

**LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE
LES NOUVELLES
VOIX DE LA
RECHERCHE**

Sous la direction de
Nicole Fortin et
Jean Morency

Les Cahiers du CRELIQ

NUIT BLANCHE ÉDITEUR



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE.
LES NOUVELLES VOIX DE LA RECHERCHE

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
DE L'UNIVERSITÉ LAVAL
SÉRIE « COLLOQUES »

LES CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
SONT DIRIGÉS PAR
MARIE-ANDRÉE BEAUDET, ROBERT DION
ET ANDRÉE MERCIER

Aurélien BOIVIN, Maurice ÉMOND et Michel LORD (dir.), *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*

Paul-André BOURQUE, Pierre HÉTU, Marty LAFOREST et Vincent NADEAU (dir.), *Éditer des œuvres médiatiques*

François DUMONT et Frances FORTIER (dir.), *Littérature québécoise. La recherche en émergence*

Maurice LEMIRE (dir.), *Le romantisme au Canada*

Joseph MELANÇON, Nicole FORTIN et Georges DESMEULES (dir.), *La lecture et ses traditions*

SOUS LA DIRECTION DE
NICOLE FORTIN ET JEAN MORENCY

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
LES NOUVELLES VOIX DE LA
RECHERCHE

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

Cet ouvrage a été publié en partie grâce à des subventions du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et du fonds pour la Formation des chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec, volet « Centres de recherche ».

Nuit blanche éditeur reçoit annuellement du Conseil des arts du Canada une subvention pour l'ensemble de son programme de publication.

Révision du manuscrit : Guy Champagne et Linda Fortin

Correction des épreuves : Linda Fortin

Composition : Carole Fillion

Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur

1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Québec) G1R 1R7

Diffusion pour le Canada : DMR Distribution inc.

3700A, boul. Saint-Laurent

Montréal (Qc), H2X 2V4

© Nuit blanche éditeur

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 1994

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921053-25-X

PRÉSENTATION

La publication des présents actes de colloque confirme une jeune tradition, inaugurée en 1991. Le CRELIQ lançait alors *Littérature québécoise : la recherche en émergence*, regroupant les textes du deuxième colloque interuniversitaire des jeunes chercheur(e)s en littérature québécoise tenu à l'Université Laval. Les actes du quatrième colloque poursuivent l'objectif des précédents : offrir une tribune aux jeunes chercheurs. Une seule thématique commande ici la réflexion : la littérature québécoise, dans tous ses états. Dix-sept chercheurs de sept universités – dont deux participants de l'année précédente – prennent ainsi la parole ; la lecture de leurs textes offrira autant l'occasion d'un accès à leurs travaux que celle de prendre le pouls de la nouvelle recherche littéraire québécoise, telle qu'elle se cristallise autour de la relève universitaire.

Après quelques années de recherches tournées vers les grands ensembles, l'heure semble être à un retour au texte. Plus de la moitié des articles se veulent ainsi des analyses d'œuvres souvent conjuguées à des réflexions sur les outils théoriques proposés aux chercheurs. Nous avons donc tenu à ouvrir ces actes par des textes qui sont à l'image de cette tendance, remarquée par les participants du colloque.

Ainsi, on devra lire le texte d'Andrée Mercier pour son apport à la compréhension de l'œuvre de Jacques Ferron et pour sa réflexion théorique sur la stylistique, discipline trop souvent ignorée par la recherche. La démarche de Martine Delvaux se veut aussi analytique et méthodologique : à travers une lecture de *Dévadé* de Réjean Ducharme, l'auteure présente ici un outil d'analyse du récit aliéné, à partir des travaux de Michel de Certeau et de Ross Chambers. Cette réflexion sur les modalités de la lecture est confirmée par l'approche d'Annette Kerckhoff qui, grâce aux travaux de Paul de Man, conduit sa lecture de *La convention*

de Suzanne Lamy sur les voies de la déconstruction. Par une approche bakhtinienne plus strictement analytique, Denis Guay définit le sens à accorder à la métamorphose dans *Steven le héraut* de Victor-Lévy Beaulieu. Marie Cusson, dans une analyse fondée sur les notions de Gerald Prince, témoigne de l'inscription conflictuelle du narrataire et du lecteur virtuel dans *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin. Dans le cadre de travaux sur l'écriture postmoderne québécoise, Katie Knox présente une analyse du *Désert mauve* de Nicole Brossard, dans laquelle elle trace les rapports entre espace du désert et désir au féminin.

Deux textes se placent plus résolument à la frontière floue des genres littéraires, dont ils revoient les interconnexions. Allan Walsh replace le genre des romans historiques à forme biographique dans l'horizon d'attente des années 1930, tournées vers la mise en discours d'une relation du héros canadien-français à son territoire national. De son côté, Guylaine Massoutre examine l'inférence, dans la fiction d'Andrée Ferretti, de la réalité que représentent les figures d'Hubert Aquin et d'Hypatie.

C'est aux voies les plus récentes du théâtre que s'intéressent les deux textes suivants : Sylvie Bérard présente ainsi la généalogie textuelle du *Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, en s'arrêtant à la signification des didascalies, indicelles d'un travail intertextuel et postmoderne ; par l'analyse de la préreprésentation au théâtre *Repère*, Irène Roy présente les jalons d'une réflexion qui la conduira à interroger le processus même de la création théâtrale.

Deux chercheurs examinent plus précisément les pratiques paralittéraires du champ littéraire québécois. Ainsi, François Larocque, faisant état de son enquête auprès des « fantastiqueurs » québécois, dresse le portrait type de ceux-ci et définit les modalités de leur pratique d'écriture. Richard Saint-Germain, de son côté, cerne le phénomène marginal des *pulps*, tel qu'il s'est manifesté dans les années 1940 au Québec.

Enfin, témoignant d'une autre tendance de la recherche, quatre chercheurs s'intéressent plus particulièrement à la formulation et à la diffusion des idées. Grâce à une démarche s'appuyant sur la notion de discours culturel de Micheline Cambron, Monique Boucher circonscrit, dans *L'Évangéline*, les contours de l'imaginaire acadien en regard de l'imaginaire québécois. De son côté, Liette Bergeron trace le portrait d'un des lieux de la pensée intellectuelle du Québec des années 1930, soit la

revue *Les Idées* d'Albert Pelletier. Davantage axé sur la diffusion québécoise vers l'étranger, l'article de Josée Vincent dévoile un pan de l'histoire de l'exportation difficile du livre québécois en France, tandis que Josias Semujanga élargit le débat par une lecture comparée des instances québécoises et africaines de légitimation littéraire.

Ces actes ne peuvent malheureusement pas donner prise au climat des discussions qui ont animé les deux journées du colloque. Loin d'être un frein à l'échange des idées, la diversité des approches en aura été le moteur, témoignant, nous en sommes certains, du dynamisme général de la jeune recherche au Québec. Au nom des participants, nous tenons à souligner l'apport inestimable d'Andrée Careau, de Guy Champagne, de Michèle Pontbriand et d'Isabelle Tousignant, qui ont veillé à la réussite de cette entreprise.

Nous réitérons les souhaits exprimés par les organisateurs des précédents colloques de voir se perpétuer cet événement déjà essentiel de la vie universitaire (et) littéraire du Québec.

Nicole FORTIN
CRELIQ

Jean MORENCY
CRELIQ



LES EFFETS DE SENS DE L'ÉCRITURE : LE CAS DE L'INCERTITUDE DANS L'ŒUVRE DE JACQUES FERRON

Andrée MERCIER
CRELIQ, Université Laval

La mort n'est pas une modification de type psychologique, mais une métamorphose qui a la grammaire comme point d'appui. C'est que, même la mort, chez Ferron, garde quelque chose d'un problème de style.

Jean MARCEL,
Jacques Ferron malgré lui.

Si la mort a l'allure d'un « problème de style » dans l'œuvre de Jacques Ferron, c'est qu'elle consiste, avant toute autre chose, en une transformation grammaticale. « Mort, on ne parle plus de vous qu'à la troisième personne, sans que vous soyez en mesure de répondre par la première », observe Jean Marcel ([1970] 1978 : 117) à la lecture de *La charrette* de Ferron, court roman dont le personnage-narrateur, passant en cours de récit de la vie à la mort, abandonne dès lors son « je » pour s'en tenir au « il » ; substitution grammaticale qui marque aussi bien le passage de l'être au non-être que la perte de la parole, qu'implique un tel passage :

Ils me regardaient alors avec suspicion comme il est normal de regarder un médecin qui ne veut plus soigner [...] Le mieux que je pouvais faire, c'était de les écouter, de les écouter bien humblement, sans être sûr de les comprendre,

de leur laisser à chacun la première personne de la conjugaison, la seule qui soit vraiment personnelle, et de ne garder que la troisième, celle qui s'en va, qui est déjà en-dehors du jeu... Il les écoutait donc, puis, ses consultations finies, il rentra à la maison [...] (Ferron, 1976 : 48).

Les jeux grammaticaux ne sont pas rares chez Ferron. Ils relèvent d'un usage précis et complexe de la langue dont une partie des rouages, des effets et de la signification, pour avoir été indiquée par Marcel dès 1970 (année de la première édition de son ouvrage), n'a toutefois pas fait l'objet, par la suite, d'une étude stylistique plus approfondie ; comme si, avec la Révolution tranquille et l'engagement politique de Ferron lui-même, les lecteurs n'avaient plus vu dans l'œuvre qu'une réflexion sur le pays et la constitution d'une mythologie proprement québécoise. Sans vouloir nier la pertinence d'une lecture nationaliste, que l'œuvre sans nul doute convoque, il m'apparaît néanmoins nécessaire de revenir à l'écriture ferronienne pour tenter d'en saisir le fonctionnement et ses effets lors de la lecture.

Ce lieu, celui de l'écriture, c'est-à-dire de la langue (et que l'on pourrait ramener à ce que la rhétorique désigne par l'*elocutio*, soit le choix et l'arrangement des mots¹) n'est jamais en effet « insignifiant », tout à fait vide de sens : il est même le support, disons « matériel », de la signification. S'il n'est cependant pas toujours facile d'en entreprendre l'analyse sémiotique, puisque, pour reprendre l'expression du stylisticien Georges Molinié, il est « au croisement des "sciences" du langage et des "sciences" de la littérature » (1989 : 4), mais aussi parce que dans le domaine de la prose, en particulier, l'écriture en elle-même peut sembler souvent privée de propriétés perceptibles éventuellement structurables et signifiantes (on pense à l'expression d'« écriture blanche » qui désigne bien cette neutralité de la langue), il n'empêche que tout édifice textuel présuppose nécessairement un « usage constant de la langue » qui, autant que sa structure narrative et discursive, exprime et transmet « une vision du monde, singulière et cohérente » (je paraphrase ici Gérard Genette, 1991 : 150). De sorte que si l'écriture supporte le « dit » ou le « narré » du discours, elle est aussi susceptible de former elle-même une structure signifiante et, dès lors, de construire et de

1. Les autres parties de la rhétorique étant l'*inventio*, ou « recherche des idées et des arguments », et la *dispositio*, ou « composition » (Genette, 1979 : 27).

transmettre son propre signifié. Par écriture, j'entendrai donc très précisément *un usage singulier et constant de la langue, producteur d'effets de sens* ; cette définition excluant par le fait même les nombreuses autres définitions, souvent contradictoires, du concept d'écriture (je pense en particulier à celle proposée par Roland Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture*, et qui désigne par le concept d'écriture un usage de la langue propre à une aire sociale, un sociolecte donc, par opposition au style, ou idiolecte, qui désignerait plutôt l'esprit et la manière personnels de l'écrivain). L'écriture, telle que je l'utiliserai ici, se situe, on l'aura compris, en-deçà de toute caractérisation sociale ou individuelle. Si elle peut sans doute mener à mettre à jour un ultime effet de sens, soit un effet de « sujet individuel » (la manière d'un écrivain), soit un effet de « sujet social » (la manière d'un groupe, d'une école ou d'un mouvement littéraire), pour reprendre la distinction de Barthes, cette signification ultime n'en recouvre pas moins, malgré tout, toute une série d'autres effets de sens particuliers dont il est important de saisir l'articulation à l'intérieur des textes eux-mêmes.

Dans l'œuvre de Ferron, on ne saurait éviter le travail de l'écriture. L'exemple de *La charrette* le montre bien : les jeux grammaticaux peuvent s'avérer non seulement astucieux, mais aussi extrêmement significatifs. Or, dans beaucoup d'autres textes aussi, la langue entend bien qu'on la saisisse, qu'on s'y arrête et qu'on essaie d'en rendre compte. Les premières lignes du « Paysagiste », petit conte tiré de l'édition intégrale des *Contes* de Jacques Ferron, exigent d'entrée de jeu une attention tout à fait particulière : « Un paresseux doublé d'un simple d'esprit, celui-ci pensant pour celui-là qui travaillait pour l'autre, vivait tout étonné au milieu d'un grand loisir » (Ferron, 1985 : 59). Devant une telle entrée en matière, le lecteur, quelquefois paresseux (il faut bien le dire), et peut-être même (dans les moments de grande fatigue) un peu simple d'esprit, se prend peut-être à souhaiter une introduction moins malicieusement complexe. Le double chiasme, figure d'inversion (que l'on renvoie habituellement à la formule AB/BA) qui, dès la première phrase, entremêle les sujets et les compléments des différentes propositions subordonnées, ne manque pas, en effet, de confondre la capacité d'entendement du lecteur qui ne s'y retrouve plus très bien, tout aussi « étonné » que le personnage : « Un paresseux doublé d'un simple d'esprit, celui-ci », c'est le simple d'esprit, « pensant pour celui-là »,

celui-là c'est le paresseux, « *qui travaillait* », c'est le paresseux qui travaille, « *pour l'autre* », c'est-à-dire pour le simple d'esprit, donne la formule AB/BA/AB (un double chiasme) où A désigne le paresseux et B le simple d'esprit² ; d'où la chaîne suivante : paresseux, simple d'esprit (AB), simple d'esprit, paresseux (BA), paresseux, simple d'esprit (AB). Si l'on traduit sous une forme plus simple, c'est-à-dire en « décroisant » les chiasmes, en usant le moins possible de pronoms démonstratifs, relatif et indéfini, et en ralentissant quelque peu le rythme rapide de la phrase, en introduisant quelques virgules supplémentaires, on arrive donc à la proposition suivante : Jérémie – prénom de l'homme en question, comme nous l'apprend la suite du conte, et que je me permets d'utiliser pour simplifier un peu la phrase – est un paresseux et un simple d'esprit ; comme c'est le paresseux qui travaille, et le simple d'esprit qui pense, Jérémie ne travaille pas et ne pense pas davantage : ne faisant rien, Jérémie se trouve à vivre « au milieu d'un grand loisir » : cette seconde suite se présentant, par opposition à la première, sous une forme plus répétitive et dès lors sémantiquement plus simple : soit AB/AB/AB³.

Qu'on ne s'y trompe pas. L'intérêt de l'exercice ne consiste pas à identifier correctement un procédé d'écriture, à le mettre sous forme de formules, et encore moins à désambiguïser le texte : il consiste plutôt à montrer que l'usage du chiasme, deux fois plutôt qu'une, de même que d'un nombre élevé de pronoms, crée

2. Au sens strict, un chiasme consiste à « [p]lacer en ordre inverse les segments de deux groupes de mots *syntactiquement identiques* » (Dupriez, 1984 : 111), comme : « Je jouais avec Juliette et avec lui ; avec Alissa, je causais » (Gide, cité dans Dupriez). Ici par chiasme, je désigne l'inversion, ou l'entrecroisement, de mots (ou segments de mots) renvoyant au même référent.

3. Les concitoyens de Jérémie, complices du narrateur, comprennent eux aussi très bien quel intérêt on peut tirer des tournures de phrases compliquées, des galimatias et de la confusion qu'ils produisent puisque, précise le narrateur, ils essaieront de parler très vite à Jérémie : « avec des jeux de mots, des habiletés de langage, dans l'intention de le mêler, de le décroiser, comme ils disaient, pour obtenir que par inadvertance le paresseux pensât et le faible d'esprit travaillât » (Ferron, 1985 : 60). Cette phrase fait bien sûr directement référence à la phrase initiale, dont elle souligne le caractère, on le voit, volontairement ambigu.

l'ambiguïté⁴ ; de sorte que si un procédé d'écriture est identifié, c'est essentiellement pour expliciter comment se construit un certain effet de sens. D'autre part, la description du procédé d'écriture et de l'effet de sens qu'il produit n'apparaît intéressante que dans la mesure où ceux-ci appellent l'ensemble du texte, où ceux-ci s'articulent, autrement dit, à d'autres procédés d'écriture, et même plus généralement à d'autres procédés et éléments discursifs, et à d'autres effets de sens, sinon d'ailleurs au même effet de sens. Le repérage de simples « faits » d'écriture risque, en effet, de mener à une vision atomiste du texte si on se limite à inventorier (je cite encore une fois Genette) « une série d'accidents ponctuels échelonnés au long d'un *continuum* linguistique (celui du texte) » (1991 : 132). La signification et, ce faisant, le texte, n'est pas simple affaire de détails plus ou moins marqués, auxquels le reste du texte servirait en quelque sorte de support, elle consiste surtout en un ensemble de relations, d'où la nécessité de reconstruire le réseau de relations qui unit les détails.

Pour en revenir au « Paysagiste », la phrase initiale (dont l'ambiguïté, on l'a vu, crée en définitive un effet de sens que je nommerai de « confusion », le lecteur n'arrivant pas à distinguer le paresseux du simple d'esprit) trouve justement un écho très net à plusieurs autres endroits du texte. Jérémie, nous apprend le récit, est un paresseux et un simple d'esprit qui passe ses journées à observer le paysage. Ayant abandonné le projet de le faire travailler, c'est-à-dire de faire en sorte que le paresseux pense et que le simple d'esprit travaille, ses concitoyens ont fini par l'accepter tel qu'il est. Désigné au moment du recensement comme quelqu'un qui « fait du paysage », Jérémie se verra inscrit sous le terme de « paysagiste » par le « commis de Sa Majesté la Reine » dans les registres officiels, appellation qui désormais lui restera. La fascination de Jérémie pour la curée des oiseaux (c'est-à-dire pour le retour des pêcheurs et l'éviscération du poisson qui

4. Comme le pronom renvoie à « un nom, un adjectif, une idée ou une proposition exprimés avant ou après lui », il importe *normalement* que l'on puisse saisir sans difficulté « le rapport existant entre chaque pronom et le terme qu'il représente » (Grevisse, [1936] 1980 : 524, 526). Or, il va de soi qu'en utilisant des pronoms qui ne renvoient pas tous au même terme (mais bien à deux termes distincts d'une même personne : le paresseux et le simple d'esprit) et en entrecroisant, en plus, continuellement la référence à l'un et à l'autre terme, la phrase paraît tout à fait obscure.

attire les oiseaux), scène qu'il aime par-dessus tout observer, donnera lieu à une assez longue description au début du récit, laquelle reprend justement et intensifie l'effet de sens de l'ouverture (l'effet de *confusion*). La figure de la « mêlée » des oiseaux, que cette scène déploie, renvoie tout d'abord, comme le mot « mêlée » l'indique bien, à un ensemble de choses indiscernables et confuses (une « trombe d'oiseaux » pour reprendre une expression du texte). À l'idée de confusion liée à la figure de la mêlée, s'ajoute l'effet produit par la description elle-même. Celle-ci est en effet soutenue par une longue phrase, de plus en plus métaphorique, au rythme très rapide⁵ qui accentue davantage encore l'impression de profusion et d'indétermination de la scène décrite. C'est dire que tant le sujet de la scène elle-même que la façon de la mettre en mots reprennent, sous une autre forme, l'effet de confusion (ou d'indétermination) de la première phrase. Je cite un extrait :

La mêlée des oiseaux le fascinait. Avec quelle hâte apercevait-il au loin un goéland retardataire, le voyait-il approcher, avec quelle hâte de l'y plonger ! Ce goéland désormais était le sien, avec lui il se lançait à la curée, entrant, sortant du chaos, n'en ayant jamais assez, parfois bien étonné de s'être dégagé sous forme de mouette, repartant aussitôt à la recherche de son identité, et n'en finissait plus de se perdre puis de se retrouver, gobant au passage un bon morceau, se gavant, fientant, pris par le mouvement que l'hélice radieuse, la toupie sommeillant sur sa pointe, abaisse au ras de l'eau, faisant jaillir l'écume, trombe d'ailes folles, cyclone de cris rauques, rage de vie, tourbillon soulevant le cœur de la mer et dressant toute crue une Aphrodite sauvage à odeur de morue (p. 60).

Cette confusion (et j'ajouterais cette profusion) serait donc doublement manifestée, soit par l'écriture (son rythme, sa complexité), de même que par certaines images du texte, dont celles, entre autres, de la « mêlée des oiseaux », du « chaos », de la « trombe d'ailes folles », du « cyclone de cris rauques », qui, toutes, contiennent l'idée d'indétermination ; d'une indétermination d'ailleurs de plus en plus forte : on remarque, en effet, que

5. Comme « le participe présent désigne généralement des actions simultanées » et a toujours un sens actif (Grevisse, [1936] 1980 : 894), il contribue à accélérer le rythme et à marquer la profusion.

la figure d'oiseau des premières images (« trombe d'ailes folles », « cyclone de cris rauques ») se résorbe peu à peu jusqu'à disparaître tout à fait dans la métaphore ultime, celle d'« une Aphrodite sauvage à odeur de morue » où l'on ne distingue plus ni oiseaux, ni même l'idée de pluralité⁶. De sorte que cette confusion, tout d'abord manifestée (et non pas représentée, j'y reviendrai) par la première phrase du texte, participe étroitement, aussi, à la structure d'ensemble du conte puisqu'elle fait également partie de son organisation figurative. On pourrait d'ailleurs ajouter aux images précédentes celle du « tas », du « tas de montagnes » plus précisément, qui sert, au tout début du récit, à présenter la Gaspésie et qui elle aussi renvoie à l'idée d'indétermination, d'amas, liée à celle de confusion : « C'était dans cette bonne province de Gaspésie, si théâtrale, où du sol on a fait un tas rejeté en arrière, un tas de montagnes pour s'adosser et n'en pas croire ses yeux » (p. 59).

La confusion constitue, d'autre part, un enjeu narratif, puisque Jérémie (actant sujet) y tend justement, observateur de paysage, qui se laisse happer par l'espace et aime à s'y confondre (le narrateur du récit précise d'ailleurs que Jérémie devient tout ce qu'il voit, ce que l'extrait cité plus haut illustre bien, puisque Jérémie y était montré, en effet, en train de se prendre pour un goéland). Jérémie, d'ailleurs, réussira pleinement à la fin du récit à atteindre cette sorte de plénitude en se fondant complètement, par la mort, dans le paysage (Jérémie se noie dans la mer, y disparaît donc). La confusion, à laquelle ce « paresseux doublé d'un simple d'esprit » échappera toutefois pour un temps, quand ses concitoyens le surnommeront « le paysagiste » – lui donnant ainsi une identité claire et officielle qui le distingue des autres –, constitue de façon très nette une valeur euphorique pour Jérémie, puisque c'est précisément quand on le distingue (autrement dit, quand on le sort de la confusion) que celui-ci devient inquiet et tourmenté.

Si, d'un point de vue narratif, on observe que Jérémie atteint finalement la confusion, valeur euphorique, déjà manifestée au début du récit avant même que le programme narratif du

6. Il faudrait d'ailleurs voir dans quelle mesure le passage des métonymies (« trombe d'ailes folles », « cyclone de cris rauques ») aux métaphores (« rage de vie », « Aphrodite sauvage à odeur de morue ») n'entraîne pas lui aussi une plus grande indétermination sémantique.

personnage et l'objet de sa quête soient mis en route, cette confusion finale ne se manifeste plus, sur le plan de l'écriture, de la même façon. De l'étonnement et de la profusion de la phrase initiale, on passe, en effet, dans les dernières phrases, à une écriture plus ordonnée, plus calme, moins sentie, celle du pareil au même, des expressions toutes faites et de la répétition ; en fait, à l'image du paysage qui, avec la mort de Jérémie et de son regard d'artiste, n'étonnera plus, redeviendra en quelque sorte indistinct :

Le lendemain et toute la semaine qui suivit, il y eut brume. Puis le paysage reparut ; désormais il se succéda jour après jour, saison après saison. C'était le paysage que Jérémie avait peint jour après jour, saison après saison, depuis des années et dont il laissait provision pour toujours. Personne ne le reconnut. L'artiste avait oublié de signer (p. 62).

On remarque qu'en oubliant ainsi de signer, Jérémie ne se distingue pas, reste anonyme, disparaît dans le paysage. Le « jour après jour, saison après saison », manifeste d'autre part l'éternité du paysage, sa constance, menacée auparavant par le passage de la nuit qui venait quotidiennement détruire le paysage (p. 62). De sorte que, même sur le plan temporel, la confusion est pleinement atteinte, puisque, de l'éternel recommencement, on passe à l'éternité, durée qui se caractérise justement par le fait de n'avoir ni commencement ni fin : d'être ainsi toujours semblable, d'être tout à fait indistincte, indiscernable, indéterminée. C'est dire que l'entrecroisement initial du paresseux et du simple d'esprit se trouve, en bout de course, tout à fait « décroisé » : on aboutit au « jour après jour, saison après saison », « jour après jour, saison après saison » (AA/BB, AA/BB), ordonné et répétitif. Par l'écriture, on en arrive dès lors à saisir une transformation signifiante qui échappe à la lecture du seul plan du contenu, car si, d'un point de vue narratif, Jérémie tend à la confusion et finit en effet par l'atteindre, l'écriture qui produisait elle aussi un effet de confusion s'est elle-même transformée. De la profusion et de la complexité initiales, source de confusion, l'écriture finit par passer à la répétition et à une simplicité qui, elles aussi, renvoient à l'idée d'indistinction (celle du pareil au même, de syntagmes identiques qui ne se distinguent plus les uns des autres). S'il y a, à la toute fin, encore une confusion, celle-ci n'est donc plus tout à fait la même.

* * *

L'analyse stylistique, c'est-à-dire de l'écriture, ne peut se développer indépendamment de celle du « narré » ou, encore, du « représenté » du discours. Elle permet toutefois de mettre à jour des effets de sens qui ne s'établissent pas, on l'a vu, sur ce qui est directement énoncé ou représenté par le texte. En effet, bien que l'analyse narrative et discursive définisse des structures signifiantes et des enjeux sémantiques qui sont sous-jacents au plan de la représentation et de l'histoire racontée, l'analyse stylistique se distingue très nettement du fait que les effets de sens qu'elle essaie d'observer sont en quelque sorte perçus sans être représentés. La confusion qui résulte de la première phrase du « Paysagiste », par exemple, n'est ni lexicalisée ni même *figurativisée*, au contraire de la confusion de la scène de la curée des oiseaux qui, pour sa part, est bel et bien contenue dans les images du texte et, donc, *figurativisée*. D'autre part, si la confusion en tant qu'objet de la quête narrative de Jérémie constitue bien une valeur pour le personnage du récit, la confusion qui résulte de l'écriture de la première phrase et qui est manifestée aussi par celle des dernières phrases échappe tout à fait au personnage et relève essentiellement du plan de l'énonciation textuelle. De sorte que si les effets de sens de l'écriture participent bien au système du récit (en le prolongeant, par exemple), ils échappent néanmoins à ce système et à ses acteurs, c'est-à-dire qu'ils n'en sont pas véritablement (ou générativement) issus.

Bien que je me sois limitée ici à relever et à mettre en relation les effets de sens de l'écriture d'un seul (et court) texte de Jacques Ferron, l'analyse stylistique peut mener également à caractériser une œuvre entière. Si le « style » d'une œuvre ne se ramène pas strictement à la manière d'écrire d'un auteur (le style d'un écrivain repose aussi sur des choix thématiques, sur un certain type d'intrigue, sur un univers de valeurs, etc., bref sur « une scénographie complexe du sujet » (Bertrand, 1990 : 47), la façon d'utiliser la langue participe cependant de très près à cet effet de sujet ou, si l'on veut, à cette impression d'individualité. L'effet, nommé jusqu'ici, de « confusion » que, par un certain usage de la langue, le conte « Le paysagiste » produit et reproduit même dans sa structure narrative et figurative, relève ainsi d'un phénomène d'écriture plus général, très important dans toute l'œuvre de Ferron, et que je dénommerais l'effet d'« incertitude ». Cette incertitude, thème fondamental de l'œuvre entière, clairement

énoncée déjà dans le titre du premier recueil de contes paru en 1962, *Contes du pays incertain* (thème que d'autres critiques ont, avant moi, reconnu et très bien décrit, je pense entre autres à l'ouvrage de Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*), ne se limite donc pas à la seule question du pays, elle réside aussi et peut-être même d'abord, il me semble, dans l'écriture – si du moins on adopte le point de vue du lecteur qui souvent a à se heurter aux « habiletés de langage » qui parsèment les textes ferroniens et sèment le doute⁷. Nulle trace de merveilleux pur dans l'œuvre de Ferron, par exemple, mais une hésitation constante – générée souvent par des jeux de mots très subtilement construits – entre le merveilleux et le métaphorique. Ainsi, dans un texte que j'ai étudié ailleurs (Mercier, 1991 : 80-82), intitulé « Bêtes et mari », l'usage d'un simple adjectif possessif suffit à suggérer qu'un homme vient de se transformer en rat, en un « gros rat blanc » de préciser le narrateur, sans que jamais toutefois ne soit clairement énoncée l'idée de métamorphose elle-même. L'ambiguïté, toujours maintenue, entre le merveilleux et le métaphorique, rappelle, sous une forme légèrement différente, la confusion qui surgit à la lecture de la première phrase du « Paysagiste ». L'effet est semblable (le lecteur hésite, se sent incertain), sa source aussi : ce sont les mots et non les événements eux-mêmes qui sont ambigus et créent l'incertitude. Le doute n'est d'ailleurs jamais ressenti par les personnages ferroniens – au contraire des récits fantastiques où le narrateur fait part des étrangetés qu'il perçoit et des doutes qu'il ressent –, dans l'œuvre de Ferron, c'est le lecteur seul qui doit faire face à l'incertitude. N'est-ce pas lui seul qui, de toute façon, a accès à l'écriture, privilège qui le distinguera toujours du personnage ?

7. D'où, on le voit, une convergence entre la lecture stylistique et la lecture sociocritique de l'œuvre, toutes deux confrontées à la question de l'incertitude : l'incertitude nationale et celle de l'écriture qu'il faut certainement liées l'une à l'autre.

Bibliographie

- BARTHES, Roland ([1953] 1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- BERTRAND, Denis (1990), « Style et fait de style », *Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 46-47.
- DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- FERRON, Jacques (1962), *Contes du pays incertain*, Montréal, Orphée.
- FERRON, Jacques (1976), *La charrette*, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « L'arbre ».)
- FERRON, Jacques (1985), *Contes*. Édition intégrale, Montréal, Hurtubise HMH. (Coll. « L'arbre ».)
- GENETTE, Gérard (1979), *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GREVISSE, Maurice ([1936] 1980), *Le bon usage*, Paris, Duculot.
- L'HÉRAULT, Pierre (1980), *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- MARCEL, Jean ([1970] 1978), *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris. (Coll. « Frères chasseurs ».)
- MERCIER, Andrée (1991), « Écriture et/ou narrativité dans les contes de Jacques Ferron. Analyse d'un conflit ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- MOLINIÉ, Georges (1989), *La stylistique*, Paris, Les Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? ».)

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ET LE RÉCIT ALIÉNÉ : PRÉSENTATION D'UN OUTIL ANALYTIQUE

Martine DELVAUX
Université d'Ottawa

« Il n'y aura pas de justice tant que tout le monde ne souffrira pas comme tout le monde, c'est-à-dire comme moi », affirme Bottom, le protagoniste du *Dévadé* de Réjean Ducharme. Et il poursuit ainsi sa pensée : « Mais s'il n'y a rien à espérer de la justice, parce que personne ne mérite pas plus au fond que le plus mal doué, est-ce qu'il n'y a d'espoir que dans ces jeux de hasard où les veinards et les meneurs raflent les mises d'une majorité forcée de les servir ou de périr ?... » (1990 : 211).

