mère Druseau sont les deux personnages qui ont encadré la performance : l'une, qui en est l'origine et comme la cause, et qui s'y est associée spontanément ; l'autre dont le silence (mensonger) en a assuré, au terme, la réussite. Il se trouve en outre que leur fiabilité à toutes deux, dans les circonstances de la finale, est imprenable. Édith, la propre mère de l'enfant, est bien la mieux placée pour rendre compte des intentions de Fabien ; quant à la vieille Druseau, on peut penser que sa discrétion, à un moment crucial du récit, est garante de la nécessité de sa parole actuelle. C'est donc comme si le texte, par le biais de ces deux personnages et contre Fabien, utilisait la même stratégie qu'au début, soit de soumettre une dernière fois le personnage de Fabien à l'épreuve d'un jugement de la collectivité se fondant sur une histoire rapportée. Or Fabien s'en tire à son avantage, jusqu'à compromettre, pourrait-on dire, la possibilité même de maintenir le narratif (la forme « récit »). En assumant à la fois la laideur du geste – vouloir noyer son propre enfant – et

26. Et aussi à l'habitude des gens du Karnac – « Car dans ce hameau où la misère se vit ensemble, et rien n'est caché qui est de l'un ou de l'autre [...] » (p. 104) – comme en témoigne l'action de Vincent-la-grosse-tête au lendemain de la mort de la Gueuse (voir note 18).

sa beauté – refuser de le faire – Fabien fournit le prétexte à des histoires tout à fait plausibles, voire fondées, et en même temps les rend caduques. Aussi n'est-ce pas une histoire mensongère qui attend cette fois les villageois montés à la ferme pour empêcher Fabien de passer aux actes, ni même une histoire tout court. L'anecdote fait la preuve que désormais, et conformément à ce qu'avait indiqué l'interruption de la chaîne des récits pointée au moment de la performance, il n'y aura plus à être question d'histoires. La fille laide elle-même exprime cet état de fait, comme nous l'avons suggéré ci-dessus, contredisant sa propre activité discursive[27] :

> — *Fabien ne ferait pas ça* [...] *On vous a raconté des histoires* (p. 203).

Elle le prouve en montrant l'enfant bien à sa place, « là, sur le banc, emmailloté pour la nuit » (p. 203)[28].

La scène finale, où Fabien sort, pour célébrer un jour « rare », du « vieux cidre », « le plus vieux cidre que l'on a » (p. 204), prend ainsi l'exact contre-pied de la figure de l'écrit emblématique de la manipulation. Là où l'usage abusif de ce que la femme de Théophile a fait passer pour le « pire » alcool avait plongé Théophile dans une « noyade symbolique », l'inversion mène à voir que Fabien peut servir en abondance son alcool le « meilleur », toute éventualité (passée ou future) de noyade pour l'enfant étant par ailleurs annulée.

Au-delà d'une dysphorie pragmatique et cognitive qui demeure pourtant entière – les handicaps de l'enfant l'empêcheront toujours de fonctionner au rythme des traditions de la collectivité –, la thymie à elle seule, ici l'amour, motive le choix de Fabien – son fils et Édith méritent d'être aimés – tout en lui valant, sans le secours d'un récit mensonger, cette fois, l'approbation sociale. En ne noyant pas l'enfant déjà immergé, Fabien déplace son projet initial et le dépasse, indiquant qu'un nouveau rapport au langage a été construit par le texte, rapport

27. C'est elle la première qui avait raconté des histoires sur Fabien (p. 184).
28. L'enfant s'oppose donc au plat de Bernadette qui, comme nous l'avons souligné, avait été « déplacé » par Édith après la disparition de la fermière.

représenté par l'idéal de l'activité poétique, c'est-à-dire par l'écriture. Fabien aurait alors ultimement rejoint Vincent-la-grosse-tête. Caractérisé par une « petite mémoire » (p. 7) annulant d'emblée un possible recours aux histoires, l'« idiot du village » désirait déjà, au tout premier chapitre du roman, le bai aveugle de Bernadette, simplement « [p]our l'aimer » (p. 9), indépendamment de la disqualification évidente de la bête comme « instrument » de travail. Au terme de son parcours, le personnage de Fabien aura de la même manière réussi à transcender son non-savoir musical en le « *déplaçant* [29] » vers la thymie, vers la valorisation d'un savoir-sentir la fulgurance et la vérité de l'émotion :

> *il sentit bien que la fille le regardait, et il rougit parce qu'il devinait comment elle le regardait* (p. 204, avant-dernier paragraphe du roman).

6. ÉPILOGUE MÉTHODOLOGIQUE

Si nous avons réservé pour la fin l'analyse de *La fille laide*, c'est bien évidemment parce que ce roman allait être pour nous l'occasion de revenir sur la notion de figure de l'écrit telle que nous avions proposé de la définir en introduction au présent ouvrage. Notons d'abord que la trentaine de romans de notre corpus nous permettent de conclure à la pertinence de notre hypothèse. Ici même, cependant, au cours du chapitre consacré aux romans de Michel Tremblay, des figures appelées de « narration orale » ont été traitées comme d'éventuelles figures de l'écrit : dans *La grosse femme d'à côté est enceinte*, le récit analeptique, fait par Victoire à son fils Édouard, des circonstances de sa conception de même que la reprise par Josaphat-le-Violon au