Le philosophe Michel de Certeau proposerait sûrement une réponse négative à une telle interrogation. Car, selon lui, il existe une justice du « dominé », du « minoritaire », une justice qu'un individu, qui se trouve aliéné de l'ordre établi et des champs du pouvoir, met en œuvre au moyen de ce que le penseur nomme des « tactiques » ou des « arts de faire ». Ces tactiques constituent les manifestations d'une subversion et d'une transgression de certaines normes, que l'individu tente d'effectuer, en douceur, par l'entremise d'une ironie qui teinte ses gestes et ses productions linguistiques, procédé appelé « pratique oppositionnelle » par de Certeau (1980).

Est-il possible de déceler les traces de cette pratique dans des textes littéraires ? Un comportement oppositionnel, observable empiriquement d'un point de vue anthropologique, peut-il être

découvert à l'intérieur d'une fiction ? Suivant le parcours de de Certeau, le critique australien Ross Chambers récupère la notion de « pratique oppositionnelle » afin de proposer un mode de lecture permettant de comprendre le fonctionnement (ou le « comportement » littéraire) de récits qu'il dit « aliénés » (Chambers, 1983). Ces récits, qui ne doivent pas être confondus avec les écrits de « fous littéraires » (Queneau), s'inscrivent (s'écrivent) à l'intérieur d'un cadre précis, déterminé par des paramètres politiques, économiques et culturels. Les voix qui s'élèvent à l'intérieur de ces textes, si elles cherchent à transgresser un certain ordre des choses, ne visent pas à le révolutionner, mais plutôt à s'y inscrire. Le pouvoir ou contre-pouvoir qu'elles exercent est celui d'un tiers qui ne serait pas tout à fait exclu, le tiers espace de la voix narrative. Cette dernière, face à un champ littéraire dominant, présent à l'intérieur des pratiques de lecture du lecteur « ordinaire » (comme l'« homme ordinaire » de de Certeau), se voit dans l'obligation, afin de survivre, de s'inventer, sur le territoire de l'Autre, un terrain de combat pacifique sur lequel il pourra déployer ses tactiques.

En empruntant le territoire de l'Autre, un territoire qui ne lui appartient pas, qui est emprunté, le sujet aliéné cherche à effectuer une reterritorialisation. Peut-on observer un phénomène de reterritorialisation dans le cadre de la littérature québécoise, semblable à celui que soulignent Gilles Deleuze et Félix Guattari (1989) au sujet de Kafka et de l'allemand de Prague ? Outre l'approche deleuzienne, l'examen des symptômes d'aliénation d'un récit m'apparaît des plus profitables dans la mesure où cela permet d'observer par quels moyens des écrits produits à l'intérieur d'une culture mineure parviennent à séduire un lecteur de prime abord réticent aux demandes textuelles qui lui sont faites. Par l'emploi qu'il fait de la pratique oppositionnelle de de Certeau, Chambers met de l'avant l'importance de l'Autre – l'adversaire, l'étranger – dans le contexte d'une littérature marginale qui se doit d'être admise par les garants de l'ordre établi et par ces représentants à l'intérieur du « champ littéraire ». Cet Autre, c'est bien sûr le lecteur.

L'objectif premier du narrateur du récit aliéné consiste à exercer sa séduction sur le lecteur. Comment parvient-il à amadouer cet allocataire absent dont il prévoit les réactions : les hésitations, les acceptations, les rejets ? Selon Chambers, un tel récit comporte deux niveaux nommés, suivant la tradition de

Roman Jakobson, « fonction narrative » et « fonction textuelle ». Ces fonctions déterminent les deux faces de l'œuvre littéraire. À la manière du fou du roi, le texte littéraire marginal joue double jeu. D'une part, il se présente comme un allié du pouvoir en place ; de l'autre, il révèle ses « idées de derrière la tête » qui en dictent la subversion. Le fou du roi dépend de son souverain. Toutefois, l'ambivalence qui caractérise son discours est telle qu'il devient insaisissable, et acquiert ainsi une certaine autonomie par rapport au « système ». Cette dualité qui caractérise le récit aliéné a pour but de séduire le lecteur afin de l'inciter à lire, sous la surface narrative du récit, le niveau textuel, c'est-à-dire l'ironie qui constitue le « refoulé » du texte. C'est cette écriture (et cette lecture) d'un sous-texte qui trahit une pratique oppositionnelle visant à engendrer un « changement des mentalités » (Chambers, 1991 : XI-XX).

* * *

Utilisons *Dévadé* de Ducharme afin d'y examiner les qualités oppositionnelles et ainsi d'apprécier dans quelle mesure cet outil critique peut s'avérer éclairant dans l'étude de récits québécois. D'abord, il faut resituer Ducharme à l'intérieur du contexte littéraire de langue française. Un auteur québécois, issu du creuset d'une culture mineure, fait publier ses romans par une des plus importantes maisons d'édition française, ce qui dès l'abord incite le public à lui trouver du génie. (On se souvient de l'« affaire Ducharme ».) Toutefois, à en croire le contenu de la critique parue immédiatement à la suite des diverses publications, les romans de Ducharme posent problème, ce dont témoignent les comptes rendus qui ont entouré la parution de *Dévadé*. Jacques Pelletier parle d'un « malaise » de la lecture. « À quoi ce malaise tient-il ? », demande-t-il. Question à laquelle il répond ainsi : « Ducharme met en scène de jeunes adultes en rupture de ban avec le modèle social dominant, des marginaux vivant et travaillant selon un mode alternatif, dans une culture parallèle à la culture officielle, refusant les valeurs et les règles de celle-ci » (1991 : 15).

Anne-Marie Voisard, pour sa part, souligne que « tout le monde ne peut se sentir à l'aise dans un univers où l'on transgresse allègrement l'ordre établi » (1990 : E-12). Est-ce ce thème de l'altérité que développe l'auteur dans son roman, qui fait dire à Alina Reyes que « cette écriture, cet auteur, sont insaisissables » (1990 : N-8) ? Et si c'est bien le cas, quel type de

lecture le roman permet-il ? À en croire les propos de Pelletier, *Débadé* engendre une « lecture forcée au sens où l'hiver l'était dans le roman si joliment titré », une lecture « en demi-teintes, sinon ambivalente » (1991 : 16). C'est ce phénomène de lecture « en demi-teintes » qu'il me faut examiner ici.

Afin d'étudier la structure oppositionnelle de *Débadé*, il est nécessaire d'y lire l'ambivalence, l'oppositionnel, c'est-à-dire de faire une lecture ironique du roman propre à dévoiler, à l'intérieur du récit, autre chose que ce que celui-ci exprime ouvertement. Reste à supposer que l'exercice d'une lecture des tactiques oppositionnelles réussirait à résorber le malaise par l'entremise d'une séduction littéraire.

La problématique du récit aliéné repose sur le rapport narrateur-narrataire, relation qui est déterminée par l'absence initiale d'une communication véritable que le narrateur tâche de réinstaurer au moyen de tactiques discursives, ce qui lui permet d'organiser le passage d'un environnement pathologique à un environnement thérapeutique (Bruno Bettelheim). Dans le cadre de l'énonciation, la communication narrative est articulée au moyen des fonctions discursives que définit Chambers, autour desquelles s'organisent la séduction et la persuasion du lecteur. Ces fonctions tracent un parcours de lecture que le lecteur est appelé à suivre afin de faire dire au texte quelques-unes des « vérités » qu'il s'amuse bien savamment à cacher.

Comment s'organise le sens dans *Débadé* ? Comment expliquer le mouvement qui habite le roman ? L'ambivalence qui caractérise l'écriture ducharmienne, ambivalence qui constitue un refus (idéologique) de toute prise de position idéologique, peut être saisie comme un perpétuel jeu de balance entre la marge et le centre, le mineur et le majeur, « le Nouveau et le Provisoire ». Fonction narrative et fonction textuelle se partagent le pouvoir discursif : la première effectue la mise en scène d'un vraisemblable éminemment autoritaire en ce qu'il renvoie le lecteur à un univers familier et rassurant ; quant à la seconde, elle reflète cet univers comme dans un miroir, renvoyant au lecteur l'envers de la médaille. Le lieu commun est *déterritorialisé* par l'écriture. Le *topos* est dénoncé comme a-topique. Et le nouveau territoire, habité par le « je » narrateur, est identifié comme utopique.

Il faut voir dans la fonction narrative le siège de l'« autorité » et de la « séduction » textuelles. Suivant la

formule de Chambers, la question de l'autorité demande « comment le texte définit et établit son "intérêt" pour l'autre » (1983 : 75). Le dernier roman de Ducharme comporte quantité d'éléments dont l'agencement crée le contexte référentiel qui encadre l'écriture. Le lecteur a recours à ce répertoire narratif (Iser, 1975) comme à une bouée de sauvetage qui l'empêche de sombrer dans les eaux profondes du texte. C'est un tel rôle que semble occuper le programme narratif que suit le narrateur de *Dévadé*. Le programme de l'évolution de Bottom se présente comme le passage d'une aliénation sociale à une resocialisation. Un ensemble de signes vient confirmer cette impression dont le premier se trouve dans le portrait que le narrateur fait de sa personne, portrait qui renvoie au stéréotype de l'asocial alcoolique, petit criminel, vagabond, personnage dépourvu de toute ambition autre que celle de fuir la Réalité. Comment se présente la réhabilitation de cet être dépravé qu'est le « rada » ducharmien ? D'abord, la prédominance des « rats morts » vient accentuer, chez le narrateur, un instinct autodestructeur propre à l'entraîner dans le droit chemin de la culpabilité. Puis, les symptômes d'une gonorrhée, châtiment de la promiscuité, a pour résultat de neutraliser la sexualité tyrannique du protagoniste. À la suite de cette sanction, l'alcool se trouve à son tour frappé d'un interdit et Bottom, en cessant de mériter le titre d'ivrogne, se voit allouer sa juste place sur le jeu d'échec social. Enfin, l'obtention d'un emploi, la décision de se loger lui-même, la prise en main de son existence viennent clore sa transformation dans l'euphorie d'une réussite déterminée par le corps social et les institutions qui régissent la « normalité ».

Dans le cadre de son initiation au code social, il s'agit pour Bottom de se « replonger dans la réalité » (Ducharme, 1990 : 216), une réalité qui est celle d'autrui et qu'il lui faut désormais accepter d'intégrer. Et cette réalité amène le narrateur à s'auto-flageller. Bottom, s'il se présente d'abord comme une victime, en arrive à la conclusion que c'est à lui « de n'appartenir qu'à ce qui [le] grandit » (p. 220). Peut-être faut-il déceler dans ce regard accusateur que le sujet pose sur lui-même la manifestation diégétique d'un Autre, étranger et menaçant mais que néanmoins on cherche à interpeller. À qui s'adresse le discours dans *Dévadé* sinon à cet Autre dont Bottom veut se faire un allié !

Cet allocutaire, ou plutôt ce narrataire qui est appelé à recevoir le discours, est d'abord constitué par l'entremise de renvois faits au discours dominant, au « sérieux officiel » qui

détermine la conduite en société. C'est bien cette image que nous propose la structure traditionnelle du récit – des descriptions qui servent à bien camper les personnages jusqu'au « tout est bien qui finit bien » qui encadre l'évasion de Bottom – ainsi que l'univers narratif « réel », c'est-à-dire vraisemblable, à l'intérieur duquel s'inscrit le héros. Une mythologie québécoise de la Crise d'octobre, des grappes de bières et des canneberges vient cantonner le récit sur un territoire sociohistorique précis qui est celui du lecteur. Le jeu oppositionnel de *Dévadé* réside dans cette ambivalence qui caractérise la figure de l'Autre, présenté diégétiquement comme coupable de la chute du héros (« Je vais faire ce qui ressemble à ce que tu as fait de moi : le réprouvé amer, le paria abject, infect, alcoolique et ingrat » (Ducharme, 1990 : 45), mais textuellement comme son acolyte.

Et c'est en lui conférant les qualités d'un double que le narrateur entreprend discrètement la séduction de son narrataire afin de l'intégrer à son discours et d'instituer un réseau de communication propre à engendrer, de la part du lecteur, un exercice d'interprétation du récit. L'autorité première sur laquelle repose la lecture donne lieu à un phénomène de séduction dont le but ultime est d'engendrer l'identification du lecteur réel avec les qualités psychologiques du héros, et ainsi de l'amener à se distancier des structures du pouvoir de prime abord admises, afin qu'il parvienne, éventuellement, à les récuser.

Dans le procès qu'il fait au « système », Bottom s'associe au lecteur, ou plutôt se l'associe, comme compagnon d'armes et bouc victime au moyen de références directes ou indirectes (pour reprendre la typologie de Gerald Prince). Ainsi, « tous » partagent une même condition : « On est tous en train de se noyer » (p. 144). Cette communion des êtres dans le pronom donne lieu à une généralisation de l'état psychologique du protagoniste qui lui permet de se faire justice. De fait, à l'intérieur du lieu oppositionnel surgit un ennemi principal contre lequel s'insurge la collectivité ramenée à l'échelle du narrataire. Cet ennemi, c'est l'Anglais : « Les Anglais disent *come* ; on fait encore de l'autorité ; on ne vous pousse pas comme en français mais on ne vous secoue pas moins » (p. 112). Ici, le « vous » signifie le « on » des Québécois, qui s'oppose à celui des Anglais, « on » qui se précise en un « nous » et un « vous » dont les destinataires représentent une collectivité liée par une culture dont les clichés langagiers constituent les marques.

L'utilisation du matériau langagier et les allusions implicites à un contenu culturel déterminé constituent le socle sur lequel repose la communication que le narrateur inaugure avec le lecteur, représenté fictivement par le narrataire. C'est le cas, par exemple, d'un énoncé comme celui-ci : « Elle se pelotonnera en ronronnant dans mes bras [...] comme la femme qu'on dit qu'on a quand on dit ma femme... » (p. 28) et qui présuppose chez le lecteur, interpellé par le pronom, la connaissance des locutions qui expriment les traditionnelles relations de possession matrimoniales. Mais en quoi consiste justement le rapport du narrateur à ces institutions sur lesquelles la vie quotidienne des Québécois se trouve échafaudée ? Que dire d'un énoncé comme celui où Bottom affirme au sujet de Juba qu'« elle menait la vie de couple dont toutes les femmes rêvent comme des connasses » (p. 19) ? Si le discours narratif ducharmien se révèle le point de jonction entre narrateur et narrataire, s'il constitue le territoire (le *topos*) sur lequel s'appuie la séduction communicative, ce discours appelle toutefois une relecture ironique du territoire, pierre de touche d'une déterritorialisation. Voilà ce que signale le jugement que porte le narrateur sur le mythe de Cendrillon qui habiterait les membres du sexe féminin. Une ironie contamine le récit, s'infiltrant sous toutes les couches de signification, allant même jusqu'à le supplanter. De fait, si le répertoire et le programme narratif mettent en place un « pour l'autre » qui est celui du lecteur, l'ironie discursive rétablit le « pour moi » du sujet parlant et révèle le caractère oppositionnel du texte. Car, du « nous » collectif, le « je » narrateur sortira victorieux : « Notre société est vraiment malade mais je trouve, une fois tout bien pomponné, que je ne m'en tire pas si mal » (p. 224).

La lecture des mécanismes oppositionnels occasionne la résurgence de ce contenu voilé qui constitue le refoulé textuel. D'abord, il s'avère nécessaire de réexaminer le répertoire dont il a été fait mention antérieurement. De fait, ce répertoire se révèle foncièrement oppositionnel. Dans *Débadé*, il y a plus que le Montréal des années 1970 : le lecteur se trouve en présence de l'opposition entre deux mondes, celui du dominant et celui du dominé, de Westmount et Belle-Terre, de *Books and Things* et Develo-Pop, d'*Hamlet* de Shakespeare et « Les femmes, les femmes, les femmes » de Crigne. C'est une telle opposition qui colore la visite de Bottom au service d'urgence d'un hôpital anglais et lui fait dire : « Si je suis pris pour mourir, ils vont me

le dire, ça va leur faire plaisir, une grenouille de moins dans leur mare usque ad mare » (p. 181).

Ce cadre oppositionnel sert de socle à l'entreprise de démystification et de déconstruction par le narrateur des institutions qui organisent le « système ». La politique et la religion, sur lesquelles reposent le mariage, la famille et le travail, constituent des cibles privilégiées. Le regard que Bottom pose sur Léon et Andrew en atteste. Léon, le « chef de cabinet », a profité de la Crise d'octobre pour « se mettre la queue en tire-bouchon pour tourner la tête aux pucelles » (p. 11). Ce qui fait dire au narrateur : « pas étonnant qu'il n'y ait pas de justice, on se laisse gouverner par une bande de privilégiés » (p. 57). Quant au *bikkhu* Andrew, l'ironie dont il est victime, ainsi que la religion bouddhique qu'il représente, révèle l'*ethos* moqueur du narrateur. Les définitions insérées entre parenthèses à la suite de mentions du vocabulaire bouddhique installent un détachement entre le narrateur et la religion qu'il expose comme un subterfuge. De fait, la rencontre entre la patronne et son *bikkhu* n'a rien de bien ascétique, et le récit qui en est fait s'apparente plutôt au « genre exploité dans les films qui vous font préférer retourner au bordel » (p. 121). Dans le discours de Bottom, l'amour idéal à la mode de *Love Story* s'assimile au vide et à l'aliénation. L'exemple de bonheur conjugal offert par une Lucie épouse et mère amène le narrateur à conclure que « le nettoyage par le vide est complet » (p. 107). L'amour par « commodité, usure ou défaut » (p. 199) est présenté ici comme destructeur, comme la cause d'une atrophie de l'individu occasionnée par un gaspillage d'énergie qui résulte en une incapacité de faire « sauter le système » (p. 199).

Parce qu'elle risque d'entraîner une dilapidation de soi, Bottom refuse la conformité. À l'endroit du système, il se présente comme un non-lieu, à l'extérieur et à l'opposé de ceux qui le composent. La subversion du répertoire culturel sert de point d'appui à la reconstitution interprétative que le lecteur doit tenter du discours. À l'intérieur de la communauté pronominales examinée plus haut, le « je » narratif demeure irréductible. L'extrait cité au début de ce texte en témoigne : « Il n'y aura pas de justice tant que tout le monde ne souffrira pas comme tout le monde, c'est-à-dire comme moi. » La prédominance du « je » exprimée ici doit amener le lecteur à réinterpréter le programme narratif. S'il est possible de saisir le récit comme un rassemblement de l'être au sein de la collectivité, comme une resocialisation qui consiste en

une réconciliation du narrateur avec son entourage, il faut y voir toutefois le risque d'un évidement, d'un « nettoyage par le vide ». L'étape finale de la désaliénation, cette « phase terminale de réinsertion sociale » (p. 226) au cours de laquelle Bottom est appelé à se couler dans la plage de sable nietzschéenne, coïncide ironiquement avec la reconquête de lui-même, avec la préservation de son « espèce » : « Il s'agit qu'il y ait des radas, que le système ne les ait pas complètement éliminés, qu'il en reste au moins un qui gigote encore » (p. 249).

Les traces de ce mouvement inaliénable résident dans l'ironie textuelle qui habite le roman. Dans cette ironie repose la polyphonie du texte qui constitue une forme d'action politique, semblable à celle que Michèle Nevert (1986) constate chez le fou du roi. La démarche de Brigitte Basire (1985) en ce qui concerne l'analyse d'énoncés ironiques me semble éclairante en ce qu'elle joint les théories tropologique et pragmatique et met l'accent sur les qualités dialogiques du discours ironique. Pour sa part, Pierre Bange (1978) articule la notion de polyphonie sur celle de l'ironie tactique par l'entremise de laquelle un locuteur vise à entretenir un dialogue indéfini avec son allocutaire. Une telle pratique énonciative comporte les traits du dialogisme bakhtinien. Puisque dans l'ironie tactique le locuteur au lieu de s'aliéner son allocutaire l'invite à participer au discours, le lecteur interpellé se trouve en présence de deux mondes possibles (Bange, 1978 : 74). Ducharme installe son lecteur à l'intérieur d'une relation au texte de type dialogique. Afin de sensibiliser le lecteur aux mondes possibles, il démystifie le langage, en accentue la stéréotypie, allant jusqu'à réécrire et à redéfinir les mots. C'est le cas par exemple de l'emploi des nombreuses parenthèses qui met en place un métalangage, un nouveau dictionnaire donc, apte à souligner la stérilité du langage. C'est le cas, par exemple, d'une prière catholique : « Je vous salis Marie, pleine de bière » (p. 50).

Le rapport de Bottom aux clichés et aux stéréotypes qui marquent le discours social en est un à la fois d'acceptation et de refus, d'usage et de mention. Le narrateur récupère les clichés langagiers afin de les renouveler. Il manifeste ainsi une distance moqueuse. Chez Ducharme, le procédé de substitution (Dupriez, 1984 : 426) a pour résultat de redéfinir le « socius ». L'ironie langagière demande au lecteur de se détacher de ce qui lui est par trop familier. C'est le cas d'expressions comme : « Au secours, on me vole mon malheur » (p. 12) ou encore « Une deuxième

fois pour toutes » (p. 83). Dans ces énoncés, les termes « malheur » et « deuxième », qui sont contraires aux mots qui normalement font partie des syntagmes, transforment les énoncés premiers en leur conférant un sens second qui résulte du regard judiciaire que le narrateur pose sur l'existence sociale. Que laisse entendre le second exemple sinon que ceux qui affirment honnêtement « une fois pour toutes » ne respectent que bien rarement leur parole.

Ailleurs, le champ d'honneur est métamorphosé en champ « d'horreur », le niveau de vie en niveau de « vice », la chambre à coucher en chambre à « toucher » et les crimes de lèse-majesté en crimes de « baise-majesté ». Ces substitutions du vocabulaire à l'intérieur de formules figées révèlent un refoulé du langage, comme si les figures de rhétorique constituaient une *persona* du discours. De la même façon, le narrateur emprunte le matériau linguistique qui lui permet d'habiter le territoire de ceux qui détiennent le pouvoir, les garants de l'ordre établi, en l'occurrence politiciens, militaires, législateurs, psychothérapeutes, tous responsables des garde-fous contre l'aliénation. Bottom « fait mention » d'éléments tirés de vocabulaires spécialisés. Il explique, par exemple, sa situation professionnelle en associant le travail à temps plein au service militaire : « Je suis tombé [...] dans le service à plein temps, on a juridiction sur tout mon territoire » (p. 12). De même, il juxtapose le qualificatif « chochette » à l'expression « citoyen du monde », dont il annule le sérieux en la ridiculisant : « Toutes les chochottes sont citoyennes du monde. C'est bien connu » (p. 162). Ici, le terme « chochette » contamine non seulement la patronne, mais tout « citoyen du monde » qui fait son devoir en bonne conscience. Enfin, le narrateur se moque de l'arsenal langagier psychothérapique déployé par la patronne et qu'il reprend à son compte dans un discours indirect libre : « elle a entrepris un gros travail d'introspection au regard de moi et elle me propose un dialogue en profondeur sur mon problème de fugues » (p. 22). Ailleurs, des relents freudiens viennent colorer ses rapports avec Nicole : « Elle me regarde comme si elle n'avait jamais vu pareille émergence au niveau du vécu d'un contenu refoulé » (p. 185).

L'ironie constitue le mécanisme littéraire oppositionnel par excellence. Par sa structure discursive, elle redouble la division du texte en fonctions narrative (mention) et textuelle (usage). Grâce à la duplicité du discours ironique, le narrateur exerce un contre-

pouvoir déterminé par la présence d'un discours autoritaire qui sert de repoussoir à son discours (d')aliéné. L'ironie, c'est ce fou textuel qui « rappelle constamment au moi ses limites humaines » (Nevert, 1986 : 112), c'est cette liberté dont parle Proudhon qui éloigne du sérieux officiel.

Une lecture de l'oppositionnel dans *Débadé* engendre-t-elle la figure d'un Ducharme non plus dégagé mais engagé ? Claude Filteau, à sa lecture de *L'hiver de force*, parvient à la conclusion qu'« il n'y a pas d'assise théorique justifiant les actes des personnages, et donc pas d'interprétation » (cité dans Vaillancourt, 1979 : 177). Mais n'est-ce pas justement dans ce refus de toute affiliation idéologique que réside l'opposition ducharmienne, ce qu'exprime le ludisme de l'écriture, l'ironie au moyen de laquelle l'auteur manifeste sa distance par rapport au Réel ? Le langage est aliéné, le sens est disséminé, les positions sont ambivalentes et semblent s'annuler les unes les autres : le roman est oppositionnel et, par là, il présente des qualités déconstructionnistes. Là réside le malaise.

Bibliographie

- BANGE, Pierre (1978), « L'ironie. Essai d'analyse pragmatique », *Linguistique et sémiologie*, n° 2, « L'ironie », Lyon, Les Presses universitaires de Lyon, p. 63-83.
- BASIRE, Brigitte (1985), « Ironie et métalangage », *DRLAV. Revue de linguistique*, n° 32, p. 129-150.
- CERTEAU, Michel de (1980), *L'invention du quotidien. T.1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard. (Coll. « 10/18 ».)
- CHAMBERS, Ross (1983), « Récits d'aliénés, récits aliénés », *Poétique*, n° 53, février, p. 72-90.
- CHAMBERS, Ross (1991), *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press.
- DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI (1989), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- DUCHARME, Réjean (1990), *Dévadé*, Paris, Gallimard.
- DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- ISER, Wolfgang (1975), *The Act of Reading*, Baltimore et London, The Johns Hopkins University Press.
- NEVERT, Michèle (1986), « Nef des fous et subversion », *Études littéraires*, vol. 19, n° 2, automne, p. 109-117.
- PELLETIER, Jacques (1991), « Le Dévadé du réel », *Lettres québécoises*, n° 61, printemps, p. 15-16.
- REYES, Alina (1990), « La carte de l'île », *Le Devoir*, 13 décembre, p. A-8.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis (1979), « L'offensive Ducharme », *Voix et images*, vol. V, n° 1, automne, p. 177-185.
- VOISARD, Anne-Marie (1990), « Dévadé de Réjean Ducharme. Rien de moins qu'un chef d'œuvre... qui dérange », *Le Soleil*, 3 novembre, p. E-12.

LE PARADOXE DE L'ÉCRITURE CHEZ SUZANNE LAMY

Annette KERCKHOFF
Université Laval

J'ai commencé par une lecture attentive du récit ; les premiers mots du texte, le titre, m'a donné mon point d'ancrage : « La convention ». En jouant avec le titre, en le relisant après avoir lu le texte, après avoir senti une tension le traversant, je remarque que cette tension est déjà signalée par un jeu phonétique dans le titre. « La convention » peut aussi bien être lue comme « l'a-convention » avec le « a » privatif qui signale la négation : ainsi, le titre annonce déjà l'oscillation entre ce qui est de convention et ce qui sort de la convention, oscillation qui traverse le récit, comme nous le verrons.

Le petit Robert 1 donne quatre définitions pour « convention ». Par rapport au récit, ces définitions s'organisent autour de trois notions : la convention au sens d'accord ou d'entente et la convention pour faire comprendre la désignation d'un candidat ; ces deux sens se rejoindront pour structurer la première partie de mon analyse : « les jeux d'autorité entre les personnages ». La convention est aussi ce qui résulte d'un accord, ce qui peut être une façon de voir « l'écriture » et qui sera donc le fil conducteur de la deuxième section. Finalement, la convention est le lieu de l'établissement d'une constitution ; la dernière section se consacrera ainsi à l'établissement de la « constitution allégorique ».

Les jeux d'autorité entre les personnages

Il y a un accord entre les trois personnages principaux, le Docteur F., Soria et François, c'est de faire entendre leur histoire.

Mais, paradoxalement, pour le faire, chacun des trois textes s'impose dans son espace du cahier pour représenter une perspective qui est, à sa manière, « autoritaire » ; chacun représente le rôle que son « auteur » a joué dans l'histoire. Le texte du Docteur F. commence le récit, ensuite le cahier de Soria constitue la plus grande partie du récit, les lettres de François s'y inscrivent au milieu et le Docteur F. ferme le récit.

Rapport Docteur F. – Soria

Le Docteur F. présente l'histoire dans son introduction au cahier de Soria : « 8 septembre, le moment où cette histoire a véritablement commencé. Pour lui. Pour elle. Pour moi aussi » (Lamy, 1985 : 13). Le cahier de Soria semble l'aider à mieux saisir leur expérience commune. Grâce au texte, d'autres détails lui seraient venus sur le progrès de la maladie, et sur le couple. Il aime la présence du cahier : « j'aime le savoir là » (p. 13), et il est attiré par le cahier sans comprendre pourquoi : « J'y reviens, à intervalles irréguliers [...] Par quel drôle de besoin : je l'ouvre au hasard, le plus souvent n'en lis que quelques lignes, d'autres fois plusieurs pages » (p. 13). Face à la dureté des derniers jours de François, sa réaction est d'essayer de comprendre en possédant le texte : « Les dernières [pages], ce qui est resté du poids de ces jours, de leur lenteur violente, je les sais à peu près par cœur » (p. 13). Mais même quand il tourne et retourne une ou deux phrases dans son esprit, elles se dissolvent « comme un bonbon » dans la bouche. C'est dire qu'il n'arrive pas à posséder de façon stable le contenu du cahier de Soria : il lui échappe à chaque tentative.

Le Docteur F. a besoin du cahier et il est fasciné par l'écriture de Soria : « Pourquoi, entre la date et les premières lignes, a-t-elle laissé un espace aussi grand ? Cela m'étonne. Comme son écriture. Bien au-delà des mots, la fermeté des lettres, l'arrondi de certains jambages, les creux qui nettement dominent » (p. 14-15). L'« arrondi de certains jambages », « les creux qui nettement dominent » semblent signaler le poids de l'angoisse qui pèse sur l'écriture ; l'espace blanc qui sépare la date et les premières lignes peut indiquer le courage, la force qu'il fallait rassembler pour commencer à écrire. Cette force contenue dans l'écriture de Soria semble déjà commencer à empiéter sur le texte du Docteur F. car, d'un coup, le rythme de ses phrases devient

coupé, morcelé et enfin tout à fait bloqué : « L'inimitable de chaque écriture. Mais la sienne : ce tracé sur la page, aujourd'hui, les pleins de sa main sur mon corps » (p. 15). Le texte du Docteur F. n'est pas assez fort pour remplacer celui de Soria et on pourrait même dire qu'il n'est en quelque sorte que l'effet du cahier : le Docteur F. n'écrit que parce que le cahier l'entraîne à le faire. Le cahier est la cause de son écriture et maintenant il lui cède la place. Dans ce sens, le rapport entre le cahier et le texte du Docteur F. est métonymique, c'est-à-dire qu'il établit un rapport de cause à effet : le cahier est la raison d'être du texte du Docteur F.

Dans son cahier, Soria essaie d'exprimer les émotions, les pensées et les souvenirs qu'elle éprouve pendant cette expérience. C'est elle qui essaie le plus sérieusement de capter par l'écrit l'essence de l'année au cours de laquelle meurt François. Nous verrons dans la deuxième partie de l'analyse jusqu'à quel point elle a réussi à saisir l'essentiel de cette expérience. Mais même si elle raconte l'histoire seule, pour elle, elle ressent le besoin ou l'envie d'envoyer une copie du cahier au Docteur F. Son texte personnel a en quelque sorte besoin de lui, de sa lecture et même de son écriture, pour se « compléter » : c'est à travers lui que nous prenons conscience du cahier. Sans la présentation du cahier faite par le Docteur F., on n'y aurait peut-être pas eu accès. L'apparition du cahier est donc l'effet du geste de cadrage du Docteur F. Le fait qu'il reprenne le cahier est la cause de la présence du cahier de Soria sous nos yeux.