29. « Moi, si j'avais les doigts agiles, j'en ferais de la musique ainsi, je sens que je pourrais en faire, si je pouvais comme ça dire avec le violon ou la flûte ce qui est en moi... » (chap. XIV, p. 136). La part de ce chapitre (XIV) – chapitre qui rappelons-le intervient dans la phase de performance – où Fabien et Édith s'entretiennent avec Vincent de musique et de poésie serait alors à lire comme l'inscription textuelle de la potentialité et du désir de Fabien d'atteindre cette « artisticité ».

profit du jeune Marcel du conte de la Chasse-galerie fonctionnent en apparence tous les deux de la même manière ; les deux récits racontent des événements passés en les insérant dans la chaîne anecdotique. Il est cependant finalement apparu à Richard Duchaine qu'il était prudent de réserver l'appellation de figure de l'écrit à la seule reprise par Josaphat-le-Violon du conte de la Chasse-galerie. Le récit de Victoire se révélait en effet important par son seul contenu, alors que celui de Josaphat-le-Violon permettait de transmettre au jeune Marcel la forme narrative même, tout en l'incitant à réinventer un contenu plus adapté à la situation urbaine qui était maintenant celle de sa famille.

Au cours du présent chapitre, nous avons également été amenés à considérer comme des figures de l'écrit deux histoires racontées oralement, et qui s'apparentent à la figure du conte de la Chasse-galerie. La première de ces histoires, soit celle du mensonge fait par la belle Élise pour guérir son mari de l'ivrognerie dans laquelle il était tombé, présente pour nous un intérêt tout particulier. D'une part, en effet, l'existence de cette figure de narration orale est explicitement inscrite et posée indépendamment du contexte immédiat où Fabien réussit enfin à en prendre connaissance dans « ses vrais détails » ; d'autre part, elle cautionne, par l'atypisme du geste de l'héroïne, la volonté de Fabien d'affirmer son intention, bien étrange à première vue pour les gens de Karnac, de donner libre cours à ses sentiments pour Édith, une fille laide. Mais il y a plus, et ce plus tient à un détail essentiel de l'histoire du mensonge, soit que le seul à être momentanément victime de ce mensonge est le mari, à qui le mensonge finit pourtant par sauver la vie. Le conteur précise en effet que l'aubergiste, lui, n'est pas dupe des mots d'Élise : quand celle-ci l'accuse de donner à boire à son mari son plus mauvais vin, il décode la stratégie et réagit en mettant le mari à la porte de son établissement. Cette lecture à un second niveau par l'interlocuteur transforme la parole mensongère de la femme. En rompant la promesse de vin gratuit, l'aubergiste prouve qu'il servait vraiment au mari qui l'avait sauvé d'une noyade un bien mauvais vin, une eau « de vie », qui le conduisait directement à la mort. Pour que l'astuce d'Élise soit opératoire, en somme, il fallait la coopération de quelqu'un qui, comme l'aubergiste, avait dans son « encyclopédie personnelle », dirait Eco, l'expérience de la relativité des choses : ce n'était tout de même pas à un tel

homme que l'on allait devoir faire un dessin pour qu'il comprenne que l'eau, fut-elle « eau-de-vie », peut aussi « noyer » son homme.

Cette histoire de sauvetage d'un sauveteur par celui qu'il avait sauvé est en un sens une histoire d'histoire ou, si l'on préfère, une histoire dont la phase d'acquisition de compétence est un mensonge, une histoire à lire non pas à la lettre, comme s'il s'agissait d'une vérité, mais bien en fonction de son efficacité éventuelle. L'ensemble ainsi constitué *peut être* une figure de l'écrit non pas parce qu'il est écrit – le récit en est au contraire oral –, mais parce qu'à la manière d'un écrit, il est « structurellement ouvert » à une re-lecture en fonction d'un contexte différent, et ainsi d'une finalité qui pourrait être différente. Bien évidemment, on peut se dire rétroactivement, à la suite des travaux de Derrida par exemple, qu'il en va toujours ainsi dans le langage. La différence tient cependant à ce que, dans les textes romanesques, l'écriture est mise en figure et inscrite explicitement en tant que telle dans le cours de la construction de l'anecdote. Dans l'immédiat de *La fille laide,* parce qu'elle est justement racontée à Fabien, en partie étranger à la mémoire collective des gens de Karnac, parce qu'il ne peut l'entendre de façon immédiatement transitive, l'histoire du mensonge devient une figure, c'est-à-dire qu'il doit, pour l'entendre, la prendre comme un signe à rendre opératoire en fonction de sa situation personnelle. Opératoire pour les gens de Karnac, cette histoire devient pour lui l'occasion de faire valoir son point de vue, « étrange » pour le milieu, au sujet de la fille laide. En d'autres termes, et pour revenir une dernière fois sur l'histoire de la conception d'Édouard dans *La grosse femme* [...], ce qui fait que le récit de Victoire n'a pas à être considéré comme une figure tient à ce que c'est justement à Édouard que l'événement est raconté, de telle sorte que la narration est transitive. On pourrait fort bien imaginer qu'Édouard ré-utilise cette histoire dans un autre contexte où, intransitive cette fois, elle tiendrait lieu de figure de l'écriture, mais pour un autre Édouard. On voit comment la position de Genette (1991) au sujet d'une intransitivité à fabriquer de l'extérieur est intenable, pour la bonne raison qu'il n'arrive pas, faute d'entendre les fictions en termes de construction d'un savoir-faire langagier, à saisir que l'intransitivité est justement le processus – dit d'esthétisation dans les sociétés d'écriture –

constitutif de la langue de cette société. En laissant entendre qu'on peut esthétiser des textes de l'extérieur de par la volonté du lecteur, Genette se trouve à accorder crédit à la thèse sociologique selon laquelle, à la limite, la littérature crée les différences entre les diverses pratiques langagières ; ce qui revient à faire comme si l'aubergiste s'était refusé à entrer dans le jeu qui pouvait le libérer de sa promesse sous prétexte qu'Élise, elle, mentait... Ce qui équivaudrait, pour lui, à refuser de relativiser sa propre parole.