Le rapport métonymique se trouve donc inversé : maintenant c'est le texte du Docteur F. qui, dans ce récit, est la raison d'être du cahier de Soria. Un jeu d'inversions entre la cause et l'effet brouille ainsi la cause originale de la constitution du récit *La convention*.

Rapport François – Soria

Mais déjà au milieu de son texte, Soria requiert le soutien d'une autre écriture, elle fait appel aux lettres de François pour préserver l'instant de leur amour : « Ces lettres, je les colle ici, je ne veux pas que tout s'évapore. Pas encore. Je ne suis pas prête » (p. 35). Dans une tentative de préserver quelques fragments de leur rapport, elle essaie de faire vivre dans des lettres de François l'époque où ils ne souffraient pas de la menace de la mort, faisant de ces lettres le symbole de leur amour. François avait comparé

son bonheur partagé avec Soria à l'ambiance confiante qu'il avait sentie au Québec pendant le développement du mouvement séparatiste : « J'ai découvert un pays qui croit en son avenir. Comme je crois en notre amour. Conjonction si rare que je me voudrais superstitieux pour voir là un présage » (p. 41). À l'époque, la comparaison était positive, mais après l'échec du référendum de 1980, elle s'aligne plutôt de façon désespérée sur le sort du couple. Soria note dans son cahier :

Revoir Montréal, relire tes lettres m'a transie. Quel présage. Ta désillusion, l'amertume sur ce qu'il est advenu là-bas, sur ce tournant qu'ils n'ont pu ou su prendre. Là aussi la peur avait gagné. De façon telle que les conséquences en seraient inéluctables (p. 42).

Mais ce n'est pas seulement la comparaison qui les trahit. François et Soria s'expriment par écrit et c'est donc aussi contre les conséquences de la lecture et de l'écriture qu'il est impossible de lutter. Les changements continuels du contexte de la lecture laissent vulnérable le sens des mots. De plus, la description que fait François diffère la spontanéité des expériences amoureuses au long de l'axe temporel de sa narration. La voix narrative de François n'arrive donc pas, elle non plus, à saisir l'essentiel de l'amour et Soria doit reprendre l'écriture du cahier.

* * *

On peut donc conclure que chaque voix narrative essaie de se faire entendre seule, mais que les rapports entre les voix sont tels qu'aucune voix ne domine, aucune n'arrive à saisir l'expérience par elle-même. Un rapport métonymique de cause à effet s'établit entre le texte du Docteur F. et le cahier de Soria, rapport qui s'inverse ; dans les lettres de François il y a une symbolisation qui se déconstruit dans les procédures mêmes qui la constituent : l'écriture et la lecture. Il n'y a donc pas de voix autoritaire stable dans le récit *La convention* même si chacune est l'« auteure » d'une certaine dimension de l'histoire.

Nous verrons dans la prochaine partie jusqu'à quel point la convention, c'est-à-dire le pacte entre les trois, permet de représenter l'expérience commune.

L'écriture

Dans le deuxième paragraphe de son cahier, Soria se demande déjà ce qu'elle va écrire : « Ce cahier, acheté pour y prendre des notes, consigner quelques sujets d'articles, de quelle matière va-t-il devenir le support ? » (p. 16). Elle sent que, à travers l'écriture, le cahier va devenir le « support » de quelque chose. Une fois que la maladie de François est identifiée, Soria commence à se poser des questions sur son emploi du pronom « tu ». Pourquoi s'adresser à François si elle ne veut jamais lui montrer le cahier ? « Sans que je sache pourquoi, l'idée que tu puisses prendre connaissance de ces lignes ne se supporte pas » (p. 27). Elle s'interroge elle-même : « Pour qui ce « tu » ? Pour la part de toi que j'ai fait mienne et que je porte en moi ? Et ces lignes, pour qui ? » (p. 28). À part le François hors d'elle et celui qu'elle porte en elle, elle donne toutes sortes de références possibles pour le pronom « tu » : ça pourrait être quelqu'un d'autre, n'importe quel lecteur, sauf qu'elle « l'imagine mal » (p. 28) – on verra plus tard qu'elle dit aussi que d'autres pourront peut-être se retrouver dans son histoire – ; elle écrit peut-être aussi pour elle-même : « À moins que j'écrive à celle que je serai dans dix ou dans quinze ans. À peine perceptible, coupable, il y a, lové là quelque part le désir de garder trace de ce moment névralgique qui me force, me transforme. Selon ta propre marche » (p. 28). Elle ne légitime en définitive aucune de ses utilisations du pronom « tu », ce qui fait que la référence demeure radicalement ouverte : rien n'est affirmé, rien n'est nié.

En fait, on pourrait voir le cahier, sans destinataire spécifique, comme un point d'ancrage pour Soria. Elle semble écrire pour garder le souvenir de ce tourment émotionnel, mais le geste d'écrire a aussi une fonction qui se fait sentir plus immédiatement. En sentant que tout change autour d'elle, Soria essaie de trouver quelque continuité : « Notre dialogue interrompu, qu'ici, de moi vers toi, quelque chose subsiste. Non qu'importe ce que j'écris, mais que j'écrive. L'ordre relatif des mots m'aide à ne pas me perdre tout à fait, à croire qu'un pont, peut-être » (p. 42). Elle essaie de s'accrocher à l'« ordre relatif des mots » pour trouver une certaine stabilité, elle ose espérer que les mots pourront faire un « pont » – est-ce entre elle et François ? –, elle ne termine pas la phrase, ce qui pourrait déjà montrer son doute. En effet, tout au long du cahier, Soria oscille entre des moments où elle sent que ses mots touchent à l'essence

même de ses expériences et des moments où elle désespère parce qu'elle voit que ses mots échouent dans leur mission.

Pour les mots

Comme elle le témoigne chez le Docteur F., les mots peuvent parfois être tellement forts qu'ils nous saisissent violemment. Soria note l'effet des mots qui lui expliquent, ainsi qu'à François, les conséquences d'une opération : « Les mots, surtout les sons éruptés par le docteur m'ont transié. Mais toi bien davantage » (p. 27). Un peu plus loin, elle explique pourquoi elle ne veut pas qu'il lise le cahier. C'est parce que, dans son écriture, elle se sent dévoilée jusqu'au fond de son être. Soria semble attribuer à l'écriture l'expression de son âme : « Sans que je sache pourquoi, l'idée que tu puisses prendre connaissance de ces lignes ne se supporte pas. J'y serais bien plus découverte que nue » (p. 27). Elle pense que l'écriture qui se trace dans son cahier touche à une intimité et à une force extrême :

Naïve, je ne le suis pourtant pas, moi qui vis de l'écriture dans les journaux et revues. Ici c'est d'autre chose qu'il s'agit, de la parole impropre à la lecture immédiate : elle frôle de trop près l'interdit. Pour être consommable, il faudrait qu'elle repose, refroidisse (p. 28).

Soria croit que c'est à cause de la force des mots entre le Docteur F. et François que leur entente sur la mort a réussi à l'exclure. Elle écrit qu'elle devait savoir : « Comment cela s'était passé. Comment vous vous en étiez parlé. À quel moment. En quels mots. Moi, vous m'aviez écartée. Cette entente, elle vous avait liés d'une attache autrement forte que tout ce que j'avais connu » (p. 80). Elle, qui cherche tout au long de ce cahier des mots qui ont la force de faire « un accord à l'autre », elle veut absolument connaître les mots qui ont passé entre le Docteur F. et François.

Contre les mots

Cependant, elle croit aussi que ce n'étaient pas tout simplement les mots, parce qu'elle doute que les mots seuls arrivent à porter une telle force. Elle écrit :

Non, je ne saurai rien. Sur de pareils gestes, il n'y avait pas de mots, vous avez dit, qui se puissent coucher. Vous m'avez affirmé être dans l'incapacité de décrire ce qui a eu lieu, ce genre de rapport, les changements minimes qu'on croit définitifs, d'un jour à l'autre, les rémissions, les revirements presque. Non, il n'y avait pas de mots. Vous, en tout cas, vous ne les aviez pas (p. 79-80).

À d'autres endroits du cahier, elle exprime une méfiance envers l'écriture. D'un ton péjoratif, elle remarque : « La souffrance, seule réalité. Tout le reste n'est que littérature » (p. 67). Elle veut signaler la nature du courage de François, mais ne trouve pas les bons mots : « À défaut d'autres mots, ce que j'appelle sa force morale [...] » (p. 72). Et enfin, elle dit de sa propre écriture qu'elle n'est pas tout à fait fidèle à ce qui s'est passé hors du texte ; elle voit son cahier comme une expérience à part, une expérience d'écriture : « Je n'ai pas essayé de bien raconter. De totale fidélité aux situations, aux émotions, il n'y en a certainement pas eu » (p. 82).

Le paradoxe

Soria nous donne un beau résumé du paradoxe qu'elle ressent envers les mots : « Autant accepter que rien ne puisse être transmis, que ce qui compte, les seules choses qui vaillent, soit extérieur aux mots. Pourtant, je veux vivre à la lettre ce qui nous emporte » (p. 56). Elle sent qu'écrire est un double geste, un geste qui entraîne des gains et des pertes :

Écrire ici, est-ce que ce ne serait pas vivre un renversement, mettre au jour ce qui était enfoui, soutenait l'iceberg dont on ne voyait que les pics, et dans le même mouvement, renvoyer dans l'ombre ce qui était exposé, parfois aux quatre vents, ce qu'on pouvait en présumer par cette troisième personne que nous formions – comme tous les couples – et qui aurait fini par nous engloutir ? (p. 61).

La citation suivante de Paul de Man semble éclairer le paradoxe de l'écriture, laquelle peut « mettre au jour » et en même temps « renvoyer dans l'ombre » :

Puisque tout récit est avant tout l'allégorie de sa propre lecture, il se trouve pris dans un difficile double bind¹. Tant

1. Terme désignant l'impasse produite par deux possibilités (ou nécessités) incompatibles. Note de de Man.

qu'il ne fait que traiter d'un thème quelconque (le discours d'un sujet, la vocation d'un écrivain, la constitution d'une conscience), il conduira toujours à la confrontation de deux sens incompatibles entre lesquels il est nécessaire, mais impossible de décider en termes de vérité et d'erreur. Si l'une des lectures est déclarée vraie, il sera toujours possible de la déconstruire au moyen de l'autre ; si l'une est décrétée fausse, il sera toujours possible de démontrer qu'elle énonce la vérité de son erreur (de Man, 1989 : 104-105).

La citation de de Man peut nous faire comprendre que, dès qu'un texte essaie de raconter une histoire, il raconte aussi l'histoire de son écriture et de sa lecture. Pour s'exprimer, l'histoire doit entrer dans le système du langage et va donc toujours déjà être une expression du mécanisme de ce système. Si on retourne vers les termes que nous avons établis au départ dans le contexte de *La convention*, on peut dire que, pour s'exprimer, l'histoire doit accepter, jusqu'à un certain degré, la convention qui est le système de la langue, même si le désir qui motive l'écriture est de faire entendre, de saisir le personnel, l'a-conventionnel.

Nous voyons maintenant qu'il faut resituer la question posée à la fin de la première partie : est-ce que l'accord entre les trois personnages réussit à représenter la tragédie qui les a unis ? La question serait plutôt : est-il possible de représenter une tragédie à travers l'écriture ? La réponse est, bien sûr, « un difficile *double bind* » : oui et non. Oui, parce que l'écriture a la capacité de faire référence à des expériences, à des choses, à des idées. Non, parce que cette référence va toujours et d'abord être de l'ordre de la convention linguistique.

La constitution allégorique

Soria écrit à la fin de son cahier que l'histoire qu'elle raconte peut être vue comme un cadre dans lequel d'autres histoires du même genre pourront s'insérer : « Il me semble que dans cette histoire, à coup sûr réinventée, d'autres pourraient, pourront se retrouver » (p. 82). De plus, elle semble sentir que l'histoire, d'un certain point de vue, s'est déjà répétée. Elle écrit au Docteur F. : « Ce n'est pas l'unique exemplaire. J'en garde une copie. Tant nous ne faisons plus rien qui n'appelle aussitôt à la répétition » (p. 82). Son cahier semble appeler « à la répétition », et

le cadre narratif promettrait à des lecteurs éventuels la possibilité de le réinventer ; ces deux éléments justifient une réflexion sur la dimension allégorique dans *La convention*. La répétition et la réinvention étant justement les caractéristiques clés de la figure de l'allégorie.

C'est encore un extrait de texte de de Man qui inspire et aide à articuler l'analyse. Il écrit :

[...] dans le monde de l'allégorie, le temps est la catégorie constitutive d'origine. La relation entre le signe allégorique et sa signification (signifié) n'est pas décrétée par un dogme [...]. Nous avons, à sa place, une relation entre signes où la référence à leurs significations respectives a pris une importance secondaire. Mais cette relation entre signes contient nécessairement un élément constitutif temporel ; il demeure nécessaire, pour qu'il y ait allégorie, que le signe allégorique renvoie à un autre signe qui le précède. La signification constituée par le signe allégorique ne peut donc consister qu'en la répétition (dans le sens kierkegaardien du terme) d'un signe antérieur avec lequel il ne peut jamais coïncider, car c'est l'essence de ce signe antérieur d'être de pure antériorité² (de Man, 1983 : 207).

C'est, en effet, par comparaison avec la simultanéité de la structure temporelle dans la figure du symbole que de Man attribue ici à l'allégorie une relation en quelque sorte désarticulée entre le signe et sa signification. La souplesse de l'allégorie dépend de l'« élément constitutif temporel » qui maintient ouverte la possibilité de pouvoir établir une relation au signe allégorique à un autre moment significatif. De Man ajoute un peu plus loin :

Tandis que le symbole postule la possibilité d'une identité ou d'une identification, l'allégorie désigne d'abord une distance par rapport à sa propre origine, et, en renonçant à la nostalgie et au désir de coïncider, elle établit son langage dans le vide de cette différence temporelle³ (1983 : 207).

Lues dans le présent contexte, ces réflexions de de Man peuvent aider à comprendre par quelle ouverture dans le texte ma lecture de *La convention* a pu tenter de construire sa propre

2. Traduction de l'auteur.

3. Traduction de l'auteur.

signification. Dans l'écart temporel entre le signe que constitue l'histoire de la mort de François et les significations par lesquelles j'essaie d'exprimer mon expérience de la lecture de cette histoire, je peux, *jusqu'à un certain point*, interpréter *La convention* comme une allégorie des processus d'écrire et de lire. Ce « certain point » est décidé et géré par les structures de l'allégorie, c'est-à-dire par un jeu de relations entre signe et signification qui ne peuvent constituer des parallèles que comme des répétitions reconnues et établies postérieurement. L'expérience de la lecture reconnaît sa signification allégorique *après* la constitution du signe qu'elle réinvente. À cause de l'écart temporel nécessaire dans la constitution allégorique, il ne peut pas y avoir de coïncidence parfaite entre le signe antérieur et la signification allégorique constituée par rapport à lui, entre l'histoire et les significations que je lui attribue. C'est par ce manque de coïncidence que les structures gérant la signification de l'allégorie échappent au décret du dogme, et la conséquence est une absence de règlement inconditionnel pour juger de la justesse d'une signification née d'une lecture allégorique – ce qui ne veut pas dire, bien sûr, qu'il y a une absence de règlements. Les réflexions de de Man m'aident à voir, finalement, que ma lecture se constitue dans un espace ouvert aux déplacements temporels de la lecture et dans un engagement qui échappe à la possibilité de vérification dans des termes d'absolu.

Je conclus donc dans l'incertitude. Comme le Docteur F., Soria et François, j'ai senti le besoin d'écrire au sujet d'une expérience. La leur est celle de la mort d'un homme, d'une présence, d'une stabilité dans la vie. La mienne est analogue *jusqu'à un certain point* : c'est l'expérience de constituer une lecture dans un rapport de postériorité à l'histoire, dans l'instabilité qu'entraîne le manque de coïncidence entre l'histoire et ma lecture. La mienne est, en vérité, l'expérience de la mort de la stabilité dans la lecture et dans l'écriture. Le présent texte témoigne du fait que je me suis laissée attirer par la possibilité de m'exprimer à travers l'écriture mais, en structurant cette présentation de ma lecture de *La convention*, je sens combien je la livre aux conventions de la langue, du récit *La convention* et du mot « convention ». Enfin, j'affirme avec de Man que ma lecture ne peut que demeurer « suspendue dans l'ignorance de sa propre vérité ou de son propre mensonge » (1989 : 17).

Bibliographie

DE MAN, Paul (1983), *Blindness and Insight. Essays in Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DE MAN, Paul (1989), *Allégories de la lecture. Le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*, Paris, Galilée.

LAMY, Suzanne (1985), *La convention*, Montréal, VLB Éditeur.

LE SENS LITTÉRAIRE DE LA MÉTAMORPHOSE CHEZ VICTOR-LÉVY BEAULIEU

Denis GUAY
Université de Montréal

Dans un essai de poétique historique¹, Mikhaïl Bakhtine distingue trois types de romans antiques : le roman grec ou roman d'aventures et d'épreuves, le roman d'aventures et de mœurs et, enfin le roman biographique. Pour son étude du deuxième type de roman, il prend comme modèle *L'âne d'or*, qui compte parmi les *Métamorphoses* d'Apulée et qui raconte justement les aventures du héros Lucius métamorphosé en âne. L'analyse de Bakhtine, centrée sur le concept de métamorphose, fait ressortir l'alternance des images du héros : Lucius avant sa transformation, Lucius en âne, puis sa régénérescence par la purification. Toutefois, ce qui importe davantage à Bakhtine, ce n'est pas de chercher à définir le processus de métamorphose, d'ailleurs fort complexe, dans ce roman, mais surtout de reconnaître les fonctions de cette métamorphose dans la structure dynamique du roman.

Comme l'indique Bakhtine, une de ces fonctions est de représenter la vie humaine dans ses principaux moments de rupture, de crise et de renaissance. Dans ce type de roman « de crise » – on pourrait ajouter les *Vies des Saints* du christianisme primitif à titre d'exemple – seuls les moments exceptionnels, voire insolites, déterminent l'image définitive du héros, de même que le caractère de toute sa vie ultérieure. Les aventures du héros

1. Cet essai de Bakhtine ([1978] 1987) sur les formes du temps et du chronotope fait partie de son ouvrage, *Esthétique et théorie du roman*.

Lucius, par exemple, aboutissent non pas à une simple confirmation de son identité, mais à la construction d'une image nouvelle : celle d'un héros purifié et régénéré.

Une autre fonction de la métamorphose de Lucius en âne, selon Bakhtine, est de lui permettre d'étudier et de connaître les humains. La vie quotidienne que Lucius observe et apprend à connaître est uniquement personnelle, privée, puisque cette métamorphose en âne crée une situation semblable au statut spécifique du personnage du « tiers » dans la vie privée, lequel a la possibilité d'espionner et d'écouter. Tel est aussi le statut du personnage du fripon, de l'aventurier ou du serviteur, qui remplacent l'âne, situation largement exploitée dans le roman picaresque, de *Lazarillo* à *Gil Blas*. La place occupée dans le roman par la prostituée et la courtisane, par exemple la Moll Flanders ou la Roxana de Daniel Defoe, est analogue à celle du serviteur. De même, chez les romanciers français du XIX^e siècle, tels Stendhal et Balzac, la situation du parvenu et de l'aventurier conserve pleinement son sens d'élément structurant. En effet, notons que, dans toutes ces occurrences, un élément de métamorphose subsiste sous une forme ou sous une autre : le changement de rôles et de masques du fripon, la transformation du mendiant en millionnaire, du vagabond sans abri en riche aristocrate, du brigand et du filou en bon chrétien repent, etc.

Plus près de nous, dans les œuvres littéraires québécoises actuelles, dans les romans de Victor-Lévy Beaulieu par exemple, nous pouvons constater à la première lecture que des personnages métamorphiques sont également présents. Alors, si nous suivons la théorie de Bakhtine sur la métamorphose, quelles seraient les fonctions métamorphiques chez Beaulieu ? La métamorphose, aurait-elle là un sens spécifique ? Examinons donc les différentes marques de la métamorphose contenues dans le dernier roman paru de la saga des Beauchemin, *Steven le hérault*.

La structure dynamique de ce roman est issue d'une suite de rencontres durant lesquelles se manifestent les diverses formes de métamorphoses des personnages : comportement psychotique du père Beauchemin lors de la rencontre entre lui et Steven ; déguisement, travestissement et transfiguration d'Abel lors de sa rencontre avec Steven. Le récit romanesque commence avec le retour de Steven et de Gabriella Beauchemin au sein de la « tribu » des Beauchemin. Ce retour est jugé par les personnages

de la « tribu » comme « le retour des enfants prodiges ». Par exemple, l'oncle Phil s'exprime en ces termes : « J'espère que ce Hell de Hell de Charles a pas oublié de tuer le veau gras et qu'il a pas laissé les patates jaunes brûler sur le poêle ! » (Beaulieu, 1985 : 52). Cette référence à des personnages et à un événement bibliques, juxtaposée à une situation contemporaine et populaire, a bien sûr une fonction humoristique dans la suite du discours. Mais si les références religieuses abondent dans ce roman, c'est qu'elles apportent une spécificité au sens de la métamorphose chez Beaulieu.

En effet, le père Beauchemin attend la venue du Christ et est chargé de rendre témoignage de sa naissance prématurée (avant le 25 décembre). Il s'adonne alors à un étrange rituel de préparatifs qui l'enferme dans un monde schizophrénique. Durant ce rituel, il « métamorphose » un palmier de plastique en arbre de Noël et il empaille des oiseaux noirs, lesquels doivent aussi annoncer la naissance du Christ. Si les oiseaux sont noirs, c'est que le monde est « noirci par le péché » (p. 79), ajoute le père Beauchemin. Cette notion de faute originelle s'inscrit dans la série métamorphique décrite par Bakhtine : faute, châtement, rédemption.

Néanmoins, le personnage métamorphique par excellence dans ce roman est Abel Beauchemin, l'écrivain-romancier de la tribu. Dans le roman, il est fait mention par l'intermédiaire du personnage de l'oncle Phil, cruciverbiste amateur, de la double définition du nom d'Abel :

le deuxième fils d'Adam et d'Ève, tué par son frère Caïn. Son nom voulait dire : meneur de bétail. Mais Abel est aussi un mathématicien norvégien. Né dans une île grande comme ma main, il a inventé la théorie des fonctions elliptiques. Elliptiques, ça veut dire que ça procède par sous-entendus (p. 103).

Encore une fois, la référence biblique revient, préfigurant la suite des aventures d'Abel, notamment à la fin du récit où Steven, le frère d'Abel, pourrait éventuellement symboliser par son geste meurtrier un second Caïn. De plus, selon la deuxième définition, il est tentant de penser que les fonctions de la métamorphose d'Abel seraient elles-mêmes elliptiques. En effet, parmi les multiples images proposées d'Abel, nous pouvons retrouver celle d'un Abel qui tient un discours dans lequel il avoue ses fautes avec

réticence et qui se comporte de façon très curieuse, ce qui a pour effet de compliquer le sens de ses métamorphoses.

Dans la série des aventures inventées par Abel, une suite d'actions aussi énigmatiques les unes que les autres organise la structure du roman. Ainsi, la première rencontre d'Abel et de Steven, moment insolite et privilégié, se produit sous le signe d'une métamorphose pour le moins étrange. Abel choisit pour la circonstance de se travestir afin de ressembler à quelqu'un « à mi-chemin entre le travesti new wave et la guidoune déconcrissée » (p. 109). Alors, il « se griche » les cheveux, il se pose de faux sourcils et de faux ongles. Il s'applique du mascara et met les lunettes de « Michel Beaulieu ». Ensuite, il change de vêtements : il enfle un pyjama chinois qui arbore deux macarons sur lesquels est écrit « Apôtre de l'amour infini ». Enfin, il place deux cailloux dans sa bouche afin de modifier sa voix pour que Steven ne le reconnaisse pas. Ici, la référence à Démosthène est implicite. Selon une légende, Démosthène, desservi par une difficulté d'élocution, l'aurait surmontée à force d'un dur entraînement, en se forçant à parler avec des cailloux dans la bouche. La métamorphose d'Abel réunit donc quatre phénomènes culturels hétérogènes : le travestissement contemporain, l'habillement asiatique, l'affichage sectaire et la tradition grecque. Ne retenons pour le moment que le travestissement, dont nous donnerons une brève description.

La scène de travestissement d'Abel se passe dans un environnement ou un décor luxuriant : les chambres sont transformées en « boutiques de sexe » ; photos pornographiques et objets érotiques sont exposés sans gêne. En outre, un autre personnage, Olga, l'amie d'Abel, présente à ce moment, se prête au rituel en se déguisant en « Juive de Leonard Cohen » ou « Juive du Grand Youpin ». Elle se dessine dans la région du ventre un curieux personnage, qui, lorsqu'elle exécute une danse obscène, devient une sorte de gnome. Toute cette étrange mise en scène ne vise qu'à embrouiller davantage Steven sur le sens des déguisements. Abel est donc celui qui manipule et métamorphose le cours du récit et Steven est celui qui doit découvrir sa déroutante signification.

Abel emprunte aussi d'autres personnalités. Il se déguise effectivement en Dracula, en Confucius, en Hitler et en Christ-Jésus. Ce dernier déguisement est primordial dans le roman

puisqu'il s'inscrit au terme de l'évolution de la structure métamorphique : le héros purifié et transfiguré. La métamorphose d'Abel en Christ revient avec force à la fin du roman. Abel porte alors la couronne d'épines et la robe blanche du Christ-Jésus et est muni de son fouet. Après s'être dépouillé de ces « artifices », Abel pense à un hypothétique suicide à l'aide d'une arbalète sacrée reliée à un mécanisme déclenché par l'ouverture de la porte. Selon le souhait d'Abel, Steven ouvrirait la porte pour que la flèche vienne transpercer son cœur et un peu de sang viendrait tacher quelques pages du « Livre défait ».

Quelle signification donner alors à la mort imaginaire d'Abel, le personnage-écrivain ? Est-ce que Beaulieu veut signifier par là sa volonté que Steven Beauchemin prenne en charge, plutôt qu'Abel, l'écriture de la saga des Beauchemin ? En effet, il est écrit qu'Abel voulait faire de Steven « le héraut de la geste des Beauchemin, une manière d'archange annonçant à tous la venue du Livre définitif, celui de la tribu » (p. 151). C'est donc dire qu'Abel délègue à Steven la suite de l'écriture de la saga des Beauchemin : il est à prévoir que Steven deviendra le personnage métamorphique de la suite des romans de Beaulieu.

Une autre preuve de ce relais métamorphique réside dans le fait que Steven a toujours été choisi par Abel comme témoin de ses aventures. Pareil à Abel, qui vient « espionner » les faits et gestes des Beauchemin selon les dires même du père, Steven deviendra le personnage observateur. Créer des « tiers » est bien là une des fonctions de la métamorphose, si nous reprenons la théorie de Bakhtine.

Dans le roman, le sens de tous les déguisements d'Abel est indiqué par le narrateur :

Quand il était Dracula, Hitler, Confucius ou le Christ-Jésus, ce n'était pas lui qui parlait mais l'image qu'il imposait et ce que les gens y trouvaient, c'est-à-dire la confirmation de ce qu'ils savaient de l'histoire. Au fond de lui, Abel n'était rien de tout cela, que le désert d'un espace qui s'était tu dans tout son corps (p. 116).

Les multiples métamorphoses d'Abel ont donc pour but de recréer ou de reformuler l'histoire fictive, de briser le mur du silence historique. La saga des Beauchemin ne cherche donc à sortir

du domaine de l'anecdotique que pour faire enfin partie de l'Histoire.

La relation entre l'écriture et la métamorphose est ici évidente. Le narrateur est clair à ce propos. Il relate l'expérience de la déconstruction ou de la « défaite » du Livre. Mais le Livre, « dans la scintillance de son échec, l'avait lavé de tout. D'où la possibilité des déguisements multiples puisque la mort, ce n'était rien de plus que des changements sans conséquence de peau, dans un temps et un espace flottants » (p. 148). Nous retrouvons ici la série métamorphique presque complète : soit la faute, la purification et la mort. En fait, comme il est écrit dans le roman : « les déguisements ne servent que de faits historiques » et alimentent ainsi même le discours.

En résumé, nous pouvons dire que, suivant la théorie de Bakhtine sur la métamorphose et ses fonctions, les personnages de *Steven le hérault* sont profondément marqués par la métamorphose. Les multiples métamorphoses d'Abel, par exemple, ne symbolisent en fait que les images d'un « héros québécois », donc historique, dont Steven pourrait éventuellement devenir le modèle ou le créateur. Autrement dit, Abel souhaiterait que la métamorphose, tout en prenant un sens nouveau, agisse sur lui et sur les autres. La saga des Beauchemin continuera sans doute de se fonder sur la métamorphose. Toutefois, comme l'indique Bakhtine, la métamorphose, du point de vue littéraire, peut également emprunter d'autres voies. Beaulieu a manifestement emprunté aux discours religieux et historique et les a métamorphosés afin de construire un roman original par ses nombreux croisements référentiels.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl ([1978] 1987), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)

BEAULIEU, Victor-Lévy (1985), *Steven le hérault*, Montréal, Stanké.



LE NARRATAIRE DANS *TROU DE MÉMOIRE* D'HUBERT AQUIN ET SON RAPPORT AU LECTEUR VIRTUEL

Marie CUSSON
Université de Toronto

On a souvent parlé de l'attention qu'accorde Hubert Aquin à ses lecteurs, de la coopération nécessaire que suscite la lecture de ses romans et à laquelle l'auteur fait lui-même allusion : « Dans et par la lecture, l'écrivain et le lecteur se trouvent unis l'un à l'autre et ils participent, dans un synchronisme extra-temporel, à une célébration muette » (Aquin, 1974 : 9).

Les fréquents appels au narrataire dans *Trou de mémoire* (1968) pourraient, à première vue, corroborer l'importance de cette coopération. On convoque le narrataire, on l'interroge, on lui prête la parole et on anticipe ses répliques : « Je viens de commencer un roman infinitésimal et strictement autobiographique dont il me presse de vous livrer – j'ajoute froidement : cher lecteur les secrets » (1968 : 19). Le narrataire est en effet souvent retenu comme l'intermédiaire le plus immédiat entre le texte et le lecteur virtuel. C'est notamment ce qu'affirme Susan Rubin Suleiman : « As one actual reader I can testify that narratees are important to my own experience when I read. Indeed, that experience takes place in good part through them » (1981 : 92). C'est également l'avis de Gérard Genette qui situe plus exactement ce rapport d'identification au niveau extradiégétique de la narration : « le narrateur extradiégétique [...] ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier » (1972 : 266).

Malgré l'apparente proximité qui existe entre instance et sujet lisant, la question se pose quand même, selon d'autres théoriciens, de savoir si le lecteur est effectivement appelé à se sentir concerné par ces fréquents appels au narrataire-lecteur. Selon Marie-Louise Pratt (1982 : 212) par exemple, le narrataire ne peut qu'échapper au lecteur, puisque c'est dans la totalité du matériel linguistique qu'il se constitue. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, la difficulté se situe plutôt au niveau de l'ambiguïté référentielle des indices d'appels indirects : « Lorsqu'il [l'allocutaire] figure explicitement dans l'énoncé, c'est dans des lieux étroitement circonscrits ; et s'il se répand au-delà, c'est pour se diluer dans des zones où son existence devient incertaine » (1980 : 161).

Cette incertitude peut se répéter, par exemple, en présence du syntagme minimal d'intervention « notre héros » (l'exemple est de Raymond Mahieu). Force est d'admettre alors notre incapacité à décider si l'adjectif est inclusif (désignant toi, le narrataire, et moi, le narrateur) ou exclusif du narrataire (désignant celui que moi et d'autres tenons, contre toi, narrataire, pour le héros) (Mahieu, 1983 : 401).