Avant de conclure sur le fait que la langue dans les sociétés dites d'écriture n'existe que par la fiction, il convient de revenir non pas tant sur la notion d'écrit que sur celle de « figure », question d'insister sur deux points : 1) pour être opératoire langagièrement, une figure doit être mise en réseau discursif ; 2) pour que cette mise en réseau soit, il est nécessaire qu'une isotopie autre la soutienne, qui elle fonctionne à partir d'une logique différente, plus ou moins rationnelle, et dans les meilleurs des cas romanesques, comme chez Michel Tremblay, parsemée d'interactions verbales orales correspondantes[30].

Nous avions construit notre hypothèse de départ au sujet des figures de l'écrit en voulant déborder des seules figures de romanciers qui avaient retenu l'attention d'André Belleau dans *Le romancier fictif*. Nous parlions dans ce contexte des diverses figures d'écriture explicitement inscrites dans les textes et les surdéterminant. Il nous semblait alors suffisant d'entendre « figures » au sens de diverses variétés possibles d'écriture, de celle d'un laissez-passer, comme dans *Les habits rouges,* jusqu'à celle du quatrain écrit dans sa jeunesse par le père du héros dans *Au pied de la pente douce*. En relisant dans cette optique *La bagarre,* nous avons fait remarquer que la notion de romancier fictif était certainement trop liée, chez Belleau, au contenu littéral de la notion même de « romancier » : dans le premier roman de Bessette, en effet, la figure d'un troisième étudiant devenu journaliste s'avère ultimement celle du seul personnage qui écrit effectivement à la toute fin de l'histoire et qui, finalement,

30. Si ce n'était pas le cas, les textes seraient incapables – ou presque – de parler d'autre chose que d'eux-mêmes. Alors que concrètement, dans *La Grosse femme d'à côté est enceinte* par exemple, le texte parle de la sexualité comme traditionnellement refoulée dans la société québécoise.

légitime la figure du piètre romancier fictif, en le réduisant à accepter d'être non pas un créateur d'âme, mais bien le premier lecteur de ses petites histoires. De la même manière, il nous faut éviter de rester limités par la notion de figure de l'écrit et ne pas craindre de l'élargir. En ce sens, le rappel d'un travail sur un poème de Baudelaire, « À une passante », peut nous aider, puisqu'il nous a fait saisir la nécessité de spécifier la notion de figure jusqu'à comprendre qu'à la limite une figure – de l'écrit, simplement parce qu'il s'agit d'écriture romanesque ? – est textuellement opératoire si elle est intégrée à un réseau permettant la mise en place d'un simulacre d'interaction verbale, d'une structure de signification à actualiser par la lecture (Milot, 1991).

En soi, une figure de l'écrit comme l'histoire du mensonge d'Élise au début de *La fille laide* n'est pas suffisante pour qu'il y ait texte. Pour qu'une figure puisse être différée de façon opératoire, il faut qu'une autre figure au moins vienne en permettre, en cours d'anecdote, la re-lecture. La raison première en est, tel est l'essentiel de notre thèse, qu'une figure n'a en soi, pour reprendre l'idée de Hjelmslev (1971)[31], ni d'expression, ni de contenu : elle sera l'une ou l'autre seulement par rapport à une seconde figure, c'est-à-dire, une fois mise en discours. Il ne faut donc pas s'étonner si les figures de l'écrit dans les romans sont toujours différentes les unes des autres ; il est même couru que dans tous les cas ces figures seront elles-mêmes organisées en paires au moins oppositionnelles, sinon carrément contradictoires : un signe ne peut pas en même temps servir pour désigner et être ce qu'on veut lui faire signifier.

Pour illustrer cette nécessité de la mise en réseau, et bien entendre que, dans l'expression figure de l'écrit, « écrit » ne doit pas plus renvoyer à « écriture » qu'à « narration orale », il convient de prendre le temps de saisir que le critère ultime pour définir « écrit » relève de l'autre isotopie qui lui sert de contexte intradiscursif. Ainsi l'on peut arriver à comprendre que, dans « À

31. Dans leur *Dictionnaire* [...], Greimas et Courtés (1979) passent un peu rapidement sur l'idée, sous prétexte peut-être que c'est là un postulat impossible à tenir, que de penser le langage sans prétendre en dire la vérité. Comme si la possibilité d'une science n'impliquait pas, toujours déjà et tout simplement, de faire la différence entre un objet résistant à l'expérimentation et un objet qui ne résiste pas à l'expérimentation.

une passante » de Baudelaire, par exemple, le regard du personnage « je », puis celui de la passante, correspondent à des figures de l'écrit se répondant d'une partie à l'autre du sonnet. S'instaure alors un double processus de métaphorisation permettant l'aller-retour entre les deux isotopies ainsi constituées[32]. Il vaut de citer le texte en son entier, puisque pour un fois l'objet à analyser est une narration brève :