Trou de mémoire met bien en évidence cette dimension virtuelle qui caractérise l'instance réceptrice inscrite dans le discours. L'idée même de la notion du narrataire aux contours bien définis que pourrait saisir et endosser un lecteur est subvertie. Toutefois, à la différence de ce qu'affirme Kerbrat-Orecchioni, l'équivoque dans *Trou de mémoire* ne repose pas sur la rareté ou le caractère implicite des indices d'interpellation. Au contraire, tout se passe – et c'est ce que je tenterai de faire ressortir en m'attardant plus spécifiquement sur la situation du discours éditorial fictif – comme si la représentation explicite ou l'omniprésence du narrataire était inscrite dans le discours pour échapper au lecteur. C'est à la lumière de ce contraste (présence-absence du narrataire) que j'aimerais pour conclure revenir sur la question du rapport entre le narrataire et l'interprétation du lecteur virtuel.

Le choix du discours éditorial dans la fiction n'est pas tout à fait arbitraire. L'édition critique – dont le caractère explicite de l'interpellation s'inscrit dans la fonction même du discours – ne peut que s'adresser explicitement au narrataire-lecteur. Il serait en effet absurde que l'éditeur se donne des précisions, explications ou éclaircissements. C'est dans la contrepartie de l'implicite même du récit commenté, comme l'écrit l'éditeur dans *Trou de mémoire*,

que les notes trouvent leur raison d'être : « Si l'auteur n'avait accumulé, comme à plaisir, un nombre aberrant d'ellipses et d'omissions toutes inexplicables [...] je ne me serais pas permis d'intervenir » (1968 : 79).

J'ai également choisi le discours éditorial dans la fiction comme segment d'analyse, parce que *Trou de mémoire* y inscrit l'expulsion du narrataire comme lieu de syncrétisme entre le lecteur virtuel et le narrataire. On est en effet appelé à réaliser que ce discours ironise, qu'il est un simulacre qui a pour but de miner la notion de vérité. Et comme le discours ironique comporte un sens vraisemblable à son niveau littéral, le sujet lisant dans cette partie peut être confronté à un narrataire inapte au rapport d'identification parce que destinataire naïf du sens premier.

Dans le cadre restreint de cette analyse, je ne reviendrai pas sur l'ironie et sur l'étendue de laquelle d'ailleurs on ne s'entend toujours pas (Pierce Richardson, 1983 : 97). Je me contente de relever – à l'aide des manifestations et attributs répertoriés par Gérard Prince – certains aspects de ce processus d'absentification dans le discours éditorial des préfaces et des notes infrapaginales fictives du roman.

Avant d'aller plus loin, il apparaît utile d'apporter quelques précisions supplémentaires sur le rapport entre le narrataire et le discours de la préface. Du point de vue de sa réception, la préface détermine l'allure du destinataire du récit qu'elle précède. Si l'ensemble des fonctions préfacielles diffèrent selon le lieu, le moment et la nature du destinataire, on s'entend pour lui reconnaître une fonction « phatique » de base qui permet d'établir et de maintenir pour l'ensemble du récit la solidarité intersubjective entre destinataire et destinataire (Greimas et Courtès, 1979 : 276). Selon Genette par exemple, « il s'agit ici non plus d'attirer le lecteur, qui a déjà fait l'effort considérable de se procurer le livre par achat, emprunt ou vol, mais de le retenir par un appareil typiquement rhétorique de persuasion » (1987 : 184).

La préface est « un discours contraignant qui profère non seulement "voici ce qui est", mais voici ce dont vous devez vous convaincre », affirme également Henri Mitterand (1980 : 26). Enfin, puisque « convaincre », c'est amener quelqu'un à reconnaître la vérité et que l'acte de reconnaître, c'est admettre quelque chose pour vrai après avoir nié ou douté de son existence, la reconnaissance peut donc être homologuée à une transformation, au

passage d'un état à un autre par l'intermédiaire du croire (Courtés, 1991 : 120-121). Ainsi, en principe, la préface ne fait pas que statuer sur la présence du narrataire, mais elle le construit également.

Or, dans *Trou de mémoire*, comme l'indique le sous-titre de la lettre liminaire « En guise d'avant-propos », on ne retrouve pas de préface, mais la seule inscription de son retrait. Cette absence de la mise en branle subséquente de la construction du narrataire se réitère à travers le genre épistolaire. D'une part celui-ci restreint le champ de réception au personnage-lecteur (Pierre X. Magnant ou Olympe Gezzo-Quénum) et, en insérant la préface au pied de la lettre, inscrit d'autre part le subterfuge de ses fonctions contractuelles. Comme le signale Jacques Derrida (1972) celles-ci en effet, ne peuvent être que simulacre, « feinte d'une soi-disante antériorité » : « Pour l'avant-propos, réformant un vouloir-dire après coup, le texte est un écrit – un passé – que, dans une fausse apparence de présent, un auteur caché et tout puissant [...] présente au lecteur comme avenir » (1972 : 13).

Le retranchement de la construction du destinataire, que contracte la suspension de la préface et de ses fonctions, se traduit à travers le récit par la remise en question du portrait de la spécificité du narrataire. Ce programme narratif est lui-même inscrit dans le discours à l'intérieur de préfaces tardives (« L'incident du Neptune », p. 73 ; « Note de l'éditeur », p. 101 ; « Note de l'éditeur », p. 120) qu'on reconnaît comme telles parce que l'éditeur y précise les événements entourant la mort de Pierre X. Magnant, la provenance du manuscrit, les faits biographiques le concernant, etc. : « il s'agit d'un document incroyable, rédigé de la main de Pierre X. Magnant, sur les agendas vert parchemin de Leacock, Leacock & French » (p. 73). Ces chapitres aux échos préfaciels, confirment ou plutôt reflètent l'avenir suggéré par la non-préface, en affichant par le procédé inverse – c'est-à-dire le renvoi au déjà dit du récit – la présente absence de la mise en place du narrataire. On constate en effet que les clauses préfacielles énoncées par l'éditeur à l'intention du narrataire (se déclarer fidèle au manuscrit, soumettre son discours à la loi du référentiel, justifier la publication en alléguant la valeur morale du manuscrit) sont aussitôt niées. En voici deux exemples :

Et puisque j'ai résolu d'intervenir autrement qu'à titre de copiste, je tiens à le faire en mon nom propre. Par loyauté pour l'auteur et par respect pour son lecteur, je ne veux pas arranger le récit de Pierre X. Magnant et le transformer de telle sorte qu'il contiennent la vérité que je veux dévoilée¹ (p. 73).

Ou encore :

mon propos n'est pas tant de porter un jugement littéraire sur cet écrit que de prévenir le lecteur de sa qualité non fictive [...] mais aucun lecteur avisé ne peut croire que ces allusions, à cause même de leur caractère « allusif » confèrent tant soit peu de réalité au fameux roman dont il est question² (p. 73).

L'antithèse (contradiction de deux phrases consécutives), dont l'équivalent structurel serait un mouvement et le mouvement contraire, sabote le processus d'identification du narrataire. Si l'indice d'interpellation a d'abord pour effet d'indiquer la présence du narrataire, je rappelle que c'est à l'intérieur d'un processus graduel d'écart (par rapport au narrataire degré zéro ou par rapport à la trajectoire qu'il suit dans l'acquisition de ses connaissances) que se constitue sa particularité pour un texte donné (Prince, 1973 : 179-182 ; Ray, 1977 : 22). L'anaphore ou la référence intradiégétique devrait donc – par la confirmation d'un savoir accumulé – mettre en évidence le progrès de sa constitution spécifique. Pierre X. Magnant, par exemple, y a souvent recours à l'aide des parenthèses pour rappeler à son narrataire l'assassinat de Joan, sans toutefois l'énoncer de nouveau : « Mais moi, j'écris ce que je comprends, ce que je projette de faire, ce que j'ai fait, (pauvre Joan) » (p. 30).

Dans le premier des deux exemples ci-dessus relevés, l'antithèse intradiégétique agit donc comme une rature qui correspond à l'articulation d'un /vouloir faire/ et d'un vouloir contraire : « je ne veux pas arranger » / « je veux dévoiler » qui nie le narrataire où il a d'abord été défini. À l'instar de l'« En guise d'avant-propos », la négation dans le cas de la seconde citation s'inscrit explicitement dans le discours par le passage d'un état de croyance à un autre : « mais aucun lecteur avisé ne peut

1. C'est moi qui souligne.

2. C'est moi qui souligne.

croire que ces allusions [...] confèrent tant soit peu de réalité au fameux roman dont il est question » (p. 73). Ainsi peut-on dire, suivant les propos de l'éditeur au sujet du texte de Pierre X. Magnant, qu'« en termes de "probabilité de présence" », le narrataire « se définit comme une hantise et tire son essence précisément de sa genèse (c'est un euphémisme) hallucinatoire » (p. 74).

La mise en place du narrataire suit, autrement dit, un mouvement de va et vient, semblable en cela, aux fonctions d'embrayage dotées d'un sens exclusivement lors du présent de l'énonciation. Chacune de ses apparitions, comme on va maintenant le voir plus en détail, renverse, en quelque sorte, l'illusion d'une appropriation définitive de la spécificité de son portrait.

On retrouve le même processus de « désinvestissement sémantique » (Courtés, 1991 : 204) dans les notes infrapaginales fictives où, d'une page à l'autre, le narrataire apparaît sous différentes identités linguistiques et culturelles. Au bas de la page 88 l'éditeur écrit : « (2) J'ai cru qu'il n'était pas nécessaire de laisser tels quels les passages du manuscrit qui ont été écrits en anglais. [...] Note de l'éditeur. »

Alors qu'à la page suivante il s'adresse au narrataire dans la langue de Shakespeare. De façon analogue, on explique que Lagos est la capitale du Nigéria alors que le texte abonde de précisions géographiques non expliquées. Ou encore, tout en assumant une connaissance suffisamment approfondie de l'histoire du Québec pour ne pas juger nécessaire d'expliquer le sens des initiales désignant le RIN ou le groupe auquel appartient Réginald Chartrand, on précise le sens du mot « chienne » « couramment employé au Québec pour désigner la blouse blanche portée dans les laboratoires », comme le dit lui-même l'éditeur (p. 90).

Ces exemples tirés des notes infrapaginales démontrent que la spécificité du narrataire ou de son savoir peut être neutralisée par une explication contradictoire au niveau des références intra- et extratextuelles. En embrayant le récit sur un hors-texte, le renvoi extratextuel accentue normalement le caractère se faisant de la spécificité du portrait du narrataire pour un texte donné puisque les connaissances du narrataire degré zéro interdisent l'introduction d'un tel savoir. Dans le cas présent, le démantèlement de cette spécificité relève plus exactement du renversement littéral de son mode de constitution normal (allant du moins instruit au plus

instruit). Le nom propre (RIN/Réginald Chartrand) insère en effet dans le discours un vide informatif ou l'indice d'un savoir que possède déjà le narrataire qui devrait comprendre la connaissance d'expressions plus courantes (« chienne »). L'explication du sens des initiales A.O.F. (Afrique Occidentale Française) par l'éditeur au bas de la page 15 du roman, fait également écho à ce type de renversement, puisqu'on retrouve les mêmes initiales à la page 12 du récit de Pierre X. Magnant, mais sans précision infrapaginale.

La mise en échec de la représentation cohérente du narrataire par l'intermédiaire de la référence extratextuelle opère également à partir de références inexactes et apocryphes. On constate encore une fois qu'il s'agit d'un processus de désinvestissement, puisque ces fausses références font graduellement leur apparition au sein de références parfois justes et utiles. Si d'une part la référence exacte confirme l'actualisation immédiate du narrataire, la fausse référence inscrit, en revanche, l'absence de sa constitution ou, plutôt, sa constitution par l'absence. La note infrapaginale qui stipule : « Et *quiconque* veut vérifier mon assertion n'a qu'à ouvrir à la page 185, l'ouvrage de Blanchot, intitulé *Études critiques* ³ » (p. 78) est littéralement la communication du vide référentiel, puisque la référence en question n'existe pas dans cet ouvrage qui n'est d'ailleurs pas de Blanchot (Martel, 1974 : 77). Si l'inscription dans le discours du non-savoir du narrataire repose, dans ce cas-ci, sur la connaissance d'un autre savoir extratextuel, il sera à d'autres reprises signalé par l'éditeur à l'aide de termes modalisants tels que « peut-être » ou « probablement ». Ces modalisateurs agissent comme autant d'indices d'interprétation que l'énonciateur rappelle comme entre parenthèses pour indiquer une appréciation sur la valeur de vérité de son propre discours.

(2) *Bernin est un des grands architectes baroques à qui on doit tant de monuments de Rome. « Les appointements vétustes » se réfèrent sans doute au pont Saint-Ange, un des chefs-d'œuvre du grand artiste.* Note de l'éditeur⁴ (p. 49).

Le terme modalisant (sans doute) inscrit dans le discours un doute que surdéterminent les corrections, elles-mêmes modalisées, qu'apporte RR à la suite de l'éditeur : « (*) Cette note de l'éditeur révèle une culture assez déficiente. Le pont Saint-Ange n'est

3. C'est moi qui souligne.

4. C'est moi qui souligne.

sûrement pas le chef-d'œuvre du Bernin [...] Note de RR⁵ » (p. 49).

Sans être explicitement codé au ras du texte, le doute s'instaure aussi par la contamination des notes entre elles. La présence de fausses notes implique des traces qui portent graduellement atteinte à toute autre tentative d'authentification. Le narrataire ne ferait donc pas qu'activer l'indice même de sa non-présence, mais participerait alors à sa propre absentification.

On a vu jusqu'à présent, à l'aide de quelques exemples, que, dans les préfaces et notes infrapaginales, le portrait de la spécificité du narrataire dans *Trou de mémoire* peut être remis en question par la contradiction des indices interlocutoires intra et extratextuels. On va voir, en terminant, comment le narrataire peut aussi tirer son sens de l'indice même de sa non-présence entre les différents niveaux narratifs.

Mais d'abord, il apparaît utile de rappeler que le narrataire est une notion qui s'applique, en principe, au destinataire de la parole narrative à plus d'un niveau d'énonciation. Et que, pour chaque niveau narratif, s'inscrit dans le discours un narrataire distinct, à l'exception peut-être de cas tel que *La chute* d'Albert Camus où l'enchâssement narratif est soumis à une ellipse complète entre les niveaux intra et extradiégétique. Aussi, peut-on dire, en ce qui concerne *Trou de mémoire*, que jusqu'à l'arrivée tardive de RR, à la page 43, le narrataire de Pierre X. Magnant apparaît comme un destinataire de premier niveau qui n'a pas accès à la lettre liminaire, aux préfaces ou aux notes infrapaginales qui contribuent, en contrepartie, à définir le narrataire de l'éditeur. Cette différence est accentuée sur le plan thématique par la nature opposée de ces différents discours. En tant que romancier, Pierre X. Magnant n'est pas censé tenir un discours qui prétend à une quelconque finalité, alors que le projet d'annotation critique, axé sur des notions de vérité et d'authenticité, en est un qui se veut d'abord définitif (Paterson, 1990 : 47). La différence ressort également par la nature distincte de l'apostrophe. Alors que le narrataire de Pierre X. Magnant prendra à l'occasion la forme de l'imposteur (p. 38) ou de l'interlocutaire posthume (« Tu ne bouges plus maintenant ; ton corps mystérieusement immobile » (p. 27), l'appellation du narrataire à l'intérieur de l'espace discursif réservé aux notes infrapaginales (l'éditeur, RR) se limite au

5. C'est moi qui souligne.

« lecteur » et à ses différentes formes pronominales, verbales ou adjectivales.

Tout en soutenant le caractère distinct des narrataires entre eux, l'enchâssement dans *Trou de mémoire* contribue également à dissoudre cette distinction. Le narrataire du discours éditorial m'apparaît comme le pivot même de cette désagrégation. D'abord, bien que ce dernier soit circonscrit à l'intérieur d'un niveau immédiatement diégétiquement supérieur à celui où se situe le narrataire de Pierre X. Magnant, il demeure, vis-à-vis de ce dernier néanmoins, seul récepteur du récit premier. La présence des notes explicatives n'a en effet de sens que si l'on présuppose le narrataire-lecteur de Pierre X. Magnant incapable de saisir le sens des énoncés proposés par ce dernier. Pour reprendre la terminologie d'Oswald Ducrot (1980), l'enchâssement du manuscrit a pour effet de reléguer les destinataires des niveaux précédents au rang d'« allocutaire ». L'allocutaire est celui à qui le locuteur déclare s'adresser. Il n'est pas nécessairement la personne qui s'entend interpellé. Il s'oppose en cela à l'auditeur qui se trouve à *entendre* l'énoncé en question même s'il ne lui est pas adressé.

L'inscription du narrataire de Pierre X. Magnant, comme allocutaire ou destinataire inadéquat, est à prendre au pied de la lettre, comme l'indique le passage suivant :

Pour revenir au rouge « présumé » des caractères, ce détail (pur mensonge) indique la propension de l'auteur à établir des correspondances entre son récit et le corps de Joan [...] Les relations ainsi établies entre le rouge de l'encre et celui du sang de Joan nous laissent deviner que l'auteur ne recule pas devant le mensonge pour frapper l'imagination du lecteur. Note de l'éditeur⁶ (p. 53).

L'éditeur prend la parole pour faire apparaître la démarche elliptique ou le non-dit qui sous-tend les énoncés de Pierre X. Magnant. Il installe du même coup son propre narrataire en position d'auditeur (voyeur) et ramène en position d'allocutaire le narrataire trompé (fictionnalisé) par le discours du manuscrit de Pierre X. Magnant.

La position d'auditeur (destinataire final) n'est évidemment jamais plus qu'une illusion dans *Trou de mémoire*, puisque le discours de l'éditeur est lui-même enchâssé par un autre discours et

6. C'est moi qui souligne.

cet autre discours, encadré par des notes, cousues à leur tour d'inexactitudes (ce qui instaure implicitement un autre niveau de discours). Ainsi, pour paraphraser Pierre X. Magnant, pourrions-nous dire : si je change si souvent de partenaire dans cette course à relais, c'est que chaque fois « je » dois la réinventer afin de la bafouer plus sûrement (p. 112).

Cette lutte d'influence que se livrent les narrateurs entre eux pour occuper le champ d'interprétation offert par la parole de l'autre, entraîne un changement dans la situation statuaire du narrataire qu'on est à même d'observer dès la seconde préface tardive (« Note de l'éditeur », p. 101 ; « Notes de l'éditeur », p. 121 ; « Suite et fin », p. 135). L'éditeur cesse alors d'interpeller directement (à l'aide du pronom « vous ») le narrataire pour ne le désigner qu'à l'aide de l'article défini qui est une forme dérivée de la troisième personne du singulier. Parler « du lecteur » plutôt que de « vous » parler, c'est faire du narrataire l'objet même du discours ou, dans ce cas-ci, ce qu'Émile Benveniste appelle « la non-personne » (1974 : 99). De façon analogue, RR dans l'espace discursif réservé aux notes infrapaginales, n'interpelle le narrataire qu'à l'aide de certains pronoms relatifs tels que « quiconque » (p. 97) ou « À qui » (p. 59) qui, grammaticalement, ne se rapportent à aucun antécédent. C'est d'ailleurs un vide que réaffirme à l'occasion la présence du mot forgé, synonyme d'absence référentielle : « (3) *Quiconque* est familier de l'*épidémiologie* [à la place de l'*épidémiologie*] du paludisme aura reconnu ici une expression courante de la terminologie malarique. [...] Note de RR⁷ » (p. 97).

La question se pose alors de savoir « à qui » s'adresse le discours éditorial. Ou comme le dit lui-même l'éditeur, « comment le lecteur pourra-t-il se reconnaître si je perds pied [...] dans ce courant désordonné de chapitres et d'interprétations ? » (p. 137).

* * *

Comme je l'ai mentionné plus haut, lorsqu'il est question de l'œuvre d'Hubert Aquin, on fait souvent allusion à la participation du lecteur (Mélançon, 1977). On pourrait, au premier coup d'œil, être tenté d'associer cette coopération à la fréquence des appels au narrataire dans *Trou de mémoire*. Une étude comme

7. C'est moi qui souligne.

celle-ci, où je me suis efforcée de faire ressortir l'actualisation toujours partielle du narrataire, suggère toutefois que l'appropriation de ce dernier, comme espace d'identification sur le plan formel, ne peut être qu'illusoire.

L'indétermination sur laquelle ouvre la présente absence du narrataire referme le texte sur lui-même pour faire échec au travail de collaboration. Autrement dit, c'est au signe lui-même que renvoie l'interpellation du narrataire dans *Trou de mémoire* et ce, non pas pour nous révéler celui-là comme espace de sincère possible, mais bien comme instance dont l'existence formelle demeure incertaine. Pour revenir à la critique de *Trou de mémoire*, la question se pose alors de savoir si la représentation problématique du narrataire ne pourrait pas être également retenue comme l'indice d'une mise en question plus générale – pour l'ensemble du texte et non pas strictement par l'intermédiaire de l'instance du narrataire – de la participation légendaire du lecteur dans *Trou de mémoire* ?

Bibliographie

- AQUIN, Hubert (1968), *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- AQUIN, Hubert (1974), « "La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé) », *Cul Q*, n° 4-5, été-automne, p. 6-9.
- BENVENISTE, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- COURTÉS, Joseph (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil.
- DUCROT, Oswald, et al. (1980), *Les mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Le sens commun ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1979), *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette. (Coll. « Langue. Linguistique. Communication ».)
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Librairie Armand Colin.
- MAHIEU, Raymond (1983), « Stendhal ou l'écriture sans statut », *Stendhal Club*, n° 99, Grenoble, Centre national des lettres Beauregard, p. 398-410.
- MARTEL, Jean-Pierre (1974), « *Trou de mémoire* : œuvre baroque. Essai sur le dédoublement et le décor », *Voix et Images du Pays*, vol. VIII, p. 67-104.
- MÉLANÇON, Robert (1977), « Le Téléviseur vide ou comment lire l'*Antiphonaire* », *Voix et images*, vol. III, n° 2, (décembre), p. 244-265.
- MITTERAND, Henri (1980), *Le discours du roman*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1980.

- PATERSON, Janet (1990), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- PIERCE RICHARDSON, Joanna (1983), « The role of the narrator, narratee and implied reader in three novels of Hubert Aquin. A study in first-person narration ». Thèse de doctorat, Armidale, University of New England.
- PRATT, Marie-Louise (1982), « Interpretative strategies/Strategic interpretations : on anglo-américan reader response Criticism », *Boundary 2*, Bloomington, Indiana University Press, p. 201-231.
- PRINCE, Gerald (1973), « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, p. 178-196.
- RAY, William (1977), « Recognizing recognition. The intra-textual and extra-textual critical Persona », *Diacritics*, vol. VII, n° 4, New York, Cornell University, p. 20-33.
- SULEIMAN, Susan Rubin (1981), « Of reader and narratees : the experience of *Pamela* », *L'esprit créateur*, vol. XXI, n° 2, Louisiana, Louisiana State University, p. 89-97.



DÉSIR DANS *LE DÉSERT MAUVE*

Katie KNOX

Université de Toronto

Comme le titre du roman l'implique, *Le désert mauve* de Nicole Brossard se construit à partir des rapports qui se tissent entre deux éléments textuels : l'espace du désert et le désir au féminin. Guidé par son désir, le sujet féminin s'enfonce dans le paysage du désert, s'unit à cet espace sans frontières et, dans la nouvelle dimension qu'elle y découvre, tente d'échapper aux définitions du féminin afin d'explorer une subjectivité qui refuse toute limitation. En prenant comme objet d'étude la première et la troisième parties du roman, je me propose donc d'explorer cette relation entre le sujet désirant, sexué au féminin, et l'espace polyvalent, à la fois matériel et mental, réel et fictif, de l'illimité mauve.

Le texte de Brossard est fait pour échapper à la description, ce qui rejoint les thèmes de l'ouverture et de l'exploration. Le roman commence par une page de couverture indiquant l'auteure, Nicole Brossard, et le titre, *Le désert mauve*. Il se divise en trois sections dont la première constitue un court récit également intitulé *Le désert mauve*. Une nouvelle page de couverture signale le titre et le nom de l'auteure, Laure Angstelle. L'histoire est racontée par la jeune narratrice, Mélanie, qui décrit ses errances nocturnes dans le désert de l'Arizona. Son récit s'entrecoupe d'une autre narration où figure le personnage menaçant de « l'homme long », enfermé dans une chambre de motel. Les deux récits se déroulent simultanément et finissent par s'entrecroiser.

Ce premier récit est ensuite retravaillé puis traduit par une autre femme, Maude Laues. Elle est l'auteure de la deuxième section du roman, intitulé *Un livre à traduire*, où on passe du

roman au fragment et au reportage photographique. Maude Laures se propose de traduire *Le désert mauve* de Laure Angstelle et, pour ce faire, elle explore et développe les différentes dimensions du récit – les personnages, les lieux, les objets et les thèmes. La version traduite du roman constitue la troisième section qui commence par une nouvelle page de couverture indiquant le nom de l'auteure, Laure Angstelle, celui de la traductrice, Maude Laures, et le titre, *Mauve, l'horizon*.

C'est le désir entre femmes qui donne au roman sa forme. Au cours de la rédaction du *Désert mauve*, Laure Angstelle s'inspirait d'une lettre qu'elle avait trouvée dans un livre – une lettre d'amour écrite par une femme et destinée à une autre femme. Cette lettre, nous dit Angstelle, était un paysage énigmatique suscitant chez elle un désir très vif de connaître son auteure.

Fouillant dans une librairie d'occasion de Montréal, Maude Laures déniché le roman de Laure Angstelle. Séduite par le livre et par l'image qu'elle se fait de l'auteure, Maude est habitée pendant deux ans par un « lancinant désir » (Brossard, 1987 : 55) de se substituer à l'auteure du *Désert mauve*. Le livre de Laure est pour Maude un « immense espace à découvert » (p. 65) dont l'horizon est « comme un grand nu de femme bien tentant pour les yeux » (p. 171). Amenée par son désir, elle « patrouille » l'espace imaginaire de Laure Angstelle, pensant que « cela frôle le vide » (p. 171). Elle nous explique que, par « un retour incalculable des mots, elle savait ne plus pouvoir être en mesure de se soustraire à ce qui, bien bas sous la langue, voulait » (p. 57). Colligeant « tout à la fois les indices de son désir et ses notes de lecture » (p. 57), elle traduit *Le désert mauve* de Laure Angstelle : elle franchit la frontière textuelle et entre dans l'univers de Mélanie, la narratrice.

Cet univers romanesque se caractérise également par l'amour entre femmes : entre Mélanie et sa mère, entre sa mère et son amante Lorna, entre Mélanie et sa cousine Grazie et, au centre du récit, l'amour entre Mélanie et Angela Parkins. Ainsi, le désir au féminin est constitutif tant du contenu que de la forme du roman de Brossard.

Le titre du roman révèle d'ailleurs l'importance primordiale du rôle joué par l'espace du désert. Dans le récit de Laure Angstelle, il envahit le texte, reprend le titre et l'amplifie à l'infini dans l'histoire qui nous est racontée par Mélanie. L'action

romanesque du *Désert mauve* se déroule principalement dans le désert qui constitue alors l'« ici », c'est-à-dire l'espace topique du roman. Espace étendu et peu habité, le désert possède comme « ailleurs », ou endroit hétérotopique, l'espace de la ville. Or, dans la littérature occidentale, la ville métropolitaine constitue l'image la plus puissante de l'espace masculin. Lieu principal du conditionnement social et de la « colonisation des femmes », la ville représente le centre incontesté des pouvoirs économique, politique et culturel dans le monde moderne. Bref, la métropole constitue l'espace par excellence de l'identité masculine et de la domination des femmes (Gould, 1982).

En fonction de l'hétérotopie, donc, l'espace topique du désert offre au sujet féminin la possibilité d'échapper à la société masculine. Par rapport à l'espace de la ville, le désert représente l'espace non civilisé, et non colonisé. C'est le non-lieu ; ce n'est ni la culture ni la nature. Le désert du roman de Brossard constitue en effet le symbole par excellence du vide. C'est une vaste étendue de l'incommensurable qui invite à l'exploration et dont l'ouverture connote la liberté et la découverte. La frontière de l'horizon s'offre comme un « domaine qui s'ouvre à la pensée » (*Le Petit Robert I*). C'est un lieu qui est donc propice à la création d'une perspective alternative et à la découverte de nouvelles dimensions.

Une de ces dimensions est celle du désir. Par la notion du manque qu'évoque le vide et par la voie de l'homonymie, l'espace du désert s'apparente à ce que la narratrice nomme « la dimension du désir ». D'ailleurs, l'espace narratif du *Désert mauve* se divise en deux lieux principaux : le désert et le *Red Arrow Motel* ; deux espaces qui s'opposent comme la dimension du désir contraste avec celle de la réalité. Si le désert se caractérise par le vide, le motel constitue par contre un espace plein. Mélanie le décrit comme « un espace achalandé, rempli de clients, de vendeurs [et du] bruit continu de l'aspirateur » (p. 189). « Ici », nous dit-elle, « dans le Bar du Red Arrow Motel, le désert n'existe pas vraiment » (p. 48). Là, la narratrice est « dans la réalité jusqu'au cou » (p. 44).

Mélanie roule « avide » (p. 19) dans le désert, fuyant la réalité que représente le motel. Elle dit : « un jour j'aurais devant la nécessité de l'aube tout oublié de la civilisation des hommes » (p. 13). Errant dans le désert, Mélanie n'est « qu'une forme désirante dans le contour de l'aura qui entourait l'humanité » (p. 37). L'amour au féminin fait partie de la dimension du désir

qu'est le désert mauve, car la jouissance féminine est exclue des normes d'une société masculine. En effet, comme le signale Louise Dupré, l'érotique féminine « déborde [...] sur l'infini, l'abîme, la béance » (1989 : 134). Chez sa cousine-amante, Mélanie dort « à côté du désert de Grazie » (p. 33) et, en s'approchant d'Angela Parkins sur la piste de danse qui « donne l'impression d'un grand vide » (p. 81), elle constate qu'« [h]ormis l'éternité, il n'y a plus d'espace entre nous. Nous sommes le désert et l'évidence [...] parle et réveille en moi [Angela] l'horizon » (p. 219, 220).

En tant que dimension du désir, le désert représente un espace de fiction. En effet, c'est l'espace fictif du sujet féminin, comme le suggère l'adjectif mauve – qui « colore » aussi d'autres textes de Brossard. C'est Lorna, l'amante de la mère de Mélanie, qui initie la narratrice à ce lieu imaginaire en lui donnant une représentation. C'est du moins ce que prétend Mélanie :

Lorna [...] m'avait initiée à l'érosion, à tous les fantômes vivant dans la pierre et la poussière. Elle m'avait décrit des paysages, certains familiers, d'autres absolument incompatibles avec la végétation et le sol aride de mon enfance. Lorna inventait. Je savais qu'elle inventait (p. 12).

Mais, comme l'explique Angela Parkins, « la réalité est ce que nous inventons » (p. 88). Le sujet féminin se crée donc un espace fictif qui lui permet de découvrir une autre réalité. C'est dans cet espace que la narratrice explore les dimensions de sa propre conscience afin de trouver « le temps d'avant la réalité » (p. 30).

L'aspect variable du désert reflète donc les changements qui se produisent dans la conscience de la narratrice. Plus l'imaginaire de la narratrice joue un rôle dans la perception du désert, plus cet espace devient abstrait. Fuyant la réalité, Mélanie filait la lumière du désert « dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie » (p. 11) dans son regard. À Albuquerque, Mélanie se trouve sous l'emprise de la réalité. Cet état de conscience se manifeste par la description référentielle du désert pendant le retour au *Red Arrow Motel*. Mélanie roule vite et « ça défile les motels, les roulottes, les cabanes en tôle, les pylônes, les carcasses d'autos, les amoncellements de pneus » (p. 36). À ce moment-là, explique-t-elle, « le désert c'est ça » (p. 36).