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais *peut-être !*
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Juste avant que « je » ne précise, dans la deuxième strophe, que son regard a bu dans l'œil de la femme « la douceur qui fascine et le plaisir qui tue », il est fait allusion à cet œil en termes de « ciel livide où germe l'ouragan ». L'image s'actualise ensuite dans « Un éclair... puis la nuit ». Puis, après le tiret, vient l'interprétation, une lecture est construite : l'éclair sorti de l'œil de la femme en noir devient « fugitive beauté » qui soudainement a fait renaître « je » ; tant et si bien que « je »

32. Sans doute l'idée d'auto-représentation de l'écriture n'est-elle pas étrangère à ce mécanisme. Il nous semble cependant que cette idée d'auto-représentation n'arrive justement pas à prendre en compte que l'isotopie des figures de l'écrit constitue un simulacre d'interaction verbale qui motive l'anecdote.

tire de l'interaction des regards la conviction que « la passante » savait qu'il l'aurait aimée.

Le « *jamais* » de la rencontre d'abord vue comme possible, n'eût été la rue assourdissante, est posé comme une quasi-certitude, mais seulement pour que l'idée d'intemporalité déjà avancée dans la troisième strophe puisse être légitimée par le dernier vers : « Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! ». De la sorte, une langue fictive commune à l'ensemble des « hypocrites » lecteurs, une langue, on en conviendra, qui tire son existence d'une interaction simulée, devient possible. Le double mouvement œil / ciel livide où germe l'ouragan et beauté fugitive / œil tisse la vision du monde ainsi suggérée au lecteur. Les deux regards, l'équivalent en l'occurrence de nos figures de l'écrit, en rendent l'opérationnalisation possible : le tiret ouvrant un espace-temps autre, le même « je », qui a d'abord inscrit dans l'œil / ciel livide la douceur et le plaisir, confère après coup à cette inscription le statut de signe, en la mettant en correspondance avec un interprétant – le regard de la beauté fugitive l'a revivifié. Cet interprétant est une nouvelle fois le fait d'une inscription qui autonomise la première : si c'est le regard de la passante qui a fait renaître « je », on peut dire qu'il a eu raison d'y boire « douceur [...] et plaisir ».

7. CONCLUSION

On peut commenter en regard de ce poème l'histoire du mensonge du début de *La fille laide* : si vérité il y avait eu, le mari n'aurait jamais cessé d'être ivrogne ; alors autant se dire que la vérité n'est somme toute pas très utile, discursivement parlant : sans doute vaut-il mieux construire la langue, en termes de beauté ou de laideur peu importe, pour autant qu'elle puisse servir à rendre la parole possible.

Dans cette optique, ce qu'a de fascinant un texte romanesque, c'est que le contexte de lecture qui légitime ultimement la structure de signification mise en place par le biais d'un réseau de figures de l'écrit est le contenu même de l'anecdote à laquelle sont greffées ces figures. De telle sorte que divers lecteurs peuvent attribuer des significations passablement différentes à un même roman ; mieux, plus le texte aura suscité

de lectures diverses, plus il apparaîtra classique aux yeux de ceux qui partageront la langue. Avec comme résultat, comme le disait Renée Balibar (1974)[33], mais en faisant cependant une interprétation différente de la nôtre, que la spécificité de la littérature est sans doute liée au fait que par elle existe ce qu'il est convenu d'appeler une langue commune à des gens qui ne se parleront jamais, qui sont tout au plus susceptibles, en écrivant ou en lisant, d'appartenir à une collectivité.

33. L'auteure a élaboré depuis une théorie de colinguisme qui continue d'avoir le mérite de reconnaître la spécificité historique des textes littéraires en les liant à la pratique sociale de l'écriture. Son hypothèse de définition de cette spécificité comme traduction aurait cependant gagné en cohérence de n'être pas liée à l'idéologie de l'Histoire. À notre sens, en effet, cette idéologie fait obstacle à la prise en compte de la spécificité des faits de langage mêmes, qu'il est impossible de penser en termes de vérité, même à l'oral, à cause justement du fait qu'une signification ne va jamais sans contexte.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE *LA FILLE LAIDE* (YVES THÉRIAULT)

BAILLARGEON, Samuel (1963), *Littérature canadienne-française,* Montréal et Paris, Fides, p. 457-458.

BARBEAU, Victor (1950), « Yves Thériault. *La fille laide* », *Liaison,* vol. IV, n° 34 (avril), p. 226-227.

BEAUSOLEIL, J.-P. (1950), « *La fille laide* », *Lectures,* tome VI, n° 9 (mai), p. 538-540.

BÉRAUD, Jean [pseudonyme de Jacques LAROCHE], (1950) « *La fille laide – Le marcheur* », *La Presse,* vol. LXVII, n° 116 (4 mars), p. 63.

BESSETTE, Gérard, et Annie MONTAUT (1982), « *La fille laide,* roman d'Yves Thériault », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec.* Tome III : *1940-1959,* Montréal, Fides, p. 386-388.

BROCHU, André, (1974), « Thériault et la sexualité » et « Individualité et collectivité, dans *Agaguk, Ashini* et *Les commettants de Caridad* », *L'instance critique. 1961-1973,* Montréal, Leméac, p. 133-155 et 156-205. (Coll. « Indépendances ».)

DUHAMEL, Roger (1971), « Une véritable nature. *La fille laide,* roman d'Yves Thériault », *Présence de la critique.* Textes choisis par Gilles Marcotte, Montréal, HMH, p. 49-51.

GOULET, Élie, (1950), « Les livres canadiens. Thériault, Yves, *La fille laide* », *Culture,* vol. XI, n° 2 (juin), p. 224.

GRANDPRÉ, Pierre de (1968), *Histoire de la littérature française du Québec,* tome IV, Montréal, Beauchemin, p. 66.

HAMEL, Charles (1950), « Une œuvre humaine. *La fille laide* par Yves Thériault », *Le Canada,* vol. XLVII, n° 295 (25 mars), p. 5.

LAMARCHE, Antonin (1950), « L'esprit des livres. Yves Thériault, *La fille laide* », *Revue dominicaine,* vol. LVI, tome 1 (mai), p. 316-317.

MARCOTTE, Gilles (1950), « *La fille laide* de Yves Thériault », *Le Devoir,* vol. XLI, n° 58 (11 mars), p. 8.

MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait,* Montréal, HMH, p. 48-49.

RICHER, Julia (1950), « *La fille laide* d'Yves Thériault », *Notre temps,* vol. V, n° 20 (4 mars), p. 3.

THERRIEN, Vianney (1951), « Trois romans canadiens », *Le Quartier latin,* vol. XXXIV, n° 18 (30 novembre), p. 3.

TOUGAS, Gérard (1960), *Histoire de la littérature canadienne-française,* Paris, Presses universitaires de France, p. 178.

WYCZYNSKI, Paul (1964), « Panorama du roman canadien-français », *Archives des lettres canadiennes.* Tome III : *Le roman canadien-français,* Montréal et Paris, Fides, p. 21-22 (Publication du Centre de recherche de littérature canadienne-française de l'Université d'Ottawa.)

BIBLIOGRAPHIE THÉORIQUE

ARON, Thomas (1984), *Littérature et littérarité. Un essai de mise au point,* Annales de l'Université de Besançon. (Coll. « Bibliothèque des Idées ».)

BALIBAR, Renée (1974), *Les français fictifs*, Paris, Hachette. (Coll. « Analyse : Série Langue et littérature ».)

BALIBAR, Renée (1985), *L'institution du français. Essai sur le colinguisme des Carolingiens à la République,* Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Pratiques théoriques ».)

BALIBAR, Renée (1991), *Histoire de la littérature française*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? », n° 2601.)

BARRETT, Caroline (1982), « Les Québécois/es ne lisent pas. Est-ce bien vrai ? », *Études littéraires,* vol. XV, n° 2 (août).

BELLEAU, André (1980), *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois,* Sillery, Presses de l'Université du Québec. (Coll. « Genres et discours ».)

BELLEAU, André (1986), *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

BERTRAND, Denis (1985), *L'espace et le sens.* Germinal *d'Émile Zola. Essai de sémiotique discursive,* Paris/Amsterdam, Hadès-Benjamins. (Coll. « Actes sémiotiques ».)

BERTRAND, Denis (1986), « L'énonciation passionnelle. Étude de cas », *Les passions. Explorations sémiotiques, Actes sémiotiques,* vol. IX, n° 39 (septembre), p. 43-55.

BERTRAND, Denis (1988), « La transparence d'un texte. Exercice de lecture sémiotique », *Le français dans le monde. Recherches et applications,* numéro spécial, février-mars.

BETTINOTTI, Julia (dir.) (1986), *La corrida de l'amour. Le roman Harlequin,* Montréal, Université du Québec à Montréal, 160 p. (Cahiers du Département d'études littéraires, n° 6).

BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, 3e série, p. 49-126.

BOURDIEU, Pierre, Luc BOLTANSKI, Robert CASTEL et Dominique SNAPPEL (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, deuxième édition, Paris, Minuit, 360 p. (Coll. « Le Sens commun ».)

BROCHU, André (1974), *L'instance critique. 1961-1973*, [Montréal], Leméac.

BROCHU, André (1988), *La visée critique. Essais autobiographiques et littéraires*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)

CALLOUD, Jean, et Louis PANIER (1983), « Au sujet de l'écriture. Analyse sémiotique de deux nouvelles de Gabrielle Roy », *Protée*, vol. XI, n° 3 (automne), p. 58-70.

COURTÉS, Joseph (1976), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette. (Coll. « Hachette Université. Linguistique ».)

COURTÉS, Joseph (1989), *Sémantique de l'énoncé : applications pratiques*, Paris, Hachette. (Coll. « Université ».)

COURTÉS, Joseph (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette (Coll. « Université ».)

DÄLLENBACH, Lucien (1977), *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

DE MAN, Paul (1984), « Autobiography as de-facement », *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, p. 67-82.

DE MAN, Paul (1989), *Allégories de la lecture : le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Paris, Galilée. (Coll. « La philosophie en effet ».)

DUCHAINE, Richard (1990), « L'écriture d'une naissance / La naissance d'une écriture. L'inscription des figures de l'écrit

dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay ». Mémoire de maîtrise, Université Laval, 99 f.

ÉLIADE, Mircea (1964), *Traité d'histoire des religions,* Paris, Payot. (Coll. « Bibliothèque scientifique ».)

ÉLIADE, Mircea (1969), *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)

FONTANILLE, Jacques (1980), « Le désespoir ou les malheurs du cœur et le salut de l'esprit », *Actes sémiotiques. Documents,* vol. II, n° 16.

FONTANILLE, Jacques (1984), « Pour une topique narrative anthropomorphe », *Actes sémiotiques. Documents,* vol. VI, n° 57.