Évoqué à travers la conscience de Mélanie, le désert se transforme continuellement. Entre la narratrice et le décor s'établit un rapport implicite de quasi-équivalence qui se rend explicite lorsque la narratrice exprime le désir de se fondre dans l'espace. Elle s'abandonne à exister aux limites de la fragilité du corps afin de le transcender. Elle voulait son « corps fiévreux, ne rien perdre de sa faconde, de son exubérance » (p. 30) ; elle le voulait « tout à la fois centré et hors cadre, superposé à l'hyperréalité du bleu » (p. 30). C'est par le regard que l'espace intérieur s'unit à l'espace extérieur et, dans le désert, « le regard fond » (p. 11). Mélanie va vers l'illimité et l'ouverture jusqu'à ce qu'elle s'unisse à l'immensité de l'espace qui l'entoure. Grâce à la fusion avec la lumière des éclairs, le corps devient lueur qui fond dans « l'abrégi des mots » (p. 21), se dissolvant dans l'indicible.

En explorant cette autre dimension, Mélanie se trouve dans l'espace de l'utopie féministe. Elle dit :

Il y a dans le désert la poursuite des béances que font parfois les nuages. Parfois ils sont comme des petits plombs que le soleil envoie à l'horizon pour signifier l'avenir du lendemain (p. 21).

L'utopie féministe se trouve dans une sorte de béance – dans le « nulle part », ou le « non-lieu » situé à l'extérieur de l'Histoire patriarcale (Pfäzler, 1988). Comme l'explique Mélanie :

Je roulais vite, seule comme un personnage émondé de l'histoire. Je disais tant de fois j'ai sombré dans l'avenir [...] Un jour je connaîtrais le silence et le secret qui se prolonge dans les êtres afin que naissent d'autres civilisations (p. 13, 40).

L'image de la béance fait partie des notions spatiales qui servent à définir et à limiter la femme dans les discours dominants. Évoquant la notion du vide, la béance sert à définir la femme dans le discours psychanalytique. Dans les écrits de Lacan elle représente la lacune : le manque signifiant le féminin. De même, dans le discours narratif le féminin se définit par rapport à l'espace. D'après Teresa De Lauretis (1984), la narrativité obéit à une logique œdipienne qui place chaque lecteur dans une position de différence sexuelle qui se conçoit ainsi : le masculin, le héros, l'humain sur le côté du sujet s'opposant au féminin, à l'obstacle, à la frontière, à l'espace.

Dans *Le désert mauve*, le sujet féminin s'associe toujours à l'espace mais sous deux aspects différents : la relation qu'entretient la narratrice avec l'espace et la nature même de l'espace. L'obstacle se transforme en ouverture, la frontière se métamorphose en horizon. L'espace ne sert ni à limiter ni à définir. Refusant la fermeture, la narratrice affirme qu'elle « pouvait exister sans comparaison » (p. 25), qu'elle ne voulait « aucun mythe » (p. 30). Elle entre dans l'espace illimité de la béance, échappant aux frontières du soi lorsque son regard fond dans le désert. Par le regard au féminin, l'espace de limitation s'ouvre sur la possibilité d'une utopie féministe – où la femme se définit par rapport à la femme, ce qui représente une non-définition. Comme le signale la narratrice, « il n'y a pas d'altérité, seulement une alternance dans l'apparence » (p. 32). Cette absence d'altérité se manifeste également dans la structure du *Désert mauve*, dont les première et troisième parties s'opposent et se définissent l'une par rapport à l'autre par leur position textuelle. En tant que traduction, pourtant, le récit de Maude Laures s'offre plutôt comme « une alternance dans l'apparence » du roman de Laure Angstelle.

L'espace que représente le désert dans la conscience de Mélanie correspond, d'ailleurs, au « hors-champ » décrit par De Lauretis dans son livre *Technologies of Gender* (1987). Elle propose un nouvel espace du discours où il est possible de résister aux métarécits masculins délimités par le contrat hétérosexuel – système de « sociosexuation » basé sur la différence sexuelle qui informe la plupart des théories des productions culturelles : l'écriture, la lecture, la sexualité et l'idéologie, pour ne nommer que celles-là. Cet espace alternatif se situe dans les points aveugles, dans « l'ailleurs », dans « l'espace-off » ou le « hors-champ » des représentations des discours dominants. Il constitue une position à partir de laquelle les termes d'une construction différente de la « sociosexuation » peuvent être posés. C'est l'espace non figuré mais implicite dans l'espace d'une représentation, d'un discours, ou d'un système de « sociosexuation ». Au lieu de s'opposer, ces deux espaces existent simultanément et en contradiction. De Lauretis propose que le sujet féminin se caractérise par le mouvement d'aller et retour entre « l'espace discursif des positions offertes par les discours hégémoniques et le "hors-champ" de ces discours où le sujet en question se construit autrement » (1987 : 26).

Lorsque Mélanie quitte le motel pour aller dans le désert, le franchissement du seuil constitue le mouvement du sujet féminin entre l'espace de la réalité patriarcale formée par les discours dominants et l'espace situé en dehors des discours hégémoniques. Le bar du motel se situe à l'intérieur de l'espace de la représentation. Comme le décrit Mélanie, « [t]oute la surface du bar ressemble à une image télévisée » (p. 15). Situé à l'extérieur de la représentation, « le désert est indescriptible » (p. 11). Mélanie voyage dans le désert parce qu'elle veut « savoir pourquoi dans les livres on oublie de mentionner le désert » (p. 13). Dans le bar du motel préside la réalité patriarcale incarnée par l'« homme long ». Dans cet espace, l'érotique au féminin ne peut se représenter, c'est une fiction dans la réalité patriarcale.

Les deux espaces – celui du « hors-champ » et celui des discours dominants – existent simultanément et en contradiction dans les récits de Mélanie et de l'« homme long » jusqu'à ce que ces deux personnages se trouvent dans le bar au même moment. En s'approchant de Mélanie, Angela Parkins est sur le point de franchir le seuil entre l'espace de son désir et l'espace des discours dominants. Elle tente de faire entrer la fiction dans la réalité, d'effacer la frontière. Dans sa fonction policière, pourtant, l'« homme long » se compare à « un fil de fer invisible qui tranche entre la réalité et la fiction » (p. 142). Il empêche la jouissance par la violence et, en assassinant Angela, il rétablit la frontière entre ce qui peut se représenter et « l'ailleurs » de la représentation.

Toutefois, Mélanie poursuit l'exploration de « l'ailleurs » qu'est la dimension du désir. Après la mort d'Angela « ce fut le profil menaçant de toute chose. Puis l'aube, le désert et mauve, l'horizon » (p. 220). Elle continue sa quête en allant vers l'horizon, ce « domaine qui s'ouvre à la pensée ». C'est un paysage qui fait reculer des frontières – un « des paysages vrais qui [...] débordent le cadre de nos pensées » (p. 143), comme l'expliquerait Laure Angstelle. Tout comme la lettre d'amour d'une femme à une autre femme constitue un paysage à explorer pour Laure, et comme l'univers imaginaire de Laure Angstelle est pour Maude « un grand espace à découvert » (p. 65), le roman de Brossard nous détache du bord et nous fait entrer en scène (p. 143) – la scène de l'illimité mauve.

Bibliographie

- BROSSARD, Nicole (1987), *Le désert mauve*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Fictions ».)
- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.
- DE LAURETIS, Teresa (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press.
- DUPRÉ, Louise (1989), *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- GOULD, Karen (1982), « Spatial poetics, spatial politics : Quebec feminists on the city and the countryside », *American Review of Canadian Studies*, vol. XII, n° 1, p. 2.
- PFAILZER, Jean (1988), « The changing of the avant garde : the feminist utopia », *Science Fiction Studies*, vol. XV, p. 283-284.

IDENTITÉ, TERRITOIRE ET MODERNITÉ DANS LE ROMAN HISTORIQUE À FORME BIOGRAPHIQUE¹

Allan WALSH
Université de Toronto

Tout en admettant qu'il y a des différences importantes entre les pratiques artistiques des années 1930 au Québec et en Europe, plusieurs chercheurs (Lamonde et Trépanier, 1986 ; Fournier, 1986 ; Harel, 1989b) ont insisté sur le fait qu'il ne fallait pas pour autant refuser d'attribuer aux discours culturel et scientifique québécois de l'époque un caractère moderne. Pour faire suite à ces recherches, je vais examiner une pratique littéraire particulière aux années 1930, le roman historique à forme biographique, afin de voir comment cette forme s'est inscrite dans un courant qui encourage la modernité. Vu la grande variété de sujets traités à l'intérieur de cette classe de textes et pour favoriser cette tentative de description du genre, j'ai arrêté mon choix sur trois textes représentatifs où domine la figure de l'explorateur : *Né à Québec* d'Alain Grandbois ([1933] 1962), *Pierre Radisson. Roi des coureurs de bois* de Donatien Frémont (1933), et finalement *La grande aventure de Le Moyne d'Iberville* de Pierre Daviault (1934).

À première vue, ces textes semblent tout simplement commémorer un passé national idyllique tout en mettant de l'avant la figure d'un héros positif. Mais une lecture plus approfondie nous montre que ces romans sont beaucoup plus complexes. Dans

1. Ce texte est une version complètement remaniée et retravaillée d'une communication présentée au XXXII^e Congrès de l'Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens (APFUCC).

un premier temps, je tenterai de décrire le genre en soulignant ses traits caractéristiques. Dans un deuxième, j'analyserai la figure de l'explorateur dans les textes retenus afin de découvrir comment ceux-ci textualisent dans leur organisation formelle toute une série de préoccupations propres aux années 1930. M'inspirant ici, en partie, des recherches de Régine Robin (1986), j'espère montrer que ces romans offrent toutes les caractéristiques d'une contestation de la tradition et d'une ouverture à la modernité.

Définir cette pratique s'avère une tâche difficile, car la forme du roman se situe à la frontière des genres et oscille sans cesse entre l'histoire, la biographie et la fiction. Georges Lukacs ([1938] 1965 : 343-368) envisage le roman historique à forme biographique comme une forme dégradée de la forme classique du genre et cela pour une variété de raisons. Au niveau formel, Lukacs n'admet pas que le héros du texte puisse être un personnage historique, car celui-ci ne devrait occuper qu'un rôle secondaire d'après les critères du modèle scottien. Une constatation s'impose : Lukacs perçoit les romans historiques de Walter Scott comme la forme la plus achevée du genre et l'érige en norme.

Selon la perspective que j'adopte, la notion de genre n'existe comme objet que dans et par une pratique littéraire. Il n'existerait pas de notion générique éternelle, tel le modèle scottien, considérée comme un objet naturel, mais plutôt une suite de pratiques littéraires qui projettent les objectivations que nous prenons pour l'objet appelé le genre. Dans le cas qui m'intéresse ici, le lieu principal de ces objectivations est sans aucun doute le héros historique et une analyse du rôle du héros sur les axes syntagmatique et paradigmatique de chacun des textes étudiés nous permettra de cerner les caractéristiques principales de cette pratique.

On constate que nos textes prétendent tous à la totalité, car ils veulent décrire la vie entière d'un explorateur. Le montage séquentiel et l'orientation sont simples, on passe de la naissance du héros à sa mort. De ces trois romans se dégage une organisation commune qui correspond à un schéma de mise en narration composé de cinq étapes consécutives :

1. la mise en place du mythe des origines familiales ;
2. le récit de vocation ;
3. les explorations et les découvertes ;

4. l'échec du rêve de l'explorateur ;
5. la mort du héros.

Élaborons un peu sur ce scénario (qui correspond aux recherches du Groupe μ (1970) sur la biographie). Les trois romans étudiés débute toujours par la mise en texte d'une généalogie familiale qui prend quelquefois des dimensions presque mythiques. On trace le profil des ancêtres du protagoniste, on décrit leur arrivée en Nouvelle-France et on met en évidence chez les parents, et surtout chez le jeune héros, les traits précis qui préfigurent le statut héroïque de l'explorateur. Tout concorde pour rendre inévitable le dilemme du récit de vocation qui est la clef de voûte du texte.

Cet élément du roman est assez facile à reconnaître : le personnage principal a des doutes face à son avenir, mais il subit une transformation et découvre sa voie. Le récit de vocation peut prendre deux formes : une transformation intérieure ou extérieure. *Né à Québec* met en scène le premier modèle. Jolliet est fasciné par les histoires de fondation de la Nouvelle-France et découvre lui-même sa vocation d'explorateur. Les deux autres romans racontent une transformation extérieure : dans le premier, d'Iberville rencontre Cavelier de La Salle qui l'inspire dans la poursuite de sa vocation, tandis que Radisson, de son côté, est transformé par son expérience de captivité.

Engendré par le récit de vocation, le récit des explorations et des découvertes du protagoniste lui succède comme il se doit. Le protagoniste rencontre toujours des obstacles et des revers, mais le texte répète la structure exploit/échec jusqu'à l'épuisement de ses actions et de sa vie. Le texte est ainsi voué à une certaine redondance, mais la fonction première de cette pratique littéraire est d'énumérer la suite de découvertes et d'exploits qui ont contribué à la notoriété du héros.

Le scénario à cinq étapes est essentiel pour circonscrire et définir cette pratique, mais il ne nous indique rien au sujet de l'originalité du genre au Québec. Pour arriver à saisir cette originalité, il faudra compléter cet examen par une analyse du mode d'organisation paradigmatique du personnage dans chacun des textes. Je m'inspirerai ici des travaux de Philippe Hamon (1983, 1984) sur le personnage, car ceux-ci me permettront de considérer le personnage comme un lieu d'investissement privilégié.

Notons pour commencer que la plupart des romans de notre corpus inscrivent dans leur titre le nom propre du héros. L'attention du lecteur est ainsi focalisée non seulement sur un personnage, qui est un fait de structure à l'intérieur d'un système textuel hiérarchique, mais aussi sur un personnage qui possède une existence intertextuelle. Traditionnellement, selon Hamon (1983 : 107-184), le nom propre et le portrait restent les signes privilégiés du personnage et jouent un rôle important dans sa construction mais, dans nos textes, l'extrême rareté des portraits et leur pauvreté lexicale souligne que le personnage ne tend pas à s'organiser uniquement par l'intermédiaire d'un portrait ou d'une *mimesis*. Alors, comment nos explorateurs sont-ils textualisés ?

La figuration du héros se développe souvent dans ces textes de façon différentielle – par l'opposition, par la juxtaposition ou même par l'assimilation avec celui qui est Autre ou étranger. Tout d'abord nos explorateurs se caractérisent et sont caractérisés comme non-Français. Ce que je pourrais appeler leur « américanité » est souligné de plusieurs façons. Premièrement, ils se considèrent « Canadiens ». De plus, la naissance en terre canadienne ainsi que les rapports qu'ils entretiennent avec la nature nord-américaine deviennent des marques caractéristiques du personnage. D'Iberville, par exemple, est décrit comme un Canadien qui « n'est pas comme ces officiers venus de France » (Daviault, 1934 : 29). Jolliet, comme Radisson, se sent « d'une race et d'un sol différent » (Grandbois, [1933] 1962 : 82). De plus, tous nos protagonistes confirment leur appartenance à une identité canadienne à la suite de voyages en France, car ils s'y sentent souvent comme des étrangers.

La relation avec l'Indien est plus complexe, car elle se fonde non seulement sur des stéréotypes qui sont des façons populaires de penser l'autochtone, mais aussi des façons de nous penser nous-mêmes par rapport à lui. L'expérience de Pierre Radisson est la plus dramatique (Frémont, 1933 : 9-40). Âgé de 16 ans, il est enlevé par les Iroquois et adopté par une famille. La captivité de Radisson et son contact avec l'autochtone le transforment et l'initient aux mystères de la vie et de la nature. Le *topos* de la captivité, que Gilles Thérien (1990 : 269-280) a analysé, n'est qu'un des endroits privilégiés où cet échange peut se produire. D'Iberville et Jolliet ont eux aussi assimilé certains traits de l'Indien et c'est ce qui les transforme et les distingue des autres Blancs. L'assimilation de caractéristiques indiennes devient alors

un élément central de la figuration et de l'identité de l'explorateur. Celui-ci s'enracine ainsi de plus en plus dans le continent nord-américain et prend ses distances de l'Europe.

Cette logique différentielle de la composition de l'identité du personnage ne se limite pas seulement à l'interaction avec des personnages anthropomorphes. On remarque aussi une propension du personnage à échanger des traits distinctifs avec son milieu, avec les milieux qu'il traverse pendant ses explorations. Régulièrement, le texte décrit l'effet du milieu sur les explorateurs. Comme les contacts avec l'Indien, la proximité quotidienne avec des actants collectifs tels le « fleuve », la « forêt » et les « grands espaces » transforment les protagonistes et en font des êtres un peu plus « sauvages » et « taciturnes ». Ainsi, le territoire, comme l'autochtone, habitent ces explorateurs et jouent un rôle essentiel dans la constitution de leur identité.

Ce rapide survol des traits essentiels à l'organisation de l'identité du personnage indique que ces romans se distinguent nettement de ceux de la fin du XIX^e siècle et une conclusion s'impose : une nouvelle figure du héros, triplement caractérisée par leur appartenance canadienne, leurs rapports à l'autochtone et à la nature nord-américaine, est en train de se constituer.

Les traits différentiels que j'ai identifiés ne sont pas les seuls à constituer le personnage pour le lecteur. Hamon suggère que les actions et les modalités du protagoniste à l'intérieur du scénario constituent plus spécifiquement l'effet-personnage dans la mémoire du lecteur (Hamon, 1983 : 185-325). Maintenant, de tous les traits qui qualifient le faire de l'explorateur, celui de la territorialisation domine hiérarchiquement les trois romans. Je compléterai donc mon étude en examinant les modalités du vouloir, du savoir et du pouvoir, modalités qui sont toutes surdéterminées par la fondation d'un territoire.

L'inscription du « vouloir-faire » est une nécessité structurale dans les trois romans, et c'est le récit de vocation qui déclenche un programme précis transformant l'acteur principal en sujet virtuel doté d'un désir pour un objet spécifique : le territoire. L'espace est désiré pour répondre à un fantasme de maîtrise du territoire et tous les protagonistes ressentent cette obsession. Radisson et des Groseilliers, par exemple, sont « dévoré[s] du désir de s'y aventurer coûte que coûte » (Frémont, 1933 : 70), Jolliet, lui, brûle « du désir de découvrir le territoire »

(Grandbois, 1962 : 82), tandis que d'Iberville « rêve de lointaines randonnées et de pays à découvrir » (Daviault, 1934 : 13). Ce désir de quitter les lieux d'origine pour revendiquer la liberté et la totalité de l'espace est réitéré régulièrement dans les textes et prend la forme d'une quête, d'une quête de prise de possession du territoire. L'explorateur ne peut s'empêcher de partir et de parcourir des distances énormes à travers la nature américaine. Notre protagoniste est ainsi inséparable de l'univers des plaines, des rivières, des lacs et de la toundra. Le canot, le voilier et les longues randonnées pédestres marquent l'errance et les courses folles vers le territoire désiré. Cette déambulation est une constante dans les trois romans et est symptomatique d'une tentative d'appropriation de l'espace nord-américain. Le héros, constamment à la recherche de ses rêves et toujours en train de les perdre, est ainsi textualisé par sa quête et par ses pérégrinations.

Le savoir est certainement la modalité qui informe le plus nos biographies romancées. Le savoir est objet de quête et de désir, et le héros l'acquiert par ses explorations du territoire. Tous nos explorateurs jouent le rôle de cartographe, car ils doivent découper le territoire et établir ses limites. À travers cet exercice cartographique et toponymique, ils établissent une légitimité symbolique pour faire de cet espace nord-américain un lieu exploitable et habitable. Le lecteur est ainsi non seulement témoin de la naissance de l'identité d'un homme et de sa quête, mais aussi de la naissance d'une nation à travers le fantasme de la prise de possession d'un territoire.

Le savoir porte également sur une variété de connaissances liées au territoire comme les richesses naturelles, la faune, la flore et même les autochtones. Tout ce savoir, du géographique à l'anthropologique, est communiqué au lecteur par l'intermédiaire de scènes descriptives réalistes. Mais quelles sont les origines de cette écriture réaliste qui s'impose dans les descriptions étudiées ? Historiquement, nous savons que les interventions du Frère Marie-Victorin (1917) et du chanoine Émile Chartier (1923), par exemple, ont beaucoup contribué à l'élaboration du savoir descriptif fondé sur des bases scientifiques. De plus, les recherches de Marcel Fournier (1986) ont déjà montré que pour toute une génération d'intellectuels la recherche d'un savoir « objectif » était une valeur essentielle de l'époque. Sur le plan littéraire, cette volonté de connaissance du réel est textualisée dans l'organisation formelle des trois romans à travers les représentations du descriptif

territorial. Le narrateur se sert d'une variété de procédés pour introduire ces descriptions, par exemple, la rencontre avec l'autochtone agissant comme informateur. Mais le procédé de choix est sans aucun doute la description ambulatoire pendant le voyage de l'explorateur. Souvent ces descriptions sont objectivées par l'intermédiaire de sources primaires intercalées au récit ; ce qui donne aux textes une forme documentaire et réaliste. En fin de compte, le savoir de l'explorateur est inséparable du savoir-décrire « objectif » qui appartient au narrateur ou, plus exactement, au style qui commence à prendre de l'importance à cette époque.

Notons que, dans les romans étudiés, l'autochtone n'est qu'un élément de l'environnement à apprivoiser et à s'approprier. L'amérindien demeure donc un objet du territoire et jamais un sujet du texte. Conséquemment, la notion de territoire autochtone comme telle demeure absente des trois romans.

Le pouvoir est une catégorie sémantique qui définit la compétence des personnages tout en constituant, selon Hamon (1983 : 260), des classes d'actants différenciés possédant ou ne possédant pas le pouvoir. Ici, le pouvoir n'est pas inné, il est acquis par l'intermédiaire d'une classe d'actants qui le possède ; ce pouvoir vient de Versailles ou bien des représentants du roi en Nouvelle-France : le gouverneur ou l'intendant. Les diverses expéditions de Radisson et de Pierre d'Iberville à la baie d'Hudson et de Jolliet sur le Mississipi permettent la fondation d'un territoire fortement cadastré. Mais, dans tous nos textes, les protagonistes ne réalisent pas leur rêve, car ils sont souvent abandonnés ou trahis par les représentants du pouvoir. À la suite de cette cessation d'appui, le protagoniste est dépossédé du territoire découvert. Toute défaite, tout échec signifient ainsi l'expulsion du lieu désiré. Lorsque Radisson et des Groseilliers perdent leurs droits au territoire qu'ils venaient de découvrir, un seul choix s'offre à eux, quitter le pays et reprendre de nouvelles explorations. Ainsi, constamment, le territoire est désiré, connu, cadastré et conquis, mais il échappe toujours au fantasme du héros.

Les trois romans étudiés ici ne sont pas une simple commémoration d'un passé national idyllique. Ils parlent plutôt de la dépossession et de l'aliénation de l'explorateur. Il serait donc beaucoup plus juste d'envisager cette pratique littéraire comme une mise en représentation de la dépossession historique de l'homme québécois à travers cette tentative de reconquête symbolique du

territoire perdu. Ces romans participent ainsi à une tentative, originale pour l'époque, de communiquer l'aliénation d'un peuple par l'intermédiaire d'une mise en texte. Je me demande même si ces textes ne préfigurent pas certains thèmes du mouvement Parti pris (Major, 1979 ; Harel, 1989a).

En conclusion, mes recherches indiquent que le savoir est hiérarchiquement la plus importante modalité caractérisant le personnage dans l'horizon d'attente du lecteur. D'abord, parce que, sur le plan de l'énonciation, le lecteur partage avec l'explorateur ses découvertes et son savoir mais, aussi, parce que, sur le plan de l'énoncé, cette modalité, par la variété de thèmes traités (la description du territoire ou de ses habitants pour ne mentionner que ceux-là), est plus diversifiée que le vouloir et le pouvoir. On constate aussi que ces romans textualisent dans leur organisation formelle toute une série de préoccupations propres aux années 1930, tels le savoir, la mise en texte d'une nouvelle figure du héros et la dépossession historique. Ainsi, les thèmes traditionnels traités dans les trois romans choisis me semblent offrir toutes les caractéristiques d'une contestation de la tradition et d'une ouverture à la modernité. Reste à examiner les autres sous-corpus de la pratique du roman historique à forme biographique (celui des figures religieuses et celui des figures politiques) afin de continuer à circonscrire cette pratique et d'établir son importance dans le champ littéraire des années 1930.

Bibliographie

- CHARTIER, Émile (1923), « La culture classique et l'enseignement des sciences », *Revue trimestrielle canadienne*, vol. IX, (décembre), p. 373-385.
- DAVIAULT, Pierre (1934), *La grande aventure de Le Moyne d'Iberville*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.
- FOURNIER, Marcel (1986), *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin.
- FRÉMONT, Donatien (1933), *Pierre Radisson. Roi des coureurs de bois*, Montréal, Éditions Albert Lévesque.
- GALLAYS, François (1979), « Louis Jolliet vu par Alain Grandbois ou l'Histoire au service du mythe », *Voix et images*, vol. V, n° 1, (automne), p. 65-86.
- GRANDBOIS, Alain ([1933] 1962), *Né à Québec. Louis Jolliet*, Montréal et Paris, Fides.
- GROUPE μ (1970), « Les biographies de *Paris Match* », *Communications*, n° 16, p. 110-127.
- HAMON, Philippe (1983), *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Librairie Droz S.A.
- HAMON, Philippe (1984), *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Les Presses universitaires de France.
- HAREL, Simon (1989a), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule.
- HAREL, Simon (1989b), « La communauté restreinte. Autorité et sacrifice dans *Menaud, maître-draveur* », *Protée*, vol. 17, n° 3, (automne), p. 40-47.
- LAMONDE, Yvan, et Esther TRÉPANIER (dir.), (1986), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.

- LUKACS, Georges ([1938] 1965), *Le roman historique*, Paris, Petite bibliothèque Payot.
- MAJOR, Robert (1979), *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH.
- MARIE-VICTORIN, Frère (1917), « L'étude des sciences naturelles : son développement chez les Canadiens français », *La Revue canadienne*, vol. XX, nouvelle série (octobre), p. 272-292.
- ROBIN, Régine (1986), *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot.
- THÉRIEN, Gilles (1990), « Le topos de la captivité ». Texte présenté au colloque « Before 1860 Discourse/Language in Canada. Avant 1860. Discours et langue au Canada ». Inédit.

L'USAGE PRAGMATIQUE DE LA FICTION CHEZ ANDRÉE FERRETTI : FICTION ET AUTOBIOGRAPHIE DANS *RENAISSANCE EN PAGANIE*

Guylaine MASSOUTRE
Université de Montréal

Cette histoire contemporaine qui résonne
dans mes veines.

Andrée FERRETTI,
Arcade, 1991.

On sait qu'à toute formation fictive il manque de nécessaires prédicats de réalité, qu'elle est, par rapport au réel, une construction autonome ou hétéronome, selon les critiques, mais que le lien de l'une à l'autre s'articule aisément en tant que fonction : la fiction nous fait part de quelque chose à propos de la réalité, c'est-à-dire qu'elle est une structure de communication.

La critique herméneutique, à la suite des travaux notamment de Cassirer, a étudié la fiction dans son usage symbolique. On doit à Wolfgang Iser, plus particulièrement, d'avoir dégagé l'espace de transposition entre la représentation – qu'elle procède d'une perception ou d'une connaissance – et le donné (les faits empiriques) : le discours de fiction serait « orphelin de toute situation contextuelle donnée et obligé par là de fournir lui-même à son destinataire l'ensemble des directives nécessaires à l'établissement d'une telle situation » (1979 : 278). Iser conçoit le texte comme un « organisme vivant relié à son lecteur », un « inventaire de stimuli (de signifiants) qui est reçu par le lecteur et

auquel il répond par ses représentations ». Les éléments imprévisibles du texte s'égalisent dans le circuit de la lecture, c'est-à-dire dans l'interaction du texte et du lecteur.

Cependant, l'échange entre le texte et le lecteur se réalise autour d'une situation. Ni copie ni déviation, le texte de fiction réagit aux systèmes de sens auxquels il se réfère, s'intéressant à ce qui est en lui virtuel ou nié. Le rapport du texte à la réalité n'est donc pas une simple question de référence à tel système de sens, mais bien « que l'œuvre est essentiellement paradoxale, qu'elle est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire » (Barthes, cité dans Iser, 1979 : 287) : « la littérature acquiert sa fonction aux lieux où la validité des systèmes faiblit » (Iser, 1979 : 291).

À la suite de cette réflexion sur l'activité « complétive » du roman, sur ce qu'elle révèle de potentialités à propos de la réalité, je me propose d'étudier la correspondance homologique entre le roman d'Andrée Ferretti, qui met en scène Hypatie d'Alexandrie au IV^e siècle, et la réalité québécoise, celle des années 1960 autour du personnage et romancier Hubert Aquin.

Renaissance à la vérité : de l'exigence éthique à l'invention littéraire

« Il est surtout absolument impossible de vivre sans oublier [...] l'élément non historique et l'élément historique sont également nécessaires à la santé d'un individu, d'un peuple, d'une civilisation » (Nietzsche, [1873-1876] 1990 : 97-98). De quelle sorte d'histoire devons-nous nous prévaloir ? De quelle mémoire la vie d'un peuple nourrit-elle sa psyché collective ? Des faits ? Des mythes ? D'une littérature pensée comme une tradition, une Voie, un *Tao*, une *Torah*, bref comme une mémoire collective qui distribue ses usages de l'oubli et ses résurgences mnémoniques au gré de ses nostalgies, de ses projections et de ses croyances ? À côté de la mémoire historique, le récit littéraire, qui se développe en pays imaginaire, fonctionne comme une mémoire alternative, à la fois prémoderne et visionnaire¹.

1. La vérité littéraire n'est pas la vérité historique, puisque l'existence littéraire n'a pas d'autre lieu que l'imaginaire. Cependant, toutes deux sont médiatisées par le discours : Nietzsche a décrit le discours historique comme l'effort qui

Le roman se situe en 1985. Aquin en est le héros, « voix en trompe néant » qui plane dans la Bibliothèque nationale du Québec. Élane, jeune chercheuse en philosophie de l'Université du Québec à Montréal, lit les romans d'Aquin tout en poursuivant une recherche sur Hypatie d'Alexandrie. Elle donne vie simultanément aux deux personnages, les imaginant respectivement sur les lieux de leur vie, et voici qu'ils se mettent à converser ; plus les recherches d'Élane se précisent, plus ils entrent dans une relation de séduction réciproque. Une autre femme entre aussi en scène, Isis, qui incarne à la fois la mère d'Élane, la femme à qui les Alexandrins rendaient un culte et la femme aimée par Aquin dans les années 1960.

Dans *La vie partisane* (1990), Ferretti a évoqué ces « nœuds » dans la conscience qui, à la faveur de la nuit, par exemple, ou, encore, sous l'exaltation d'un beau paysage, font surgir les images fortes du souvenir :

Très peu d'années se sont écoulées depuis ton départ, et, déjà, ne m'habite que la part de toi qui au fil du temps était devenue moi. Je porte en moi, indestructiblement, cette essence de ton être, mais j'ai oublié ta manière vivante de l'exprimer, j'ai oublié ton existence (15).