FONTANILLE, Jacques (1986), « Le tumulte modal. De la macro-syntaxe à la micro-syntaxe passionnelle », *Les passions. Explorations sémiotiques, Actes sémiotiques. Bulletin,* vol. IX, n° 39 (septembre), p. 12-31.

FONTANILLE, Jacques (1987), *Le savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust,* Paris/Amsterdam/Philadelphia, Hadès-Benjamins. (Coll. « Actes sémiotiques ».)

FONTANILLE, Jacques (1989a), *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours - peinture - cinéma),* Paris, Hachette. (Coll. « Langue, lingustique, communication ».)

FONTANILLE, Jacques (1989b), « Les passions de l'asthme », *Nouveaux actes sémiotiques,* n° 6.

FRANCŒUR, Louis (1988-1989), « Pour une sémiotique des traces », *Études littéraires,* vol. XXI, n° 3 (hiver), p. 177-194.

GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction,* Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

GREIMAS, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale,* Paris, Larousse ; réédité en 1986, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Formes sémiotiques ».)

GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du sens I. Essais sémiotiques,* Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976a), *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques,* Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1976b), *Sémiotique et sciences sociales,* Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du sens II. Essais sémiotiques,* Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien (1987), *De l'imperfection,* Périgueux, Pierre Fanlac.

GREIMAS, Algirdas Julien, et Éric LANDOWSKI (1979), *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales,* Paris, Hachette. (Coll. « Langue, linguistique, communication ».)

GREIMAS, Algirdas Julien et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme,* Paris, Éditions du Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1979 et 1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* tomes I et II, Paris, Hachette. (Coll. « Langue, linguistique, communication ».)

HJELMSLEV, Louis (1971), *Prolégomènes à une théorie du langage,* Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Arguments ».)

HUET, Armel, Jacques ION, Alain LEFÈBVRE, Bernard MIÈGE et René PERON (1978), *Capitalisme et industries culturelles,* Grenoble, Presses universitaires de Grenoble. (Coll. « Actualités-Recherches / Sociologie ».)

LANDOWSKI, Éric (1989), *La société réfléchie,* Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « La couleur des idées ».)

LANDRY, Jean-Eudes (1987), « Lance... et compte ! », *Contact* (automne), p. 24-28.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)

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

LEMIEUX, Jacques, et Denis SAINT-JACQUES (1990), « Un scénario-motif dans le champ des best-sellers », *Voix et images*, n° 44 (hiver), p. 260-268.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1958), *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1975), *Le totémisme aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Mythes et religions ».)

MACHEREY, Pierre (1966), *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero. (Coll. « Théorie ».)

MACHEREY, Pierre (1990), *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Pratiques théoriques ».)

MARCOTTE, Gilles (1962), *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH.

MARCOTTE, Gilles (1976), *Le roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse. (Coll. « Échanges ».)

MARCOTTE, Gilles (1989), *Littérature et circonstances. Essais*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)

MARSCIANI, Francesco (1984), « Les parcours passionnels de l'indifférence », *Actes sémiotiques. Documents*, vol. VI, n° 53.

MARTIN, Claude (1986), « Des best-sellers en tous genres », *Cahiers de recherche sociologique*, vol. IV, n° 2 (automne).

MILOT, Louise (1983), « Sémiotique anthropomorphe vs. sémiotique textuelle. L'apparition du Pape à Lourdes »,

Protée, Université du Québec à Chicoutimi, vol. XI, n° 3 (automne), p. 6-17. [Avec la collaboration de Frances FORTIER.]

MILOT, Louise (1987), « Nicole Brossard : une influence coûteuse », dans Madeleine FRÉDÉRIC et Jacques ALLARD (dir.), *Modernité / Postmodernité du roman contemporain*, Cahiers du département d'études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 77-87.

MILOT, Louise (1991), « La lecture et ses contextes. De Jean Chrétien à Charles Baudelaire », Colloque international sur « Les traditions de lecture », CRELIQ, Université Laval, 1991 ; à paraître dans les Actes du colloque, Nuit blanche éditeur, 1993.

MILOT, Louise (1992), « Le sens critique de la critique. Le cas des *Demi-civilisés* de J.-C. Harvey », dans Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD (dir.), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature / Littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, p. 31-37.

MILOT, Louise, Micheline BEAUREGARD et Denis SAINT-JACQUES (1987), « L'inscription du littéraire dans *Le matou* d'Yves Beauchemin, *Études littéraires*, vol. XX, n° 1, (printemps-été), p. 131-147.

MILOT, Louise, Richard DUCHAINE et Dominique THIBAULT (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.

MILOT, Louise, François OUELLET et Fernand ROY (1990), « L'inscription de l'écriture dans *Marie Calumet* », *Voix et images*, vol. XVI, n° 1 (automne), p. 80-95.

MILOT, Louise, et Fernand ROY (dir.) (1990), *La littérarité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, [Actes du colloque « La littérarité », Université Laval, novembre 1989].

MILOT, Louise, et Fernand ROY (1991), « On Textual Reference to Writing and its Correlation to Literary History

Discurse », *Poetics Today*, vol. XII, nº 4 (winter), p. 713-728.

MILOT, Louise, et Fernand ROY (1992), « Des *Mille et une nuits* au *Vieux Chagrin* », dans Louise MILOT et Jaap LINTVELT (dir.), *Le roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 119-132.

MILOT, Louise, et Sophie WAMPACH (1989), « L'alchimie de l'oral et de l'écrit dans *L'influence d'un livre* de P.A. de Gaspé », Colloque « L'institution littéraire au XIX^e^ siècle », CRELIQ, Université Laval. [Inédit.]

MORIN, Françoise (1992), « Les loisirs culturels des femmes. Une analyse de l'enquête de 1989 », *Chiffres à l'appui*, vol. VII, nº 1 (mars), p. 1-12.

PARRET, Hermann (1986) *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur.

PROVOST, Sylvie (1987), « La lecture de loisir des Montréalais/es d'instruction moyenne ». Thèse de doctorat, Québec, Université Laval.

REISS, Curt (1967), *Naissance des best-sellers*. Traduit de l'allemand par Gilberte Marcessay, Paris, Éditions de Trévisse. (Coll. « Le dessous des cartes ».)

RICARDOU, Jean (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)

RICARDOU, Jean (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Tel Quel ».)

RICARDOU, Jean (1973), *Le nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Écrivains de toujours ».)

RICARDOU, Jean (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. « Poétique ».)

ROY, Fernand (1989a), « L'inscription du littéraire dans les textes de fiction : l'écrit dans *La terre* d'Emile Zola », dans *Francofonia 16*, vol. IX (Primavera), p. 37-53.

ROY, Fernand (1989b), « D'*Angéline de Montbrun* à *La sève immortelle* : rupture malheureuse ou habile continuité ? », communication au colloque « L'écriture au féminin et l'institution littéraire », Université D'Edmonton, automne 1989 [à paraître dans les Actes du colloque.]

ROY, Fernand (1990b), « *Marie Calumet* et l'institution littéraire », Introduction à Rodolphe GIRARD, *Marie Calumet,* Montréal, Bibliothèque québécoise.

ROY, Fernand (1991a), « Le récit comme agent informateur du sujet. Lecture de *L'étranger* d'Albert Camus », *Protée,* vol. 19, n° 1 (hiver), p. 45-50.

ROY, Fernand (1991b), « Sous le décolleté plongeant, quelle stratégie d'écriture ? », *Protée,* vol. XIX, n° 2 (printemps), p. 22-29.

ROY, Fernand (1991c), « Imaginaire de l'écriture et histoire littéraire », communication au colloque du CCIFQ « Objets et méthodes de la recherche littéraire dans les Universités du Québec », Paris, octobre 1991 [à paraître dans les Actes].

ROY, Fernand (1992), « Analyse de discours / Discours d'une analyse. Lecture d'*Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon », dans Annette HAYWARD et Agnès WHITFIELD (dir.), *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature / Littérature de la critique,* Montréal, Triptyque, p. 241-253.

ROY, Fernand, et Louise MILOT (1991), « La réception critique du premier roman québécois au féminin », Introduction à la réédition d'*Angéline de Montbrun,* Montréal, Bibliothèque québécoise, p. 7-16.

ROY, Fernand, et Lucie ROBERT (1993), « De la "pensée magique" au "romantisme littéraire". *La jongleuse* de Henri-Raymond Casgrain : une conception romantique de l'écriture », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Le romantisme au Canada,* Québec, Nuit blanche éditeur, p. 267-281. (Coll. « Les Cahiers du CRELIQ, série Colloques ».)

RUPRECHT, Hans-G. (1984), « Ouverture métasémiotique : entretien avec A.-J. Greimas », *RSSI,* vol. IV, n° 1 (mars), p. 1-23.

SAINT-JACQUES, Denis (1988), « Ce que racontent les best-sellers », dans Hans-Jürgen GREIF (dir.), *Le risque de lire,* Québec, Nuit blanche éditeur, p. 113-136. (Coll. « Littératures ».)

SAINT-JACQUES, Denis (1991), « Le best-seller comme genre dans la littérature québécoise récente », dans I.S. MACLAREN et Claudine POTVIN (dir.), *Literary Genres / Genres littéraires,* Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, University of Alberta, p. 159-164.

SINGLY, François de (1976), « Un cas de dédoublement littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n° 6 (décembre), p. 76-85.

TODOROV, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique,* Paris, Éditions du Seuil.

VANASSE, André (1972), préface à *La terre paternelle* de Patrice Lacombe, Montréal, Éditions Hurtubise-HMH, p. 11-27.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION MÉTHODOLOGIQUE
Louise Milot et Fernand Roy 7

DES FIGURES D'ÉCRIVAINS AUX FIGURES
DE L'ÉCRIT : *AU PIED DE LA PENTE DOUCE*
DE ROGER LEMELIN ET *LA BAGARRE*
DE GÉRARD BESSETTE
Fernand Roy et Catherine Lamy 27

UN LAISSEZ-PASSER POUR L'ÉCRITURE :
LES HABITS ROUGES DE ROBERT DE ROQUEBRUNE
Louise Milot et Richard Duchaine 57

LE SIMULACRE D'INTERACTION VERBALE :
ÉVADÉ DE LA NUIT ET *POUSSIÈRE SUR LA VILLE*
D'ANDRÉ LANGEVIN
Fernand Roy et Charles Gagnon 85

ORIGINES ET FONDEMENTS D'UNE ESTHÉTIQUE :
LES *CHRONIQUES DU PLATEAU MONT-ROYAL*
DE MICHEL TREMBLAY
Richard Duchaine 111

DE LA CONSTITUTION PASSIONNELLE
DU SUJET « ÉCRIVAIN » À L'ÉMERGENCE
DE LA FORME INTIMISTE CHEZ GABRIELLE ROY
Cécilia Wiktorowicz 143