De même, face à la mort – suicide, assassinat, maladie, morts violentes –, la parole des vivants devient le chant lyrique de la résurrection : « Et j'essaie de vous délivrer de la souffrance qui vous habite, de vous rappeler à la vie, en la traquant jusque dans ses odeurs les plus subtiles » (1990 : 71) : *Renaissance en Paganie* est lui aussi un livre né de l'émotion.

consiste à « varier ingénieusement un thème connu, peut-être tout à fait ordinaire, un air quotidien, pour le hausser au rang d'un symbole universel et faire ainsi sentir dans l'original tout un monde de profondeur, de puissance et de beauté » ([1873-1876] 1990 : 133). C'est dire que la puissance artistique, « la faculté d'entourer les choses d'une présence créatrice, de se plonger avec amour dans les données empiriques, de broder poétiquement sur des types donnés » (p. 133), autrement dit la passion inspirée de rendre la grandeur du passé, est la seule force capable de « transformer une vérité commune en une découverte inouïe » (p. 134). « Instinct historique » et « instinct de construction » vont de pair. Cette vision dramaturgique du rôle de l'historien est indissociable d'une conception de l'homme virtuose, de l'homme créateur qui anime aussi l'écriture de Ferretti.

Dans un billet qu'elle adressa en 1991 à la revue *Arcade*, Ferretti a défini un projet qui s'applique très bien à *Renaissance en Paganie* :

D'où l'urgente nécessité de redonner à toute écriture sa fonction critique, en l'instaurant au cœur du projet tant esthétique qu'éthique, politique ou philosophique. D'où l'urgente nécessité de tenter de mettre à distance ce monde meurtrier qui s'attaque à notre faculté même de penser, en redonnant existence à la dissidence, à des visions bouleversantes de l'avenir, susceptibles de le faire émerger radicalement différent (1991 : 56).

Cet amour de la réalité à changer exigeait l'invention d'une forme, justement qualifiée dans cette revue de « fiction documentaire » (Langevin, 1988 : 82).

Face aux totalitarismes qui menacent nos esprits d'une lénifiante atonie et qui sont à l'origine de bien des confusions contemporaines, Ferretti a choisi de considérer ces visions bouleversantes de l'histoire au IV^e siècle, qui dorment dans les bibliothèques, étouffées par le conformisme et par l'ignorance, et occultées par les pouvoirs dominants. Les livres empoussiérés, perdus ou les rouleaux détruits d'Alexandrie témoignent de la criminelle insouciance des hommes à détruire les temples du savoir et à effacer ces immenses énergies qui attestent de l'existence des peuples et de leur culture. *Renaissance en Paganie* est un vibrant plaidoyer en faveur d'un monde de couleurs et de saveurs, du trop-plein de l'histoire, de la passion de l'existence, du culte des Muses. Il dispose de l'utopie romantique², plus que d'une esthétique fauve³. Il est prosopopée⁴.

2. Jean Basile (1987) compare l'évocation de la vie d'Hypatie à Salammô de Flaubert. Vision romantique, voire symboliste de l'univers.

3. Cela diverge de la lecture de Madeleine Ouellette-Michalska : « Cette passion contenue dans l'ampleur du Verbe – le mot parole serait inapproprié –, cette économie du langage où le classicisme endigue un lyrisme éclatant capable de rendre l'essentiel d'une situation, d'un sentiment, en peu de mots, est une belle réussite. Et la réussite est d'abord formelle » (1987 : D-3).

4. La prosopopée « consiste à mettre en quelque sorte en scène les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les êtres inanimés ; à les faire parler, agir, répondre, ainsi qu'on

De Montréal à Alexandrie, il n'y avait que le pas de la métaphore à franchir, celle qui s'opposerait à la destruction du patrimoine humain, celle qui renverserait l'entreprise mortifère, celle qui permettrait aux événements de dégager leur sens. Ferretti a appelé pour guide la mathématicienne et philosophe Hypatie qui travailla à la transmission de la philosophie hellénique au monde arabe, foyer de la chrétienté où se sont néanmoins développés des totalitarismes⁵. Pour lutter contre les intolérances qui accablent la démocratie, il devient important de se représenter l'apogée de l'éclectisme, caractéristique de la philosophie alexandrine, carrefour et centre d'accueil pour des civilisations diverses, juste avant la disparition de cette grande culture⁶; et si l'information manque, il n'est que de la recréer pour la rattacher à notre modernité. On notera d'ailleurs la publication en 1989 d'un autre roman sur Hypatie, par Jean Marcel.

Par ce mélange de la mémoire et de l'imagination, Ferretti rend un culte mi-grave, mi-humoristique à des héros au statut historique divers : le fils, l'amant, le petit-fils, Isis, voix inspirées de sa propre vie ou, de façon plus éloignée, des romans d'Aquin, Hypatie, Cyrille, tous deux nés de l'*Encyclopædia*

l'entend ; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc. ; et cela ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on n'est pas le maître de son imagination » (Fontanier, 1968 : 404). À cette définition, Bernard Dupriez (1980 : 364-366) ajoute la remarque qu'elle est une figure du sublime et que, dans son étrange aptitude à apostropher ou à dialoguer avec l'absent, elle s'apparente à l'hallucination. Figure de l'obsession ou de la passion, elle peut aussi relever du truquage et constituer un procédé d'accréditation du fantastique.

5. Hypatie, disciple de Plotin et de Porphyre, philosophe de l'école païenne d'Alexandrie, n'a finalement pas su ménager l'autorité chrétienne, puisqu'elle fut assassinée par des fidèles chrétiens, pour le moins intolérants et fanatiquement politisés.
6. Période où la philosophie pythagoricienne, déjà très adaptée par les penseurs alexandrins, fut intégrée aux croyances judéo-chrétiennes ; cette philosophie de tradition grecque est habituellement connue comme l'hermétisme alexandrin. Le secret y joue un grand rôle comme instrument politique qui permet des croyances et des pratiques rituelles non officielles ou orthodoxes en période d'intolérance des pouvoirs politiques et religieux. De Platon, elle conservait une tradition de valeurs suprêmes accordées à la vie intérieure et à l'engagement politique.

Universalis, surgissent sous cette main qui écrit tout en rêvant d'êtreindre encore. Ces personnages ont en commun d'avoir effacé ou laissé perdre les traces les plus intéressantes de leur existence. Or, le secret, l'oubli et l'éradication sont pour Ferretti des sujets de scandale⁷. S'il est vrai qu'« [a]u théâtre de la mémoire, les femmes sont ombre légère » (Perrot, 1987 : 19), Ferretti fait sortir des greniers de l'histoire des femmes courageuses qui ont su toucher le fruit défendu de la connaissance. L'écriture est alors investie d'une fonction nécessairement sacrée, tenue par une main féminine : à Alexandrie, la femme éclipse les dieux, elle est le principe qui engendre tous les univers. Magnifiée par le culte d'Isis, elle est celle qui proclame, qui proteste et qui procréé.

À Alexandrie, comme dans le Québec des années 1960, jamais religion et politique ne furent si étroitement liées. Par un montage de fragments – *pageant* à l'américaine –, la mémoire recompose une imagerie qui, comme dans le mythe, entrecroise la réalité et la fiction. Ferretti s'inscrit dans un courant de littérature féminine qui travaille notamment la mémoire collective. On pensera par exemple au travail inaugural de Denise Boucher. Mais cette appartenance passe conjointement par l'exploration intime.

Condensation et catalyse

Dans *Renaissance en Paganie*, la psychologie que Ferretti prête à Aquin tient à la fois des souvenirs, de l'intuition et d'une lecture fragmentaire et orientée par la connaissance de l'homme, qu'elle-même juge très approximative. On ne saurait être insensible aux fulgurances passionnées et inspirées de son écriture⁸. Du

7. Du moins l'oubli apparaît-il ainsi à la conscience qui, en s'appropriant l'histoire, transforme l'expérience intime en pensée personnelle. La perception de l'homologie, dans la conscience historique, invite l'homme à avoir confiance en l'avenir : le regard sur le passé permet l'invention des temps modernes, ce que Nietzsche appelle « la Renaissance » ([1873-1876] 1990 : 106), la « civilisation naissante » (p. 102). L'idée de la renaissance et de la délivrance est aussi celle de Ferretti.
8. Nietzsche appelle « la force plastique [...] cette force qui permet à quelqu'un de se développer de manière originale et indépendante, de transformer et d'assimiler les choses passées ou étrangères, de guérir ses blessures, de réparer ses pertes, de reconstituer sur son propre fonds les formes brisées » ([1873-1876] 1990 : 97). Cette perspective remet en contexte la

titre, on peut induire une sorte de culte à Aquin, un culte métaphorique, ne l'oublions pas, qu'il faut comprendre davantage comme un hymne de joie qu'un hymne de foi. Profession de paganisme, il renvoie à une religion populaire qui voit le divin partout dans les êtres, révélé selon la tradition herméneutique dans un « Tout » tenu par des relations de sympathie et d'antipathie entre les êtres. Raison et croyance y jouent une part égale : « étayer une conception fondée sur une hypothèse » (1987 : 14), tel est le propos clairement énoncé au début du roman.

Dans le Québec actuel, l'ère du déclin du capitalisme est annoncée de toutes parts ; on évoque la décadence générale des valeurs occidentales. Ces incertitudes favorisent les hypothèses propres à l'esprit de l'essai : Hypatie et Elaine se rejoignent dans un mouvement d'assimilation. Nulle commune mesure avec une biographie référentielle d'Aquin qui, dans ce rôle à la manière de Chateaubriand, tente en vain d'atteindre l'immortalité par elles :

Dans un jour éblouissant de clarté pré-éléate, je reprends existence dans un corps à la fois familier et tout à fait étranger, qui est mien et qui ne me ressemble pas, si léger, pur, tout de chair faite verbe [...] Je suis rené. René Rivière, fils heureux de la fille que je n'ai pas eue (1987 : 77).

Aquin était fasciné par la période et la pensée du Bas-Empire romain. Dans la préface de *Point de fuite*, il se disait un « pauvre épigone de Porphyre » (1971 : 9), philosophe qui fut précisément un maître à penser d'Hypatie. Aquin et Hypatie moururent l'un et l'autre de mort violente, le premier par suicide, l'autre assassinée, et tous deux furent des personnalités intellectuellement rayonnantes et de fort tempérament. Mais ce qui les lie d'abord, pour Ferretti, ce sont leurs initiales communes, HA, qui les fait se côtoyer sur les rayonnages d'une bibliothèque. On reconnaît là ce qu'André Breton appelait dans *L'amour fou* une « trouvaille » :

C'est en elle seule qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir. Elle seule a le pouvoir d'agrandir l'univers, de le faire revenir partiellement sur son opacité, de nous faire découvrir en lui des capacités de recel

remarque grinçante de Ouellette-Michalska, lorsqu'elle écrit que ce livre est un « hommage compensatoire des fidélités d'archives alliées de nos culpabilités posthumes » (1987 : D-3). Nous y lisons au contraire une démarche proprement référentielle.

extraordinaire, proportionnées aux besoins innombrables de l'esprit (1937 : 22).

En ce sens, Ferretti s'accomplit en poésie.

Surréalité et révolte

Hasards puisés dans la réalité d'aujourd'hui, mais qui évoquent celle d'hier, souvenirs de discussions anciennes, magie de scènes impossibles à oublier, tels sont les ferments qui portent l'écriture de Ferretti. L'entreprise mnémonique se cache à peine sous la fantaisie d'un premier roman aux allures surréalistes : l'apparition, la rencontre, l'amour fulgurant, la révélation, les correspondances qui nient le hasard objectif refont un monde perdu, mais elle remplace son mystère par un autre, celui que porte l'onirisme. L'imagination de Ferretti enquête sur les prémisses de sa vie consciente, tout comme le merveilleux, pour Breton, s'avère le seul état capable de féconder le domaine littéraire :

[L'intuition poétique,] enfin débridée dans le surréalisme, se veut non seulement assimilatrice de toutes les formes connues mais hardiment créatrice de nouvelles formes – soit en posture d'embrasser toutes les structures du monde, manifesté ou non. Elle seule nous pourvoit du fil qui remet sur le chemin de la Gnose, en tant que connaissance de la Réalité suprasensible, « invisiblement invisible dans un éternel mystère » (Breton, [1924 et 1930] 1990 : 173).

L'envers de cette pensée métaphorique est qu'elle repose sur une nécessaire stéréotypie, comme Breton l'a montré dans *L'amour fou*, puisque le principe du déplacement sur un objet analogique consiste à substituer au hasard, à l'insolite, par un mouvement sympathique, une volonté d'unité, un désir d'arracher à l'objet substitué une part de vérité que l'objet initial refuse de révéler sans détour. Toutefois, dans *Renaissance en Paganie*, les deux objets de mystère, Aquin et Hypatie, sont rapprochés par un même élan d'optimisme qui vise à promouvoir l'amour du monde et la force du hasard ; c'est cet amour immodéré de la richesse du monde qui crée le lien au cœur de la pensée métaphorique : « Lien si délié qu'il ne tient à rien, tant il tient à tout, aboutissement particulier des millions de hasards qui mêlent les êtres aux êtres » (Ferretti, 1987 : 78). En cela, le roman de Ferretti s'écarte des techniques de Breton qui privilégia l'immédiateté de l'image, dans

son rapport au sujet voyant. Sur un fond imaginaire inspiré par l'appel d'un fort désir⁹, les analyses sont guidées par une exigence rationnelle de vraisemblance et de vérité qui trouve, à cette seule condition d'émergence, sa pleine efficacité¹⁰. D'où l'indication générique « récit » sur ce texte romanesque dont Ferretti, fascinée par le potentiel de réalité libéré par cette situation fictive, indiquait qu'elle ne voyait à son texte aucune appartenance générique spécifique¹¹.

Pour une idée de la liberté, de la conscience en alerte et pour la dignité de la vie

Ferretti fait sien le combat que Breton a depuis longtemps livré :

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain [...] La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour lever un peu le terrible interdit ; assez aussi pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper (Breton, [1924 et 1930] 1990 : 14-15).

C'est le sens de son témoignage dans *Renaissance en Paganie*.

9. « L'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est-à-dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs » (Breton, [1924 et 1930] 1990 : 28).
10. « [...] au bout de vingt ans, je me vois dans l'obligation, comme à l'heure de ma jeunesse, de me prononcer contre tout conformisme [...] il n'est pas de grande expédition, en art, qui ne s'entretienne au péril de la vie [...] chaque artiste doit reprendre seul la poursuite de la Toison d'or » (Breton, [1924 et 1930] 1990 : 157).
11. Du surréalisme de Breton, nous retenons un sens de la révolte qu'endossent tous les personnages de Ferretti : « L'homme, qui s'intimiderait à tort de quelques monstrueux échecs historiques est encore libre de croire à sa liberté [...] Il n'en tient qu'à lui de s'élever au-dessus du sentiment passager de vivre dangereusement et de mourir. Qu'il use, au mépris de toutes les prohibitions, de l'arme vengeresse de l'idée contre la bestialité de tous les êtres et de toutes les choses et qu'un jour, vaincu – mais vaincu seulement si le monde est monde – il accueille la décharge de ses tristes fusils comme un feu de salve » (Breton, [1924 et 1930] 1990 : 137).

Ainsi, Ferretti, rebelle aux destructions de l'oubli, s'appuie sur un ensemble référentiel quelque peu noyé par l'horizon fictif ; cependant, le fond historique oriente la visée éthique en cinq points :

1- Elle trace les portraits en contrepoint d'un rebelle et d'une insoumise, deux personnages également passionnés et avides d'action. Le couple a deux visages complémentaires : l'un porte une face lumineuse, l'autre nocturne ; tous deux ne vivent que pour la beauté du monde, l'une exaltée, l'autre tragique. Cette expérience de traversée des apparences, dans laquelle l'être engage l'âme de son peuple – « la force sauvage des masses » (Ferretti, 1987 : 25) –, est une étreinte qui embrase l'homme au plus profond de son être ; le contraire du fatalisme et de l'hébétéude.

2- Elle décrit la rencontre : elle est le moment troublant par excellence où la pensée logique se heurte au hasard et à l'énigme de la convergence, des affinités et des ressemblances. Évoquer une rencontre marquante, c'est faire appel aux confidences et aux réserves de l'intimité et plus encore aborder un sujet où l'affectivité et la rigueur de l'analyse se heurtent de plein fouet.

3- Elle campe le portrait d'un écrivain pris de la « fureur inéradicable » d'écrire, de « l'urgence à dire le monde avec ses mots » (1987 : 17), sensible jusqu'au raffinement, doué d'une imagination visionnaire et d'un sens lyrique de la langue, de la langue parade et fabuleuse, abandonnée à l'invention des métamorphoses et à l'exploration des apparences. Aquin y apparaît dans son avidité de vivre jusqu'à la frénésie et doué d'une intuition politique qui lui fit voir le pouvoir comme une entreprise machiavélique d'asservissement humain

laissant apparaître l'écart innommable, à jamais irréductible, entre mes trajets fabuleux et les trajets réellement accomplis, pavés de contingences imbéciles, de petitesesses et de perfidies, de mes peurs et de mes découragements, de défaites amères, vides de sens en regard de mes exigences tant littéraires qu'existentielles (Ferretti, 1987 : 25).

Aquin s'y montre épris de liberté par amour de la vie, de la passion, de l'émotion, de l'allégresse et de la gratitude ; des sentiments époustouffants, essouffants.

4- Elle dégage le magnétisme et l'ivresse de la découverte intellectuelle : « La décharge fut immédiate. Puissante. De l'en-

thousiasme de la fille ont jailli palpitantes, fluides, aériennes, impalpables, invisibles, d'infimes et innombrables molécules » (1987 : 14) ; « [f]ulgurante, la lumière jaillit » (1987 : 16)¹².

5- Elle définit un monde nouveau de solidarité et de justice : « contre la loi du plus fort et toutes les injustices qu'elle engendre », il faut « entretenir la flamme contestataire » (1991 : 55).

Mystification, simulacre et biographie

Ferretti se souciait fort peu de rédiger un témoignage à propos d'Aquin. Ce qui lui a importé, c'est d'utiliser un personnage public, son rayonnement collectif, pour exalter la vie, pour atteindre « le sublime » dont parle Nietzsche. Ferretti fait une injonction de réalité à sa fiction par l'utilisation de deux personnages réels, Aquin et Hypatie. Aquin, surtout, nous intéresse, car il sert le récit sur deux plans : comme personnage de fiction, l'homme public est enrichi d'une cohérence nouvelle, issue de la relation personnelle, émotionnelle et des affinités intellectuelles de Ferretti avec lui ; comme personnage historique, il atteste le projet existentiel et politique de Ferretti, projet qu'elle retrouvait dans la pensée d'Aquin plus que dans sa vie. L'homme public, devenu acteur, témoin et complice d'une passion existentielle et révolutionnaire – entendu dans un sens philosophique plutôt que politique –, acquiert ainsi une fonction collective supplémentaire, celle d'incarner toutes ces passions, sur le plan de l'existence individuelle et sur celui de la nation québécoise.

En ce sens, la biographie et la fiction convergent vers une même exaltation qui fait éclater les cadres stricts de la réalité ordinaire. Ce que le récit de Ferretti nous montre, c'est que la transposition littéraire contribue à la connaissance du réel au même titre que le témoignage et la confession intime. À travers

12. La lecture éveille l'imagination ; on pensera à la définition de l'éblouissement poétique de Claude Beausoleil : « L'imagination serait un instant de fulgurance. Quelque chose de fugace qui nous traverse et nous habite par crépitements lumineux. Il n'y a pas de magie mais il y a la sensation. L'intelligence est alors éblouie. On se regarde en train d'être la proie de. On s'agite. On tente de s'ajuster à l'instantanéité [...] Était-ce un désir ? Une pulsion ? Cette pression contre les tempes. Cette manière de se sentir basculer, vaciller. Que s'est-il passé ? » (1982 : 56).

ces travestissements fantasques, ces biographies recomposées, ces contrefaçons de la vie, l'hétéronyme s'incarne en série de doubles qui donnent corps et prêtent vie à une identité qui échappe au monde de la preuve, à tout ce qui relève de près ou de loin de l'état civil. Il y a détour de l'interdit, approche de l'innommable. La fiction ouvre sur la connaissance secrète, accessible aux *happy few*. Ces constructions de morceaux collés en trompe-l'œil, cette incrustation de l'extravagance dans une trame plausible détournent les contraintes imposées par le silence des morts ou par les lois des vivants et toutes leurs censures. Cette stratégie, éminemment ludique, tient de l'esprit du pastiche¹³ – stratégie de l'écriture romanesque aquinienne ; la référence au texte aquinien est plus qu'un thème, elle est une clé de composition : il agit comme un paratexte incitatif et formant.

Cette démarche périlleuse est, de ce fait, un excellent laboratoire d'expérimentation stylistique qui, loin d'effacer l'auteur derrière son modèle, l'instaure biographe, c'est-à-dire auteur capable de donner corps à un sujet disparu.

13. « La mystification authentique ne fait pas rire le mystificateur ; elle demande autant de soins, d'efforts, d'attention qu'une entreprise véritable ; aussi engendre-t-elle chez celui qui la commet une joie profonde et féroce, la jubilation mais non le rire. Si une mystification fait rire, ce n'est ni sa victime, ni son auteur, mais un observateur dont la psychologie s'apparenterait à la fois à celle du spectateur de match dans un stade, de l'auditeur de jeux radiophoniques et télévisés, et du voyeur. Ici renaît un court instant le rire de la fête spectacle » (Caradec, 1977 : 51). À ce propos, Jean-François Jeandillou fait subtilement remarquer que « [p]ar différence avec la contrefaçon ou l'usage de faux juridiquement punissables, la tromperie ne se fonde pas sur un véritable abus de confiance, car elle n'est conçue que pour être prise en défaut : d'ailleurs c'est au moment de la démystification que le plaisir du mystificateur atteint son point culminant » (1989 : 490).

Bibliographie

- AQUIN, Hubert (1971), *Point de fuite*, Montréal, Le Cercle du livre de France.
- BASILE, Jean (1987), « Ferretti, l'auteure, fait revivre Aquin », *La Presse*, 27 juin, p. E-3.
- BEAUSOLEIL, Claude (1982), « Note sur la question de l'imagination », *Arcade*, n° 2, automne, p. 56-58.
- BRETON, André ([1924 et 1930] 1990), *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio ».)
- BRETON, André (1937), *L'amour fou*, Paris, Gallimard.
- CARADEC, François (1977), *La farce et le sacré, fêtes et farceurs, mythes et mystificateurs*, Tournai, Casterman.
- DUPRIEZ, Bernard (1980), *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- FERRETTI, Andrée (1987), *Renaissance en Paganie*, Montréal, l'Hexagone.
- FERRETTI, Andrée (1990), *La vie partisane*, Montréal, l'Hexagone.
- FERRETTI, Andrée (1991), « L'impérialisme de l'indifférence », *Arcade*, n° 22, automne, p. 54-57.
- FONTANIER, Pierre (1968), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- ISER, Wolfgang (1979), « La fiction en effet. Éléments pour un modèle historico-fondamental des textes littéraires », *Poétique*, n° 39, septembre, p. 275-298.
- JEANDILLOU, Jean-François (1989), *Supercherries littéraires*, Paris, Sogedin-Usher.
- LANGVIN, Lysanne (1988), « Renaissance en Paganie », *Arcade*, n° 15, février, p. 82.
- MARCEL, Jean [pseudonyme de Jean-Marcel Paquette] (1989), *Hypatie ou la fin des dieux*, Montréal, Leméac.

- NIETZSCHE, Friedrich ([1873-1876] 1990), *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, t. II.
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine (1987), « Aquin et Hypathie filant le parfait amour en Paganie », *Le Devoir*, 13 juin, p. D-3.
- PERROT, Michelle (1987), « Pratiques de la mémoire féminine », *Traverses*, n° 40, avril, p. 19-27.

LA GÉNÉALOGIE TEXTUELLE DU ROI BOITEUX

Sylvie BÉRARD

Université du Québec à Montréal

De mon point de vue, illusion et réalité se confondent. Le jeu et la mort. La vie et le songe. L'acte imaginé et l'acte accompli.

Le grotesque et le sublime.

Le bien et le mal. Pour moi tout s'équivalait.

Jean-Pierre RONFARD,
Vie et mort du Roi Boiteux.

L'expression artistique, dans le Québec contemporain peut-être plus qu'en tout autre lieu et à tout autre moment, est travaillée par une multitude de discours puisés à même une multiplicité de traditions. Et il semble que le théâtre, avec des troupes telles que le théâtre Repère, Carbone 14 ou le Nouveau Théâtre Expérimental, soit particulièrement marqué par cette pratique, définie comme postmoderne, de la prolifération des références intertextuelles ; du moins, nombre d'analyses du spectacle théâtral le soulignent (je pense essentiellement à la revue *Jeu*). De ce point de vue, *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard est une œuvre fascinante.

Mon but n'est pas de reprendre ce que les analyses précédentes ont livré sur la représentation de l'œuvre (dont la thèse, fort efficace, de Louise Vigeant, publiée en 1989), mais bien de l'aborder par le biais trop souvent négligé de l'analyse du

texte théâtral¹. La lecture (du texte en général et des didascalies en particulier) de *Vie et mort du Roi Boiteux* révèle une œuvre parcourue de références intertextuelles, identifiées ou non, livrées pêle-mêle. Bien que dans le corpus théorique la lecture des didascalies soit généralement considérée comme un phénomène marginal, il est possible d'imaginer que les didascalies suppléent à l'absence de certaines marques dans le dialogue ou les complètent, voire les contredisent, de manière à orienter la lecture du texte dramatique. (On peut se sentir, en quelque sorte, « conforté » dans cette voie par la présence, dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, d'un imposant appareil paratextuel et didascalique qui se met en place dès les premières pages du texte et continue à s'imposer tout au long de la lecture.) Mon but ici n'est pas de me livrer à un repérage systématique de l'intertexte supporté par les didascalies – j'aurais d'ailleurs fort à faire pour trouver une somme substantielle de marques intertextuelles dans les didascalies. L'intérêt réside plutôt dans l'observation du traitement qui leur est réservé, notamment par rapport à la tradition dramaturgique. Pour les besoins de cette étude, j'analyserai le texte didascalique en fonction d'une typologie préalable et à la lueur des fonctions qu'on lui reconnaît généralement.

***Vie et mort du Roi Boiteux* en regard d'une typologie**

Le tableau 1 (en annexe) résume l'information que livrent les quelques sources théoriques où l'on retrouve une préoccupation pour le phénomène des didascalies. Je propose donc qu'on s'y réfère afin de confronter cette typologie avec la pratique de *Vie et mort du Roi Boiteux*.

La liste des personnages et les caractéristiques des personnages

Comme première catégorie, on retrouve la liste des personnages, souvent juxtaposée à celle des acteurs de la première. Peuvent s'y greffer des renseignements sur les personnages, bien que ces caractéristiques puissent également s'insérer au gré de

1. Même si on a pu en dire que « [l]a simple lecture du texte ne permet pas la saisie de cette portée parodique du passage » (Vigeant, 1989 : 138-139).

l'apparition des personnages dans le texte. L'observation de cette liste permet de juger de l'envergure de la distribution.

Comme l'illustre le point 1. du tableau 1, l'ordre habituel est ici inversé². Que cette interversion s'opère à des fins de commodités éditoriales, ou en raison du grand nombre des personnages, ou encore pour des motifs obscurs, et bien que cette pratique ne soit pas entièrement inhabituelle, l'effet produit n'est pas négligeable : au lieu d'une liste des personnages par ordre d'entrée en scène, ceux-ci sont présentés en vrac, selon l'ordre alphabétique de leur interprète. On a ainsi une nomenclature des personnages, qui est à la fois ordre et désordre, selon qu'on se situe *hors* du texte, du côté des interprètes (l'ordre alphabétique) ou *dans* la fiction, du côté des personnages (le désordre dans la présentation, ni alphabétique ni par ordre d'entrée). Il apparaît bien que ces personnages sont finalement tous au même niveau dans le *melting pot* de l'encyclopédie québécoise contemporaine³. Cette hypothèse aura des échos ailleurs dans les didascalies.

Les caractéristiques des personnages n'apparaissent pas à cette étape-ci de la lecture. Il faut attendre leur apparition dans les dialogues et les quelques renseignements qui sont fournis alors sont parfois assez sibyllins. En fait, bon nombre des personnages apparaissent, comme s'ils n'avaient pas besoin de présentation. Pour certains, cela s'explique du fait que leur réputation les précède, en quelque sorte : Dieu le Père, Jeanne d'Arc et Mata-Hari sont déjà des blocs monolithiques et hypercodés dans l'inconscient collectif et ils sont présentés comme si toute information supplémentaire était superflue : « Musique divine. Entre en scène Dieu le Père, accompagné de Jeanne d'Arc et de Mata-Hari » (t. II : 221). Cependant, ce rapport aux personnages célèbres s'élargit considérablement avec l'introduction des personnages de la fiction de *Vie et mort du Roi Boiteux*, qui s'effectue avec cette même dose de présupposés. Par exemple, Filippo Ragone avait déjà fait son entrée à l'acte I de la première pièce, mais sans présentation. Or, en tête de l'acte VI, on en dit simplement

2. Le modèle habituel, mais non unanimement adopté, consiste à inscrire le nom du personnage dans la colonne de gauche, suivi à droite de son interprète. Le modèle inversé est adopté dans d'autres œuvres publiées de Ronfard, notamment *La Mandragore* (1982) et *Don Quichotte* (1985).

3. « Encyclopédie » est évidemment utilisé dans le sens où l'entend Umberto Eco.

« Entre Filippo Ragone dans sa chaise » et, à la fin de l'acte, « Il sort dans sa chaise roulante » (t. I : 66). L'apparition soudaine de Filippo Ragone dans une chaise que, de plus, on ne perçoit pas immédiatement comme « roulante », bien que l'auteur semble présupposer qu'on le sait déjà, nécessite un effort de réajustement de la lecture.

Les premières indications temporelles et spatiales

On rencontre ensuite les premières indications temporelles et spatiales, décrites par Jean-Marie Thomasseau, comme cette courte phrase qui « indique généralement la date du début de l'action et le lieu global de son déroulement » (1984 : 80). Comme on le constate au point 2. du tableau 1, en lieu et place de ce type d'indications, au début de chaque tome, on retrouve des instructions destinées à la mise en scène, des consignes pour jouer la pièce et non des indications sur sa fiction.

Les indications d'espace dans *Vie et mort du Roi Boiteux* se situent sur le terrain de ce que Vigeant nomme « espace scénique⁴ », donc cet espace qui vient « rendre visible un espace dramatique qui peut servir à localiser l'action mais qui peut servir aussi à illustrer les positions psychiques des personnages et leur rapport à l'action » (1989 : 41). Ronfard – et non pas le narrateur, puisque la question de la narration est douteuse au théâtre – livre des indications sur la manière de représenter son œuvre et non sur ce qu'il souhaite voir représenté. On est donc du côté de l'auteur conscient qu'on se trouve dans une œuvre destinée à la représentation et y allant de ses conseils sur le bon déroulement de la pièce. Ces indications sont par conséquent caractérisées ici par une forte teneur prescriptive, telles que : « Le spectacle [...] devrait toujours [...] », « Il serait bien que [...] », etc. (t. I : 35). On s'éloigne par le fait même du présent de l'indicatif commun aux indications scéniques qui ici se font, plutôt, par le conditionnel suivi du subjonctif, « injonctions scéniques⁵ ».

4. Vigeant établit quatre divisions dans l'ensemble qu'elle nomme espace théâtral : lieu théâtral, et espaces scénographique, scénique et dramatique.

5. J'emprunte l'expression à Anne Ubersfeld, qui la contextualise ainsi : « la didascalie est [...] un ordre donné au praticien de bien vouloir fournir les prestations indiquées. L'énoncé "Une

La lecture se situe donc du côté de l'espace-temps scénique plutôt que dramatique. Des informations sur le climat général sont données, mais Ronfard les livre comme un idéal à atteindre, non sans y aller de quelques opinions bien senties sur le théâtre :

Il serait bien que l'environnement visuel et sonore, l'ambiance générale de la représentation, le style de jeu, soient incohérents, anarchiques, barbares, éloignés autant que possible des traditions de sagesse et de respect qui entourent généralement l'acte théâtral – et qui l'étouffent (t. I : 35).

Tant au niveau de la définition de l'espace-temps qu'au niveau de la forme de cette description, il y aurait donc présence, dans le texte écrit, des éléments de mise en scène – ou plutôt, d'« une » mise en scène particulière, celle de Ronfard : tout a été représenté réellement avant la construction, par la lecture, de la représentation virtuelle. (Cela, au demeurant, ne devrait pas étonner, puisque, dans cette production, Ronfard fait concrètement double emploi, à la fois auteur et metteur en scène.)

Les noms des personnages précédant les répliques

Plus loin, les noms des personnages précédant chacune des répliques fournissent des indications sur le nombre de personnages ou sur tout changement d'interlocuteur. Le point 3. du tableau 1 peut difficilement le montrer, mais ici la fréquence d'apparition des différents personnages est un facteur significatif indiquant de manière lumineuse que tous les personnages n'ont pas la même importance ni le même statut. Certains personnages ont un rôle véritable dans le schéma actantiel ; d'autres n'agissent apparemment qu'à titre accessoire. Pour quelques-uns, c'est réellement « trois petits tours et puis s'en vont⁶ », ce qui coïncidera plus loin avec les indications de lieu.

table et trois chaises" est un ordre disant "Mettez sur scène une table et trois chaises." La didascalie : "Il s'assied" est une injonction au comédien de s'asseoir à ce moment du déroulement de la représentation » (1987 : 103).

6. Je souligne que cela est vrai pour certaines figures telles que Einstein, Mata-Hari, Jeanne d'Arc et Dieu, ou Brecht et Aristote. Mais attention : pour certaines figures les apparences sont trompeuses. Par exemple, si la présence de Moïse avait semblé

Les descriptions du décor

Quant à elles, les descriptions du décor livrent des renseignements sur tout ce qui touche le « costume de la pièce », comme le dit Thomasseau (1984). Cette définition est vaste et englobe les manifestations qu'on retrouve dans *Vie et mort du Roi Boiteux* concernant les accessoires, les attitudes, les gestes des personnages au début de l'acte, dans des indications réduites à leur plus simple expression, dont cet exemple (qui se retrouve au point 4. du tableau 1) est une bonne illustration : « Sur les hauteurs du mont Ararat. François Premier entre. Il est épuisé » (t. I : 91).

Il est intéressant d'observer ici ces descriptions initiales dans leur succession : chaque acte (en fait, l'œuvre elle-même est divisée en six pièces plus un prologue et un épilogue, chaque pièce contenant un nombre variable de parties, qui correspondent plus ou moins à des « actes ») transporte l'action dans un lieu différent, souvent très éloigné du précédent, quitte à y revenir à la scène suivante. Vigeant, qui s'est attardée à analyser l'espace dans la cinquième pièce portant le titre « Les voyages du Roi Boiteux », a constaté que cet épisode compte vingt et une scènes : « six se passent dans le quartier de l'Arsenal, treize se passent "ailleurs" dans le monde [...] et deux se situent "hors fiction" » (1989 : 71). De même, à la lecture des didascalies, on constate qu'on baigne tour à tour dans le connu et l'inconnu. De plus, on observe que la plupart des actes se succèdent de la même façon : entrée des personnages, action, sortie, nouvelle entrée dans un lieu souvent situé aux antipodes, le passage étant souvent d'une extrême brièveté (trois, quatre ou cinq pages, une seule page pour le cinquième acte), ce qui confirme l'impression initiale d'éphémérité des personnages. Toutefois, sous des dehors accessoires, des épisodes en apparence anodine⁷ se révèlent avoir une influence sur le déroulement ultérieur de la fiction. La mise en parallèle de deux actions n'ayant aucun lien apparent entre elles impose nécessairement une lecture issue du réflexe de créer des relations (ainsi est fait l'esprit humain). Autrement dit, le tout égale bien davantage que la somme de ses parties.

anodine tout au long de la pièce, sa dernière apparition, sans dialogue, marque la fin de Richard Premier.

7. Il faut se souvenir que le personnage de Moïse, dont l'apparition apparaît négligeable, précipite pourtant la conclusion.

Les notations dites « instructions de scène »

Viennent ensuite les notations dites « instructions de scène » – ce à quoi on pense spontanément lorsqu'on entend le mot « didascalies » –, qui décrivent, de manière ponctuelle, l'espace, l'action et la temporalité dramatiques. Chez Ronfard, leur relevé permet de constater ce qu'on soupçonnait déjà par l'observation des noms des personnages : on est bien loin des trois unités classiques (temps, lieu, action) !

Comme le montre le point 5.1 du tableau 1, parmi ces notations, les indications de lieux révèlent ici des lieux de la fiction, mais souvent non fictifs et toujours vraisemblables, dont le dénominateur commun est le monde : Quartier de l'Arsenal, Azerbaïdjan⁸, sommet du mont Ararat, Soudan, Café Spartacus, Empire State Building, etc. Elles suggèrent parfois aussi des espaces, surtout sonores, de l'ordre de la pure subjectivité ou tout au moins de la pure évocation : « Musique divine » (t. II : 221), « musique afrocubaine de bonne qualité » (t. I : 118), « musique astrale » (t. I : 179).

Les indications de gestes ou de mouvements, quant à elles, sont ici réduites à leur strict minimum, de type « il entre » ou « elle sort ». Elles apparaissent le plus souvent comme uniquement fonctionnelles. Cependant, comme le montre le point 5.2, certains éléments doivent être relevés comme apparaissant particuliers voire inorthodoxes dans un discours didascalique. Ces didascalies semblent se rattacher uniquement à des événements contingents ou à des contenus subjectifs : « Le canard sans doute se mêle à son chant » (t. II : 49) ; « C'est un véritable jeu de clown où on laisse toujours échapper quelque chose » (t. II : 364) ; « Ils se mettent à courir [...] en débitant un texte saugrenu » (t. II : 23).

Les indices temporels, enfin, indiquant le temps réel et le temps fictionnel, sont ici à la mesure des marques de lieux ; on en a une illustration au point 5.3. Ainsi que l'a dit Jean-François Chassay, « les anachronismes transforment l'espace-temps » (1983 : 95). La fiction de *Vie et mort du Roi Boiteux* n'est pas inscrite dans une configuration spatiotemporelle précise par ses didascalies. La présence simultanée de personnages qui, eux, sont

8. D'autant plus exotique que c'était avant l'éclatement de l'URSS.

datés et situés par l'Histoire contribue à construire une « multi-temporalité » et, finalement, une atemporalité de l'action.

D'ailleurs, plusieurs indications désignent le lieu et l'espace comme d'abord et avant tout fictifs : « Lorsque la horde du prologue est sortie de scène » (t. I : 17) ; « Coups sourds à la porte du théâtre » (t. I : 83) ; « On lâche un essaim d'abeilles dans la salle » (t. I : 205) ; « Elle ramasse une plume, probablement un flocon de neige de la scène précédente » (t. I : 214). Les didascalies portant sur le temps et le lieu font de *Vie et mort du Roi Boiteux* une œuvre qui peut se passer toujours et partout... ou bien jamais et nulle part ailleurs que dans la fiction théâtrale ; cela vient appuyer l'hypothèse d'un espace-temps qui se situerait du côté scénique plutôt que du côté fictionnel. Cependant, certaines notations, ni spatiales, ni gestuelles, ni temporelles, semblent inusitées dans un discours didascalique et sont inclassables en regard de la typologie⁹. Décrivant des éléments objectivement impossibles à représenter, elles pourraient, d'après Michael Issacharoff, être classées sous l'appellation d'« indications ludiques » (1985 : 33). D'autres indications encore introduisent un flottement quant à ce qui doit être représenté : « [N]e pas s'interdire une pointe de King Creamson [*sic*] ou de musique folklorique » (t. I : 37). Ces éléments ne semblent pas vraiment participer, dans l'immédiat, à la construction d'un univers dramatique, Ronfard révélant plutôt qu'il travaille sur une construction en laissant le champ libre à la représentation, réelle ou imaginaire : « Deux apiculteurs-cosmonautes arrivent lentement » (t. I : 205) ; « Ils se mettent à courir [...] en débitant un texte saugrenu » (t. II : 23).

9. Il faudrait souligner, en outre, la nature symbolique de certains éléments ou personnages qui traversent les instructions de scène. C'est le cas pour certains lieux, comme l'Azerbaïdjan de Lou Birkanian. À titre d'exemple, dans les didascalies, mais jamais dans les dialogues, un personnage symbolique attire l'attention : c'est le moine aveugle. Ce personnage, qui n'en est pas vraiment un, apparaît comme un oiseau de bon ou de mauvais augure, à divers endroits et à divers moments stratégiques de la pièce. C'est lui qui, symboliquement, guide le jeu (dans son sens ludique comme dans son sens dramatique), puisque c'est lui qui actionne la roue qui s'arrêtera sur les différentes étapes de la *Vie et mort du Roi Boiteux* (cependant, les dés sont pipés, puisque le hasard est simulé).

Les entractes ou le texte éludé

Enfin, comme dernier élément de la typologie, il y a les entractes ou le texte éludé ; ces vides laissés dans la trame sont comme des blancs à remplir lors de la lecture. En particulier, Thomasseau (1984) considère essentielle l'étude de l'entracte, car elle permet de rendre compte du rythme et des structures temporelles de l'œuvre.

Dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, certaines ellipses sont commandées par la structure même de l'œuvre. En effet, la construction en six pièces surmontées d'un intertitre nécessite une clôture du texte à la fin de chacune des pièces et une reprise de l'action dans la suivante, si bien qu'une évidence s'impose : il s'est passé quelque chose durant cette « entre-pièce », par exemple, entre la fin de « La naissance du Roi Boiteux » (t. I : 39) et le début de « L'enfance du Roi Boiteux » (t. I : 97). Comme le montre l'exemple au point 6. du tableau 1, l'ellipse la plus manifeste figure à l'épilogue. Rompant une fois de plus le pacte de didascalies au présent de l'indicatif et sans que cela soit vraiment nécessaire à la construction de la mise en scène, l'auteur juge bon de révéler ce qui s'est produit... en notre absence : « Madame Roberge, Nelson Trapp, Judith Roberge, Lou Birkanian, Roy Williams et Ferdinand, Catherine Ragone et Richard Premier sont morts » (t. II : 303). Non seulement ces précisions ne sont pas essentielles à la représentation réelle, mais elles sont incongrues : un personnage qui « est mort » est irréprésentable, sinon par indices ou en exhibant son cadavre. Habituellement, lorsque l'auteur dramatique souhaite qu'on constate que ses personnages sont morts, il les fait d'abord mourir – dans des didascalies au présent de type « tel personnage meurt au moment X dans le lieu Y » – et non « être morts », ou alors il fait annoncer leur mort dans les dialogues et non dans les didascalies. Ici, on est en présence de tout autre chose, qui entretient d'étroits rapports avec la narration romanesque.

La fonction boiteuse des didascalies

Les observations qui précèdent amènent à confronter les indications scéniques de *Vie et mort du Roi Boiteux* aux fonctions attendues des didascalies. Je le ferai succinctement en me référant au tableau 2 (en annexe).

Par rapport à la représentation

Selon Thomasseau, une des fonctions majeures de la didascalie est d'assurer « la persistance écrite pour la mise en œuvre d'un support imaginaire » (1984 : 82). Or, il n'est pas possible, dans le cas présent, d'inclure sous cette rubrique certaines didascalies sur l'espace. Les didascalies n'ont peut-être pas une teneur aussi technique que chez Georges Feydeau ou une précision aussi maniaque que chez Samuel Beckett¹⁰, mais l'espace de *Vie et mort du Roi Boiteux* est à maintes reprises posé comme fictif ou, plutôt, l'espace non fictif est nommé : théâtre, scène, décor, acteurs, public. Cela, bien sûr, brouille le rapport texte/représentation et compromet la réception de l'œuvre comme une fiction vraisemblable : l'auteur lui-même ne propose pas un lieu, mais un décor en carton-pâte.

Toujours selon Thomasseau, une autre fonction générale du texte didascalique est de contribuer « à sa propre éradication après transmutation en éléments auditifs et visuels » (1984 : 82). Autrement dit, complète Vigeant, il ne prend « sa valeur réelle qu'au moment de la création du texte spectaculaire » (1989 : 149). Si cela est vrai, la présence d'un tableau qui décrit la généalogie de la famille du Roi Boiteux pose problème : ce tableau apparaît en schéma dans le livre et sert de toile de fond lors de la représentation théâtrale. Bien sûr, plutôt que de le considérer comme une didascalie qui se voit à la représentation transformée en élément de décor tout en demeurant pour les spectateurs une source d'information sur une époque antérieure à la fiction, on peut voir ce tableau comme une reproduction d'un élément de l'espace scénique¹¹. Mais, ce faisant, on élimine en partie son contenu informatif lors de la lecture pour n'en faire qu'un élément témoignant d'un événement spectaculaire disparu. À mon sens, cette position ne rend pas entièrement compte de l'effet produit à la lecture. À l'instar d'Issacharoff, je serais plutôt encline à considérer que le tableau remplit ici *simultanément* « une fonction verbale [...] et visuelle » (1985 : 40).

10. Feydeau va jusqu'à recommander tel fabricant de costumes. Beckett – à qui on doit, soit dit en passant, *Acte sans paroles* (1957), une pièce reposant entièrement sur une longue didascalie – y va souvent d'une série de recommandations concernant les accessoires à employer.

11. Comme le dit Kowzan, les didascalies sont destinées à être « transcodées en signes non verbaux » (1988 : 266).

Selon Vigeant (1989 : 149), la didascalie a comme fonction plus précise d'informer sur les personnages et de spécifier les conditions d'énonciation de leur discours. Or, le discours est souvent inscrit ici dans un registre théâtral : « Musique brechtienne. Pancarte brechtienne portant le titre : Ballade des Jos connaissants. Descente brechtienne des deux acteurs au public. Ils chantent » (t. II : 163). En outre, si les didascalies fournissent des renseignements sur l'environnement, ici ces indications sont plus de l'ordre de l'atmosphère ou du symbole que de l'ordre du décor concret ; la longue nomenclature de personnages que propose le prologue est très éloquente à cet effet. De plus, alors que la didascalie est destinée à engager et à décrire l'action, certaines didascalies sont absentes, alors qu'elles seraient d'un enseignement certain sur le discours des personnages, par exemple, lorsqu'une portion du dialogue reprend des répliques du répertoire¹². Ronfard, en effet, lorsqu'il introduit ces dialogues d'emprunt, ne manifeste pas les conditions d'énonciation des personnages par une didascalie ; lui, pourtant si prescriptif dans la forme de ses indications, ne « recommande » pas cette citation aux bons soins de la mise en scène. La valeur intertextuelle de ces éléments d'emprunt est donc ambiguë et repose sur l'habileté à les repérer lors de la lecture et sur la capacité de la mise en scène à manifester son savoir sur ces citations¹³.

Un coup d'œil du côté des personnages reste à ce titre d'un grand enseignement. Dans le cas présent, si la didascalie, généralement, marque « un certain mode d'investissement de l'espace » (Helbo, Johansen, Pavis et Ubersfeld, 1987 : 174), seule la prolifération des personnages fournit un renseignement significatif. Règle générale, leur nature et leur fonction n'est pas

12. Il y a pourtant des précédents où l'on retrouve une telle prescription : « La "note" de *Tartuffe*, qui fait évidemment commentaire, n'en est pas moins donnée, entre parenthèses entre deux vers, comme une indication de jeu : veuillez dire cette tirade en sorte que le public perçoive bien que c'est un scélérat qui parle, et non l'honnête homme et vrai dévôt qu'il prétend être » (Genette, 1987 : 306).

13. L'absence d'un métadiscours didascalique dans ces pages pourrait venir appuyer l'affirmation de Vigeant : la production d'un effet parodique ne serait pas tant liée au contenu qu'elle tiendrait plutôt à certains éléments introduits dans la représentation, tout comme cette absence pourrait contribuer à la construction d'une représentation imaginaire « dissidente ».

précisée et doit être déduite tout au long de la pièce, la seule exception touchant certains personnages de l'histoire dont le nom n'a pas été changé et qui sont introduits avec leur lourde charge connotative.

La cohabitation de ces personnages est d'ailleurs un facteur singulier. En effet, la didascalie sert à construire un « lieu imaginaire conditionnant l'action » (Helbo, Johansen, Pavis et Ubersfeld, 1987 : 174). Or, dans *Vie et mort du Roi Boiteux*, le lieu est bel et bien posé comme fictif lorsqu'il est décrit comme carrément scénique. L'action s'y déroulant est donc par le fait même amenée comme fictive, ce qui rompt le pacte de la vraisemblance. Cela est accentué par la présence simultanée de personnages de l'histoire, d'univers géographiques et temporels différents, et renforcé par l'enchâssement, à l'intérieur du dialogue, du ludique dans le fictif.

Dans l'optique de la lecture

Toutefois, dans l'optique de la lecture, la fonction principale transgressée dans *Vie et mort du Roi Boiteux* est celle qui a trait à la « vérité diégétique » (Laillou Savona, 1980 : 481) assurée par les didascalies. Comme dans tout texte théâtral, les didascalies, ici, viennent réellement lier et soutenir les « actes illocutoires dialogiques en leur tenant lieu de charnières » (1980 : 481). Mais le plus souvent, à cause de la réalité mouvante qu'elles proposent, constituée d'éléments n'ayant pas valeur de référents universels (« apiculteurs-cosmonautes », « saugrenu ») ou manifestant l'indécision (« [N]e pas s'interdire », « sans doute »), les didascalies ne se constituent pas en repères sûrs. Aussi, ne permettent-elles pas, contrairement au rôle que leur reconnaît Jeannette Laillou Savona (1980 : 482), de trancher adéquatement dans « la masse des renseignements » fournis dans le texte théâtral aux fins de construction d'une « vérité fictive » des didascalies au détriment de celle proposée par les dialogues. En étant uniquement considérées comme un discours parmi d'autres, les didascalies ne jouent pas ici leur « rôle indexique » attendu, et demeurent, au niveau de la subjectivité, ce qui contribue à l'équivocité de la lecture.

* * *

Il serait intéressant de prolonger cette étude jusqu'à l'analyse de l'appareil paratextuel du texte publié et de s'attarder à certaines pratiques limites ayant une incidence sur la lecture. Par exemple, cette démonstration aurait pu aller puiser ailleurs que dans le texte strictement didascalique une confirmation à certaines de ses conclusions. J'ai déjà évoqué la présence du tableau représentant la généalogie du Roi Boiteux, mais il serait également utile d'observer le titre et le sous-titre, marqués par une appartenance avouée/inavouée au contenu et à la forme de l'épopée, de s'intéresser à la pratique du sommaire, participant d'une tradition littéraire, et, surtout, de s'attarder à la quantité et à la qualité même du prologue qui apparaît comme un microcosme de la fiction globale. Cependant, je crois que, même en s'intéressant essentiellement à l'emploi des didascalies, la démonstration parvient tout de même à être suffisamment révélatrice. Manifestement, la lecture du texte théâtral, et des didascalies en particulier, ne manque pas d'intérêt et ouvre d'intéressantes avenues de recherche, négligées jusqu'à ce jour.

L'observation des didascalies révèle ici que leur forme prescriptive est en concurrence avec un contenu qui relève de la connotation beaucoup plus que de la dénotation. La voix du dramaturge, si prescriptive à certains moments, s'exprime – mais ne persuade pas – dans les didascalies où s'infiltrèrent des éléments relevant de la pure contingence (des événements hors du contrôle de l'auteur, qui se passeront en l'absence de ce dernier). La même ambiguïté guide la construction du temps et de l'espace imaginaires, tantôt dramatiques, tantôt scéniques. En outre, comme l'action s'installe successivement selon des coordonnées spatio-temporelles variables, et comme la fiction se campe en des lieux et convoque des personnages issus tour à tour du connu fictionnalisé et de l'inconnu rendu vraisemblable, c'est en quelque sorte tout le rapport au savoir réel qui est ébranlé¹⁴.

L'usage qui est fait des didascalies est plutôt « délinquant », les didascalies ne se faisant pas ici entièrement indexiques. Elles s'égarent, mystifient, multiplient les lectures aussi souvent qu'elles spécifient les conditions d'énonciation et décrivent l'espacetemps de la représentation, réelle ou imaginaire.

14. Même l'univers de la stabilité (le tout à fait vraisemblable quartier de l'Arsenal) est le fruit d'une construction ludique.

Paradoxalement, alors que certains éléments sont livrés avec une bonne dose de présupposés, des prolepses et des analepses¹⁵ sont introduites dans le texte écrit de manière, vraisemblablement, à éclairer la lecture. Aussi peut-on dire, à l'instar de Vigeant qui avait déjà évoqué cette cohabitation du profane et du sacré, que la lecture du texte théâtral révèle à la fois une œuvre impure et équivoque, et misant sur cette impureté et cette équivoque. Le vraisemblable est constamment pris à partie et remis en question. À la limite, la seule vérité qui émerge est la vision d'un dramaturge aux prises avec la construction d'une œuvre, contraint de composer après et d'après l'ensemble de la tradition théâtrale, et qui le fait de manière désinvolte et ludique, si bien qu'une interrogation plutôt métaphysique subsiste au terme de la lecture : qu'est la connaissance absolue au delà de ce qui en survit dans l'esprit humain ?

Vie et mort du Roi Boiteux est une œuvre qu'on a dite subversive, mais c'est surtout une œuvre de paradoxes. Participant d'une impureté opérant au delà des artifices de la représentation, le texte même de la pièce livre les marques de contenus et de pratiques discursives hybrides, producteurs d'une lecture plurielle et équivoque. Cet éclatement se projette sur les didascalies ou plutôt il en constitue l'essence. « Je suis pour un théâtre aussi chaotique, incohérent, anarchique, pour un théâtre aussi impur que la vie », a déclaré Ronfard (1982 : 39), à qui je laisse le dernier mot.

15. Ces termes, appartenant à la narrativité, sont tout de même indiqués ici.

TABLEAU 1
TYPLOGIE DE LA DIDASCALIE

CATÉGORIE	SOUS-CATÉGORIE (LE CAS ÉCHÉANT)	SOURCE	DESCRIPTION	EXEMPLE*
1. Liste des personnages ou « dramatis personæ »		Laillou Savona Thomasseau	souvent juxtaposée à celle des acteurs de « la pre- mière »	MICHELLE ALLEN Augustine Labelle – Papesse Jeanne – Leïla ROBERT GRAVEL Richard Premier – armée de François Premier (t. I, p. 32).
1.1 Caractéristiques des personnages		Thomasseau Vigeant	indiquant leur âge, leur pro- fession, leurs caractéristi- ques physiques ou psycho- logiques (peuvent aussi apparaître au fil du texte)	<i>Ce sont des enfants, c'est-à-dire qu'ils ont des habits et des accessoires d'enfants, mais ils jouent en adulte (t. I, p. 99).</i>

CATÉGORIE	SOUS-CATÉGORIE (LE CAS ÉCHÉANT)	SOURCE	DESCRIPTION	EXEMPLE*
2.	Premières indications temporelles et spatiales	Thomasseau	renseignant sur le temps et le lieu de l'action, sur l'ambiance en général	<i>Il serait bien que l'environnement visuel et sonore, l'ambiance générale de la représentation, le style de jeu, soient incohérents, anarchiques, barbares, éloignés autant que possible des traditions de sagesse et de respect qui entourent généralement l'acte théâtral – et qui l'étouffent (t. I, p. 35).</i>
3.	Noms des personnages précédant chacune des répliques	Laillou Savona Übersfeld Vigeant	renseignant sur le nombre de personnages ou sur tout changement d'interlocuteur	FREDDY [...] MARIE-JEANNE [...] ANNIE [...] (t. I, p. 113).

CATÉGORIE	Sous-catégorie (le cas échéant)	SOURCE	DESCRIPTION	EXEMPLE*
4. Descriptions du décor ou « para-texte initial de l'acte »		Thomasseau	renseignant sur le « costume de la pièce » : l'habillement des personnages et ses corollaires, les meubles, les accessoires, les éclairages, la musique	<i>Sur les hauteurs du mont Ararat. François Premier entre. Il est épuisé</i> (t. I, p. 91).
5. Notations dites « instructions de scène » ou « para-texte didascalique »		Laillou Savona Thomasseau	dont la typographie diffère de celle des dialogues ; pouvant être internes (insérées au milieu des dialogues) ou externes	
5.1 Indications de lieux		Pavis Ubersfeld Vigeant	précisant les lieux dramatiques, le bruitage, la musique, la présence d'un accessoire, les éléments de décor, les effets d'éclairage	<i>À l'intérieur, c'est une masse d'objets quelconques shootés en or. Roy porte un manteau de roi mage couvert d'étoiles</i> (t. I, p. 117). <i>Musique divine</i> (t. II, p. 221), <i>musique afrocubaine de bonne qualité</i> (t. I, p. 118), <i>musique astrale</i> (t. I, p. 179).

CATÉGORIE	SOUS-CATÉGORIE (LE CAS ÉCHÉANT)	SOURCE	DESCRIPTION	EXEMPLE*
5.2	Indications de gestes ou de mouvements	Pavis Ubersfeld Vigeant	guidant la gestualité, la mimique, le mouvement, le costume, le ton, l'usage d'un accessoire, les actions	<i>Le canard sans doute se mêle à son chant</i> (t. II, p. 49). <i>Ils se mettent à courir [...] en débitant un texte saugrenu</i> (t. II, p. 23).
5.3	Indices temporels	Vigeant	indiquant le temps réel et le temps fictionnel	<i>La construction de la cabane se fera sur un rythme autre que théâtral</i> (t. I, p. 139-140).
6.	Entractes ou texte éludé	Thomasseau	vides laissés dans la trame comme des blancs qu'on est libre de remplir à la lecture	<i>Madame Roberge, Nelson Trapp, Judith Roberge, Lou Birkanian, Roy Williams et Ferdinand, Catherine Ragone et Richard Premier sont morts</i> (t. II, p. 303).

* Les exemples sont tirés de Ronfard (1982).

TABEAU 2
FONCTIONS DE LA DIDASCALIE

FONCTIONS	SOURCE	DESCRIPTION
1. Par rapport à la représentation 1.1 Fonctions générales	Helbo, Johansen, Pavis et Ubersfeld Issacharoff Kowzan Thomasseau Vigeant	• « couche du texte théâtral non prononcé sur la scène lors de la représentation¹ » : assure « la persistance écrite pour la mise en œuvre d'un support imaginaire² » ; • contribue à « sa propre éradication, après transmutation en éléments auditifs et visuels² » ; ne prend sa « valeur réelle qu'au moment de la création du texte spectaculaire³ » ; destinée à être « transcodée[] en signes non verbaux⁴ » ; • « s'adresse au praticien (ou au lecteur, praticien virtuel)⁵ » ; • « remplit une fonction verbale (nominative, destinatrice, mélodique et locative) et visuelle (concernant le jeu de l'acteur)¹ » ;

FONCTIONS	SOURCE	DESCRIPTION
1.2 Fonctions spécifiques à certaines catégories de la typologie	Helbo, Johansen, Pavis et Ubersfeld Ubersfeld Vigeant	• informe sur les personnages ; • spécifie les conditions d'énonciation du discours ; • renseigne sur l'environnement : les indications de lieux servent à construire « un lieu imaginaire conditionnant l'action⁵ », les noms des personnages marquent « un certain mode d'investissement de l'espace (nombre, nature, fonction des personnages)⁵ », alors que « les indications de gestes ou de mouvements [permettent], si elles existent, d'imaginer le mode d'occupation de l'espace (exemple : "marchant à grands pas", ou "se faisant tout petit", ou "immobile")⁶ » ; • engage, décrit l'action.

FONCTIONS	SOURCE	DESCRIPTION
2. Dans l'optique de la lecture 2.1 Fonctions générales	Ingarden Issacharoff Laillou Savona Thomasseau	• « caractéristique fondamentale du texte théâtral », « l'une des marques distinctives du texte théâtral par rapport au texte romanesque¹ », la voix du dramaturge y « est toujours présente¹ » ; • « texte secondaire » par opposition à un texte dialogique principal⁷ ou, plutôt, « (normalement) subordonné au dialogue, dans le cas de ses fonctions <i>verbales</i> (nominative, destinatrice, mélodique et locative), soit autonome, dans le cas de ses fonctions <i>visuelles</i>¹ » ;

FONCTIONS	SOURCE	DESCRIPTION
		• comme « point d'ancrage² » « introduit, lie et soutient les actes illocutoires dialogiques en leur tenant lieu de charnières⁸ » ; • permet « en tant que repère de trancher dans la masse des renseignements fournis dans le texte théâtral et d'opter pour la vérité (fictive) des didascalies au détriment de celle proposée par les dialogues⁸ » ; contribue à « la vérité diégétique⁸ », donc joue « un rôle indexique significatif⁸ ».

1. Issacharoff, 1985.
2. Thomasseau, 1984.
3. Vigeant, 1989.
4. Kowzan, 1988.
5. Helbo, Johansen, Pavis et Ubersfeld, 1987.
6. Ubersfeld, 1982.
7. Ingarden, 1971.
8. Laillou Savona, 1980.

Bibliographie

- BRISSET, Annie (1988), « Codes socio-culturels de la traduction théâtrale au Québec (1968-1988) ». Thèse présentée comme exigence partielle du doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- CHASSAY, Jean-François (1983), « La passion, comme un désert », *Jeu*, n° 27, p. 94-99.
- FÉRAL, Josette, Jeannette LAILLOU SAVONA et Edward A. WALKER (dir.) (1985), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, La Salle, Hurtubise HMH.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- HELBO, André, Dines JOHANSEN, Patrice PAVIS et Anne UBERSFELD (dir.) (1987), *Théâtre. Modes d'approche*, Bruxelles, Labor. (Coll. « Archives du futur ».)
- INGARDEN, Roman (1971), « Les Fonctions du langage au théâtre » *Poétique*, n° 8, décembre, p. 531-538.
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- KOWZAN, Tadeusz (1988), « Texte écrit et représentation théâtrale », *Poétique*, n° 75, septembre, p. 363-372.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette (1980), « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, (décembre), p. 471-493.
- MAINGUENEAU, Dominique (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- RONFARD, Jean-Pierre (1981), *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 2 t.
- RONFARD, Jean-Pierre (1982), « Le démon et le cuisinier. Notes en vrac », *Jeu*, n° 25, p. 39-42.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.

- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n° 53, février, p. 79-103.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales. (Coll. « Essentiel ».)
- UBERSFELD, Anne (1985), « Étude littéraire », *Ruy Blas*, Paris, Les Belles Lettres, t. 1, p. 7-55. (Coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon ».)
- UBERSFELD, Anne (1987), « Le texte dramatique », dans Alain REY et Daniel COUTY, *Le théâtre*, Paris, Bordas, p. 103.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia.

LE COMPORTEMENT CRÉATEUR DE L'ACTEUR AU THÉÂTRE REPÈRE

Irène ROY

CRELIQ, Université Laval

À même les profonds bouleversements sociaux issus de l'utilisation de nouveaux moyens de communication qui ont transformé certaines modalités de la communication humaine dans son essence même, les créateurs, au théâtre, sont à la recherche de nouveaux langages scéniques. Le théâtre Repère s'inscrit dans ces tendances en utilisant un processus créateur, les « Cycles Repère¹ », qui suscite l'apparition de nouveaux signes sur scène.

Le langage scénique est le résultat d'une activité où s'opère des choix parmi les multiples codes qui s'offrent au créateur dans un contexte culturel. Ce langage ayant valeur de communication, la stratégie discursive mise de l'avant par les concepteurs de l'œuvre théâtrale doit être conçue selon une structure syntaxique clairement définie. La création de cette communication théâtrale implique l'existence de codes (règles de comportement), d'une sorte de langage que les créateurs utiliseraient probablement inconsciemment au cours de la préreprésentation.