PARCOURS PASSIONNELS ET PARCOURS SCRIPTURAL : *UN HOMME ET SON PÉCHÉ* DE CLAUDE-HENRI GRIGNON
Fernand Roy, Maryse Saint-Pierre et Louise Milot 177

UNE ESTHÉTIQUE DU CENTRE : *LES FILLES DE CALEB* D'ARLETTE COUSTURE
Lucie Robert 207

RETOUR SUR LA PROBLÉMATIQUE : *LA FILLE LAIDE D'YVES THÉRIAULT*
Louise Milot, Catherine Lamy et Fernand Roy 239

BIBLIOGRAPHIE THÉORIQUE 269

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Richard Duchaine, étudiant à l'Université Laval, a déposé un mémoire de maîtrise sur l'inscription de l'écrit dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* de Michel Tremblay. Collabore depuis 1989 à un projet de recherche sur « l'inscription des figures de l'écrit dans le roman québécois (1840-1960) », au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ). Il prépare actuellement une thèse de doctorat sur les rapports entre la sémiotique greimassienne et la phénoménologie à la lumière de l'analyse de l'œuvre de Michel Tournier.

Charles Gagnon est étudiant au doctorat en littérature française et assistant de recherche au CRELIQ. Son intérêt pour ce que signifie la parole littéraire touche présentement à *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot et à *Thomas l'imposteur* de Jean Cocteau et fait suite à un mémoire de maîtrise portant sur *Le ravissement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras.

Catherine Lamy a terminé un 2e cycle au Département des littératures de l'Université Laval avec un mémoire sur *W ou le souvenir d'enfance* de Perec. Elle est actuellement inscrite à une maîtrise en bibliothéconomie à l'Université de Montréal.

Louise Milot est spécialiste en sémiotique littéraire. Elle a publié dans ce domaine des articles théoriques et des applications sur des corpus de littérature populaire et journalistique, de textes bibliques, et de romans français et québécois. Elle a dirigé pendant quatre ans une équipe de recherche sur « l'inscription des figures de l'écrit dans le roman québécois (1840-1960) », dont le présent ouvrage constitue un résultat.

Lucie Robert est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal ; elle y enseigne la littérature québécoise, l'histoire littéraire et la dramaturgie. Elle est l'auteure d'une étude sur *Le manuel d'histoire de la littérature canadienne de Mgr Camille Roy* (IQRC, 1982) et de *L'institution du littéraire au Québec* (PUL, 1989).

Fernand Roy enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Chicoutimi où il occupe actuellement le poste de directeur du Département des arts et lettres. Directeur de la revue *Protée* de 1987 à 1990, il voit dans la sémiotique un outil d'analyse permettant de définir avec plus de précision la fonction sociale de la littérature. Codirecteur de *La littérarité* (PUL, 1991), il termine actuellement un collectif intitulé *Littérarité/Historicité. Essai sur le discours constitutif de la littérature québécois*.

Maryse Saint-Pierre est détentrice d'une maîtrise ès arts (lettres françaises) de l'Université d'Ottawa. Elle poursuit des recherches de troisième cycle en littérature québécoise à l'Université Laval, et s'intéresse plus particulièrement aux rapports qu'entretiennent les dimensions artistique et passionnelle dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais. Elle est également professeure au Département de littérature et communication du Cégep de Trois-Rivières.

Cécilia Wiktorowicz a d'abord travaillé sur la spatialisation dans *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute. Inscrite au doctorat en lettres à l'Université Laval, elle termine une thèse sur la sémiotique des passions à partir de *La détresse et l'enchantement* de Gabrielle Roy.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN NOVEMBRE 1993 SUR LES PRESSES
DES ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR

LES FIGURES DE L'ÉCRIT

RELECTURE DE ROMANS QUÉBÉCOIS, DES *HABITS ROUGES* AUX *FILLES DE CALEB*

Le présent ouvrage est le résultat d'un travail d'équipe ayant porté, dans son ensemble, sur une trentaine de romans québécois et sur quelques romans français. Les analyses retenues ici – toutes inédites – sont exemplaires, à la fois du corpus québécois (Robert de Roquebrune, Yves Thériault, Gérard Bessette, Roger Lemelin, Gilbert Langevin, Michel Tremblay, Gabrielle Roy et Arlette Cousture), de la méthodologie mise au point et des résultats obtenus. Elles entendent démontrer l'intérêt de centrer l'analyse d'un roman sur les *figures de l'écrit* qui y sont inscrites : cette contrainte méthodologique de lecture permet de prendre en compte l'ensemble des éléments constitutifs d'un récit et de cerner une certaine *spécificité littéraire*.

Ainsi, tout en prétendant circonscrire un fonctionnement textuel et en proposer une description cohérente, *Les figures de l'écrit* suggère également une explication : l'anecdote racontée serait, dans un roman, l'occasion, sinon le prétexte, de conjuguer des figures d'écriture jusqu'à permettre la mise en système d'un simulacre d'interaction verbale – d'où l'impression d'autonomie.

Ont collaboré aux analyses et à la rédaction du présent ouvrage : Richard Duchaine, Charles Gagnon, Catherine Lamy, Louise Milot, Lucie Robert, Fernand Roy, Maryse Saint-Pierre et Cécilia Wiktorowicz.

En couverture : Lucienne Cornet, *Échos*, 1992, sérigraphie, 40,5 cm par 52,7 cm.

Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

ISBN 2-921053-19-5

9 782921 053198

NUIT BLANCHE ÉDITEUR