Au théâtre Repère, les ensembles signifiants agencés selon le processus des Cycles Repère sont le résultat d'un système circulaire d'interactions qui bouleverse les schémas habituels du travail de l'acteur. Celui-ci joue un rôle important au sein de la préreprésentation où il est sollicité comme créateur à part entière en participant à l'élaboration du spectacle. S'il n'est plus

1. Pour une meilleure compréhension et une définition du processus appelé Cycles Repère, consulter *L'Annuaire théâtral* (1990).

obligatoirement au centre de la représentation, il est nécessairement le pivot de la préreprésentation, puisque les Cycles Repère s'articulent autour des interactions qu'il entretient avec les autres concepteurs et éléments de la création.

Je désire analyser plus en profondeur le fonctionnement et les implications de ce processus créateur et, par une approche pragmatique de l'activité créatrice au théâtre Repère, dégager les conditions de ce type de communication théâtrale dans le contexte plus large (ou métacontexte) de la communication humaine. Afin de rendre compte de la logique particulière de ce parcours créateur qui tient essentiellement à ses procédés d'expérimentation (procédés qui ont réorganisé les mécanismes de la création collective telle que pratiquée dans les années 1970), j'ai centré ma recherche sur la préreprésentation, c'est-à-dire sur le parcours exploratoire mis en branle par l'utilisation des Cycles Repère dans l'élaboration d'un spectacle, en insistant sur le rôle que joue l'acteur dans ce contexte communicationnel. Mes analyses portent donc sur le contexte plus que sur le contenu, sur le comment de l'articulation effective du message plus que sur le pourquoi de sa réalisation concrète.

Le courant connu sous le nom de la « Nouvelle Communication » (Winkin, 1975), peu exploré jusqu'à maintenant en théâtre, me servira de cadre théorique pour soutenir une approche pragmatique et holistique qui intègre tous les signes interactifs verbaux et non verbaux au contexte de l'acte de communication. *Le salon de l'anti-monde*, production du théâtre Repère mise en scène par Jacques Lessard, m'a servi de premier cadre d'expérimentation. Il s'agissait dans un premier temps de suivre toutes les étapes de la préreprésentation, en notant, par écrit, toutes les interactions en vue de tracer ultérieurement la carte complète du parcours créateur. La notation des voies choisies et abandonnées permettra d'éclairer les choix opérés dans la chaîne multiple des interprétants. Plus spécifiquement, je devais retenir pour mon analyse le profil comportemental des acteurs participants en vue de dégager les modèles d'interaction qui leur sont propres.

À partir de mes observations et analyses préliminaires, deux hypothèses tendent à se confirmer. La première voit dans les Cycles Repère une illustration de la théorie de la nouvelle communication telle que présentée jusqu'à ce jour, c'est-à-dire un orchestre dont chacun fait partie et où tout le monde joue suivant

une partition invisible. La seconde définit l'acteur comme le véritable pivot du processus sur lequel reposent les principes de circularité et de stabilité du système créateur.

* * *

Source de ses propres modifications, le processus des Cycles Repère tel que défini par ses utilisateurs évolue dans son entier par autocorrections successives à même les quatre phases identifiées comme étant la ressource, la partition, l'évaluation et la représentation. Autocorrection sous-entend que nous avons affaire à un système circulaire, c'est-à-dire que les Cycles Repère fonctionnent par rétroaction grâce à des chaînes circulaires complexes de causes et d'effets. Comme l'explique Joël de Rosnay :

Dans toute boucle de rétroaction, des informations sur les résultats d'une transformation ou d'une action sont renvoyées à l'entrée du système sous forme de données. Si ces nouvelles données contribuent à faciliter et à accélérer la transformation dans le même sens que les résultats précédents, on est en présence d'une boucle positive : ses effets sont cumulatifs. Par contre, si ces nouvelles données agissent en sens opposé aux résultats antérieurs, il s'agit d'une boucle négative. Ses effets stabilisent le système (1975 : 110).

Un tel système, précise Gregory Bateson (1977 : 231), parce qu'il dispose d'une énergie relationnelle adéquate, est capable de traiter de l'information, et il sera inévitablement autocorrecteur parce qu'il compare, c'est-à-dire qu'il est sensible et répond aux différences. Ainsi comprise, la rétroaction est l'une des propriétés formelles macroscopiques qui semble s'appliquer aux interactions contenues dans l'évolution des Cycles Repère.

Avant de passer à quelques exemples de cette dynamique autocorrectrice déployée par les acteurs au cours des répétitions du spectacle *Le salon de l'anti-monde*, je me dois de donner quelques informations sur les ressources qui ont servi de genèse à cette création ainsi que quelques notes sur son contenu. Trois textes d'Ionesco, *La cantatrice chauve*, *Le salon de l'automobile* et *La jeune fille à marier* ont été choisis comme ressources ou point de départ du processus en vue d'un collage de textes, en plus du titre choisi préalablement par le metteur en scène Jacques Lessard. À cela s'est ajouté un concept sonore : distribuer des casques

d'écoute aux spectateurs afin d'explorer de nouvelles relations scène-salle. À partir de ces trois ressources principales (texte, titre et son), il fallait construire un spectacle qui ferait vivre une vision d'Ionesco (celle de l'anti-monde) décrite dans un extrait de sa pièce *Le piéton de l'air*.

Quant au contenu, la structure du spectacle se résumait partiellement à ceci, après trois semaines de répétitions à même le processus des Cycles Repère :

Le salon de l'Anti-Monde est un labyrinthe. (C'est le monde dans lequel nous vivons, celui qu'observe Ionesco.) Les personnages sont prisonniers du labyrinthe. Ils veulent sortir. Mais ils sont pris au piège du quotidien. Les murs se referment d'ailleurs peu à peu autour d'eux. [...] Quand on offre une direction à ces personnages, ils la suivent. Ils sont prêts à suivre n'importe qui (politique, religions, argent, sexe, pouvoir, mysticisme, naturisme, etc.) [...] Lorsqu'ils s'aperçoivent que les directions qu'ils ont suivies amènent à une impasse, ils n'ont d'autres ressources que de retourner dans le quotidien le plus banal, le plus vide de sens².

Tout comportement étant synonyme de processus interactif, j'ai d'abord tenu compte de la nature du système créateur en repérant de façon générale les types d'interaction symétriques et complémentaires entre les créateurs. Comme il se doit, elles sont apparues en alternance, les premières, dites symétriques, survenant plus fréquemment en début de parcours, et favorisant l'égalité entre les partenaires dans une participation à la croissance du processus. Nous en avons des exemples au stade d'exploration de la ressource qui s'est concrétisée au départ par un travail de concertation où chacun avait, sans restriction, droit de parole, pouvait donner ses impressions sensibles sur les ressources proposées. C'est ainsi qu'en activant dans le même temps des boucles de rétroaction positives, les acteurs apportèrent de nouvelles propositions sur l'intégration d'autres textes d'Ionesco à la structure du spectacle, ainsi que sur l'utilisation des casques d'écoute qui seraient distribués aux spectateurs. À cette étape, toutes les propositions sont permises sans qu'aucun jugement de valeur soit porté.

2. Extrait d'un document remis aux comédiens par le metteur en scène Jacques Lessard, et intitulé : « Notes pour éclairer le jeu des comédiens. ».

J'arrive alors à une hypothèse voulant que les interactions symétriques entre les acteurs et les autres concepteurs du spectacle, lorsqu'elles ont activé des boucles de rétroaction positives, ont conduit à des pertes d'équilibre temporaires qui ont ouvert la porte à l'apparition d'importants changements dans l'élaboration de la structure du spectacle. L'arrivée d'une comédienne trois jours après le début des répétitions nous donne un bon exemple de l'importance d'activation de boucles de rétroaction négative pour provoquer ces changements et sauvegarder la stabilité du système créateur : en son absence, on avait retenu l'idée que le « salon de l'anti-monde », c'est le monde dans lequel nous vivons, celui qu'observe Ionesco ; un personnage nommé Béranger apparaîtrait et disparaîtrait, survolerait en quelque sorte la représentation pour exprimer la pensée de l'auteur sur scène. La comédienne réussit à convaincre ses partenaires du danger de banaliser Ionesco en le mettant sur scène tout en donnant une couleur trop didactique au spectacle. À son avis, le public pouvait visiter seul « l'anti-monde » par le biais de son imaginaire, sans l'intermédiaire de Béranger. Sa proposition fut acceptée, ouvrant une autre voie à la construction du spectacle. À plusieurs reprises, ce type de comportement chez l'acteur a empêché la déroute du système et a permis sa croissance.

Quant au second type d'interactions, dites complémentaires, elles soulignent au contraire la richesse des différences dans le rétablissement des équilibres qui passent le plus souvent par le filtre des évaluations, donc des choix effectués tout au long du parcours créateur. Au chapitre de la complémentarité, la relation la plus facilement observable est, sans contredit, celle qui lie metteur en scène et acteurs. Lessard dit à ce sujet qu'il tend de moins en moins à être directif, préférant donner des balises aux acteurs et faire ensuite confiance à leur créativité, puisqu'ils sont une matière vivante. « Je lance des choses, dit-il, pour être ensuite à l'écoute de ce qui revient. Les comédiens sont donc essentiels à la construction de ma vision du spectacle³. » Cette question demanderait un long développement, mais il est intéressant ici de constater le flux implicite qui circulait entre metteur en scène et acteurs.

Tous les acteurs reçurent comme consigne de partir du quotidien pour chercher la vérité de leurs personnages, car Ionesco leur fait faire des choses ordinaires et dire des choses qui ne se

3. Entrevue réalisée avec Jacques Lessard, le 8 mai 1991.

peuvent pas. Selon Lessard, cette dissociation entre le faire et le dire ne pouvait être comprise que dans un jeu « vrai » et non caricatural. Le procédé s'est avéré efficace jusqu'à ce que, en répétition, une comédienne, épuisée d'avoir recommencé à plusieurs reprises une même scène à la recherche de son personnage qui, selon, les volontés de l'auteur, raccommode des chaussettes anglaises, commence à... se coudre elle-même, passant l'aiguille imaginaire à travers son ventre, son dos, son cou, son bras, sa main, etc. Simple envie de décompresser, mais en même temps, à l'insu de la comédienne, le personnage de madame Smith prenait une dimension insoupçonnée. La proposition est acceptée d'emblée par le metteur en scène et les autres complices de jeu. « Les choses arrivent de la manière qui a le plus de chances de se réaliser », dirait ici Bateson (1977 : 29) excluant du même coup la participation du hasard dans l'apparition croissante d'une possibilité créatrice dépendante de son degré de redondance.

Nous pouvons supposer que, à travers le modèle de dissociation recherché dans la simplicité du quotidien jusque-là proposée, l'absurde a resurgi de lui-même sous forme d'une communication de type analogique ou non verbale, favorisant l'apport kinésique dans la structuration d'une signification qui tendait au départ à montrer la dissociation. Rétablie à nouveau dans le système créateur, cette dissociation geste-parole a servi de modèle aux autres acteurs pour toute la gestuelle du spectacle qui soulignait les moments de « dérapage » chez les personnages. Si j'ai choisi de décrire cet exemple en particulier, c'est qu'il illustre bien une complémentarité en rétroaction négative, telle qu'elle est apparue fréquemment au cours des répétitions du *Salon de l'anti-monde*, c'est-à-dire souvent de façon implicite compte tenu du manque de temps pour approfondir certains détails au fur et à mesure qu'avançaient les répétitions.

À ce stade de mes observations, j'ai remarqué que plus les acteurs avaient de métier et d'expérience dans la manipulation des Cycles Repère, plus ils étaient efficaces rapidement et participaient à la régulation du système créateur en influençant davantage la dynamique décisionnelle et le jeu des partenaires moins expérimentés, à l'aide d'une communication le plus souvent analogique. Ce groupe d'acteurs plus expérimentés montrait plus d'habileté à ponctuer les séquences d'interaction en adoptant des points de vue et des unités de comportement qui servaient de stimulus et de renforcement à l'ensemble des participants.

Si nous reconnaissons à l'acteur qui utilise les Cycles Repère un rôle de régulateur capable par sa sensibilité de modifier et de transformer le système créateur, il semble normal que nous observions, comme le pense Bateson, que « le comportement du régulateur est déterminé par le comportement des autres parties du système et indirectement par son propre comportement à un moment antérieur » (1977 : 232). Qu'ils soient strictement humains ou reliés à des habitudes spécialisées propres au théâtre, ces comportements sont plus ou moins conscients pour qui les utilise.

* * *

Je conclus sur cette pensée de Stravinski rapportée par Nina Berberova :

Puisque tout ce que nous avalons est digéré, assimilé, puis éliminé, il ne fait pas de doute que la création, elle aussi, est un acte d'ordre physiologique. Ainsi comprise, la création est une fonction de l'organisme en interaction avec un environnement biologique et social donné, nous permettant de percevoir, de modifier et de transcender ce dernier (1989 : 465).

C'est cette relation entre le biologique, le social et l'acte créateur que je tente de mieux comprendre à travers le comportement des acteurs qui utilisent les Cycles Repère.

Bibliographie

- BATESON, Gregory (1977), *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Éditions du Seuil, t. I.
- BERBEROVA, Nina (1989), *C'est moi qui souligne*, Arles, Actes Sud.
- DE ROSNAY, Joël (1975), *Le Macroscop*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- L'ANNUAIRE THÉÂTRAL* (1990), « Les dix ans de Repère », n° 8, automne.
- WINKIN, Yves (1975), *La nouvelle communication*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)

L'ÉCRIVAIN ET LA SPÉCIFICITÉ FANTASTIQUE : UNE ENQUÊTE

François LAROCQUE
CRELIQ, Université Laval

Qui écrit ou a écrit du fantastique au Québec, pourquoi et dans quelles conditions ? Comment le fantastique se définit-il ? Quelles sont ses opinions à propos de l'institution littéraire ? Quelle place y occupe-t-il ? Quel rôle y joue-t-il ? Ces questions et plusieurs autres m'ont guidé au fil de l'enquête que j'ai réalisée auprès d'une vingtaine de fantastiqueurs à l'hiver 1990.

Pour les besoins immédiats de ma recherche était considéré écrivain¹ (de fantastique) celui qui avait écrit, seul ou en collaboration, une œuvre littéraire (fantastique) rendue publique par un éditeur de livres, de périodiques ou de journaux. Grâce au GRILFIQ², qui a effectivement prouvé la présence importante de ce corpus d'œuvres au Québec en répertoriant l'ensemble de la production fantastique entre 1960 et 1985 (Boivin, Émond et Lord, 1992), et grâce à la revue *L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois* (publiée annuellement depuis 1984), j'ai pu recenser près de 400 écrivains ayant publié au moins un roman, un conte ou une nouvelle fantastique (ou hybride³) au cours de ce quart de siècle.

-
1. Définition inspirée largement par Garon, (s.d.) : 2-3.
 2. Groupe de recherche interdisciplinaire sur les fantastiques dans l'imaginaire québécois.
 3. Il s'agit d'un récit auquel sont mêlés des éléments de fantastique, sans pour autant qu'il soit totalement fantastique. Mentionnons aussi qu'ont été écartés tous les récits pour la jeunesse.

Afin de brosser le portrait du fantastique et de savoir en quoi ses textes sont fantastiques, il a fallu circonscrire le champ et la production de la littérature fantastique. Voilà pourquoi, mis en face d'un corpus et des diverses théories sur le fantastique, j'en suis venu à adopter certaines positions théoriques qui, à mon sens, s'inscrivent dans la perspective de l'analyse d'un double projet : un projet d'écriture (relié à l'analyse de la production⁴) et un projet de lecture (relié à l'analyse de la réception). Toutefois, ce double projet ne représente pas la « fantastiçité » d'un texte ou d'une œuvre. Il en est porteur. En effet, la réelle fantastiçité d'un texte se situe dans le projet d'écriture seulement. C'est ici qu'entre en jeu ma propre conception de la fantastiçité.

À mon avis, le projet d'écriture s'effectue selon une double esthétique : d'abord selon une structure thématique présentant une tension entre deux univers qui apparaissent unis l'un à l'autre et qui ne sont discernables l'un de l'autre qu'au seul moment d'une manifestation de l'un dans l'autre⁵, puis selon une structure formelle qui se situe dans l'art de la suggestion par des procédés d'écriture et de narration. Cette double esthétique est la fantastiçité même d'un texte ou d'une œuvre. D'autre part, le projet de lecture s'inscrit dans un échange (implicite) entre le conteur et le lecteur, entre celui qui encode le récit et celui qui le décode. En fait, il s'agit moins d'un projet que d'une prédisposition à la lecture dans laquelle interviendraient le jeu possible des croyances et l'apport culturel du décodeur. Ainsi le fantastique serait affaire d'atmosphère, de climat, d'impression,

-
4. Il ne s'agit pas ici d'un projet nécessairement conscient de la part d'un écrivain. Je propose également de découvrir, par le biais de l'analyse textuelle, le projet (esthétique) inconscient de l'auteur.
 5. L'esthétique du fantastique, en regard de ces univers distincts (et présents simultanément), se pose en trois moments : a) reconnaissance du monde rassurant et habituel ; b) événement insolite qui est rupture du monde rassurant (suivie de plusieurs autres, selon le cas), entraînant une menace et pour l'univers et pour la victime ; c) et, finalement, compréhension du tout fantastique, c'est-à-dire du monde tout entier s'écroulant, emportant l'individu avec lui, dans cette menace de métamorphose. Mais, au moment même où s'ébauche cette transformation, il doit se trouver au moins un personnage qui s'interroge sur la possibilité qu'une telle rupture ait eu lieu, qu'une telle métamorphose soit réelle ou probable et il faut que cette interrogation représente une forme appréciable de résistance à l'événement fantastique et à ses suites.

de suggestion, de façon d'être, d'état d'âme, qui toucherait nos sens, qui influencerait et bouleverserait (au moment de la réception de l'objet fantastique seulement) notre vision du monde. Il faudrait donc parler de fantastique en tant qu'excitation habile de l'univers agressif inconscient, excitation en tant que force de persuasion et de destruction des balises concrètes de la tranquille existence humaine, mais aussi en tant qu'impression de dérangement dans la logique des expériences humaines quotidiennes.

Une fois les bases théoriques jetées et la lecture de même que l'analyse du corpus réalisées dans sa totalité, je savais dès lors qui avait écrit des œuvres étiquetées « fantastiques », je pouvais choisir un échantillon. J'ai tenté de respecter les proportions d'âge et de sexe des 400 fantastiqueurs en tenant compte de leur « productivité ». Première constatation : les femmes représentaient 24 % de ce groupe et les hommes, 76 %. Quant aux groupes d'âge, ils se répartissaient comme suit : moins de 30 ans = 3 %, entre 30 et 39 ans = 25 %, entre 40 et 49 ans = 45 %, entre 50 et 59 ans = 16 %, 60 ans et plus = 21 %. Les 20 candidats furent donc déterminés en fonction d'une meilleure « représentativité » et du plus grand intérêt possible.

Autre facteur pour le moins intéressant, la production littéraire fantastique québécoise se caractérise avant tout par une incessante recherche de la nouveauté, de la valeur et de la légitimité ; elle est soumise à un appareil de consommation critique et elle est destinée à un groupe restreint de décodeurs potentiels. En outre, contrairement à ce qu'on aurait pu croire, les fantastiqueurs ont eu moins de rapports entre eux et se sont peu influencés. Il faut dire qu'aucun lien ne les (ré)unissait avant les années 1970, moment où l'émergence et l'effervescence de la production littéraire fantastique au Québec se sont manifestées sous la forme d'une collectivisation des moyens de production et de légitimation.

C'est ainsi que, en opérant une coupe synchronique du phénomène – et en m'inspirant du schéma de Pierre Bourdieu (1971) –, j'ai dressé un tableau succinct de ce qu'il serait convenu d'appeler le circuit des créateurs de littérature fantastique, pour la période 1970-1990.

À première vue, on observe la présence, aux trois points principaux du circuit, des producteurs de textes. Ceux qui

PRODUCTEURS ET PRODUCTIONS DE LITTÉRATURE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE :

- écrivains
- périodiques (*Requiem/Solaris*, *Imagine...*, *Pour ta belle gueule d'ahuri*)
- fanzines (*Carfax*, *Blanc Citron*, *Pandore*, *Pilône Kramer*, etc.)
- éditions : Descleez (« Nuits d'encre »), CLF/Pierre Tisseyre (« Conquêtes »), Le Jour, HMH (« L'Arbre »), L'Instant même, de la pleine lune, etc.



GRAND PUBLIC
(sanction publique presque absente)



= échange fort et réel

LÉGITIMATION ET CONSÉCRATION :

- écrivains/critique/ jury
- périodiques spécialisés
- périodiques littéraires
 - chroniques
 - numéros spéciaux
- fanzines
- collections éditoriales
- prix
 - Solaris
 - Boréal
 - Grand prix de FSF
- Revue annuelle (*L'Année de la SF et du FQ*)
- GRILFTQ : anthologies, bibliographie, collectif, colloque



PUBLIC INITIÉ ET ADEPTE :

- écrivains
- enseignants
- étudiants
- amateurs de fantastique
- le « milieu du fantastique »



= échange très faible

produisent les textes les lisent, les légitiment et les consacrent. Les écrivains cumulent les fonctions de critique journalistique, de chroniqueur littéraire dans une revue, de directeur de collection, de membre de jury de prix accordés à des pairs et participent à des congrès, à des projets de recherche universitaire, à la revue annuelle *L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois*, à des colloques universitaires, à l'enseignement de la littérature fantastique, etc. Ils fondent, avec d'autres amateurs venus de tous les horizons, des revues et des fanzines dans lesquels ils sont auteurs et critiques. S'inscrivant tant du côté de la production que du côté de la réception, ils procèdent à la fois à l'autonomisation et à la légitimation de leur pratique. C'est tout « le pouvoir de reconnaissance par les pairs qui fonde l'institution du littéraire fantastique au Québec ». C'est ainsi que le champ fantastique opère ses démarcations de l'intérieur. Et c'est l'échange entre les sphères de production, de consommation et de légitimation qui contribue à délimiter les frontières du phénomène littéraire auquel tous ces agents littéraires adhèrent.

Ces vingt dernières années, on a vu un autre type d'échange destiné à favoriser la légitimation et la consécration du fantastique québécois : celui des agents hors circuit avec le milieu. Par exemple, des écrivains aujourd'hui renommés ont écrit, au début de leur carrière, du fantastique ou une forme analogue favorisant un dérapage hors du « réel », du « normal » : Michel Tremblay, Jacques Ferron, Roch Carrier, André Berthiaume, Yves Thériault et Anne Hébert. En les « rapatriant », le milieu s'assurait la consécration, la crédibilité de sa valeur littéraire.

La création, en 1974, de la revue *Requiem* (devenue *Solaris* en 1979) permet la rencontre de plusieurs écrivains et sert de tremplin utile à quelques-uns grâce au Prix Solaris. D'autres revues naissent telles *Imagine...* et *Pour ta belle gueule d'ahuri* dans lesquelles sont publiés des contes et des nouvelles fantastiques. On voit apparaître de nombreux fanzines – *Carfax*, *Blanc Citron*, *Pilône*, *Pandore*, *Kramer* – qui témoignent de l'intérêt pour ce champ. Plus tard, des éditeurs créent des collections consacrées à la littérature fantastique, alors que plusieurs qui n'en sentent pas le besoin intègrent tout simplement ces œuvres aux autres types de fiction. Parmi ceux qui ont accordé une place appréciable au fantastique, on trouve Desclez (« Nuit d'encre »), CLF/Pierre Tisseyre (« Conquêtes »), Le Jour, Hurtubise HMH (« L'Arbre »), les Quinze éditeur, Leméac,

L'Instant même, Québec/Amérique, Stanké et les Éditions de la pleine lune notamment. Le fait même que ces maisons confondent le fantastique à toute la production littéraire montre que l'on concède aisément à la littérature fantastique sa valeur proprement littéraire.

Un congrès de la science-fiction et du fantastique (le congrès Boréal) est organisé chaque année depuis 1978 ; il est devenu un lieu de célébration de ces œuvres, mais aussi un lieu de contact et de confrontation de diverses tendances, de diverses influences, de divers points de vue sur les frontières des « genres ». Le congrès distribue même une série de prix qui couronnent une fiction brève, une fiction longue et une critique d'une œuvre de science-fiction et de fantastique.

Devant l'évidence d'une production annuelle considérable, des agents du milieu ont fondé la revue *L'Année de la science-fiction et du fantastique québécois*. L'existence de cette revue démontre l'importance de la production fantastique au sein de la production générale, importance marquée aussi par la création du Grand Prix de la science-fiction et du fantastique québécois remis annuellement.

Enfin, quelques professeurs du GRILFIQ ont permis une visibilité accrue de la littérature fantastique québécoise en publiant deux anthologies (Boivin, 1987 ; Émond, 1987), une bibliographie analytique, des articles de fond dans des revues littéraires (*Québec français*, *Nuit blanche*, etc.), un collectif (Émond, 1990), en organisant un colloque international au printemps 1990 à l'Université Laval.

* * *

Il convient de faire maintenant le portrait type du fantastiqueur. La pertinence d'une telle démarche est justifiée par le fait que les réponses des interviewés se rejoignent souvent et que cette image type permet d'établir une comparaison avec l'image que le lectorat et les critiques ont de cette catégorie de créateurs.

Le fantastiqueur est un homme de 43 ans. Né à Montréal de parents relativement scolarisés (un peu plus que la moyenne en tout cas), il fait ses études au Québec où il obtient un diplôme de

2^e cycle en littérature. Il ne suit aucun cours ni atelier de création littéraire. Enfin, il voit l'une de ses œuvres publiée pour la première fois, dans une revue, à l'âge de 24 ans, et son premier livre est édité lorsqu'il atteint l'âge de 27 ans.

Les raisons qui le poussent à écrire sont le besoin de communiquer l'indicible, la découverte des lettres par le biais de la bibliothèque familiale et le plaisir de raconter des histoires. Il désire publier après avoir fait son entrée dans le milieu institutionnel qui semble lui avoir tracé une voie. Compte tenu de ses activités actuelles, il se définit comme nouvelliste surtout, mais aussi comme romancier et parfois comme auteur dramatique. Il écrit en français, et directement à l'ordinateur, ce qui lui fait gagner bien du temps. Toutefois, il ne peut se consacrer à ses activités d'écrivain qu'à temps partiel. La stabilité financière dont il a besoin le force à exercer un autre métier. Ce qui ne l'empêche pas de désirer être reconnu en tant qu'écrivain. Il fait d'ailleurs une différence entre « être écrivain » et « faire le métier d'écrivain » car, pour lui, l'écriture devient un métier dès que l'écrivain doit se soumettre à des contraintes d'ordre pratique et dès qu'il tire une rémunération de ses activités. Le fait qu'il soit membre de l'Union des écrivains québécois (UNEQ) l'aide dans ses relations avec l'éditeur. Au début de sa carrière, il connaît des problèmes mais, plus tard, les conditions de vie s'améliorent. Il pratique un second métier à temps plein, connexe au métier d'écrivain. Les principales sources de revenu tirées du marché de l'écriture sont : les droits d'auteurs, les montants versés par la Commission du droit de prêt public et la reprographie. Il paie ses impôts, comme tout bon citoyen, bien qu'il trouve exagérée la part que le gouvernement exige de lui.

Lorsque nous avons demandé aux écrivains comment ils en étaient venus à l'écriture, puis au métier d'écrivain, ils n'ont pu faire autrement que d'associer leur cheminement artistique à celui de leur aventure dans les voies du fantastique. Pour plusieurs, l'incursion dans les labyrinthes insondables du fantastique commence dès leur adolescence, alors qu'ils sont fascinés par des maîtres du genre et qu'ils vivent un moment critique de leur vie :

Quand j'étais jeune, je faisais de la bande dessinée de SF. J'avais lu des contes et les romans de Jules Verne. C'est tout naturellement que je suis venu à la création en 1971. Je viens d'une famille bourgeoise, conformiste. Or, l'acte de

création, et par surcroît l'acte de création fantastique, représentait pour moi quelque chose de subversif. Il fallait un dérapage du côté de l'imaginaire. Car pour moi, le fantastique, c'est la revanche de l'imaginaire, de l'inconscient, de l'intuitif, du délire, de la déviance et de la liberté contre les diktats glacés de la folle raison et du droit chemin. Question d'équilibre...

Par conséquent, l'écriture est directement liée au bouleversement de l'ordre établi. Le fantastique participe de ce bouleversement, de ce renversement des idées et des valeurs. Il réunit la raison et la folie pour un équilibre qui demeure toujours incertain. Il joint la vérité au mensonge, de telle sorte que le vraisemblable n'en devient que plus terrifiant :

J'ai fait du fantastique pour cacher le propos. J'ai été élevé dans une société où il était très difficile de parler des choses telles quelles, alors si on relit mes premiers contes, que j'ai écrits entre 17 et 19 ans, on se rend compte que tous les thèmes que j'ai développés plus tard [...] sont déjà là, sont maquillés à travers le fantastique ; c'est-à-dire que j'ai écrit pendant des années des romans et des contes fantastiques qui se passaient partout sauf au Québec, probablement pour maquiller ce que j'avais à dire sur moi. Inconsciemment, je devais penser qu'en l'éloignant de moi, on ne pouvait pas retracer ce qu'il y avait de moi.

Ainsi, dépeindre la vie équivalait pour plusieurs à cerner quelque chose d'incompréhensible, d'insaisissable. C'est tout naturellement qu'on en arrive au fantastique, comme on en vient à douter du monde et de soi-même :

J'y suis venu probablement parce que l'ambiguïté, l'incertitude, le doute, l'incessant questionnement sur lequel repose ma notion, ou peut-être devrais-je dire ma pratique du fantastique, épousent ma façon de percevoir, d'appréhender le monde dans lequel je vis. Le fantastique permet – et exige – une remise en cause de ce que l'on croit être vrai, il va à l'encontre des vérités établies, institutionnalisées et, en ce sens, il permet d'élargir, de forcer nos horizons aux limites hautement discutables.

Par ailleurs, notre fantastiqueur déplore la pauvreté de la critique dans les mass média et apprécie la critique spécialisée,

qui lui semble riche mais malheureusement peu diffusée. Il désire que la critique lui apporte des éclairages nouveaux sur son œuvre et lui permette en même temps une médiatisation accrue. Cependant, elle n'influence que rarement son écriture et de façon superficielle, à long terme.

Notre fantastiqueur a lu au moins l'œuvre de trois théoriciens du fantastique : Tzvetan Todorov, Irène Bessière et Roger Caillois, mais il évite le plus possible les théories littéraires. L'apprentissage des formes et la rencontre avec des thèmes fantastiques ont été réalisés surtout par la lecture d'œuvres et d'auteurs favoris.

Le fantastique, m'ont-ils confié, est « une forme d'écriture en prise directe avec l'inconscient, qui en permet l'exploration et qui l'objective ». Il fait donc référence à tout ce qui s'inscrit dans l'inconscience, dès la naissance. Le fantastique fait aussi référence à notre apprentissage du monde. Dans ce sens, il est l'expression fictionnelle de peurs ancestrales et irrationnelles. D'ailleurs, ils sont plus enclins à parler d'irrationnel ou d'irréel que de surnaturel. C'est la revanche de l'imaginaire sur la raison, la révélation confuse d'un monde qui « n'est cadastré qu'en apparence », un plaidoyer pour une nouvelle vérité, une nouvelle explication du monde. Pour le fantastiqueur, le fantastique, c'est chercher à faire croire que le monde même est fantastique en signifiant « tout ce que recèle la "réalité" et que notre mode de perception habituel est inadéquat, inadapté à rendre ». Il faut que le fantastique soit un fait englobant les constances journalières et tout ce qui peut contribuer à les rompre.

L'œuvre fantastique s'offre en façade à un drame humain terrible, comme si la vie, en fait, n'était vraiment que cette part nocturne qui permet de rêver, ou cette part du jour qui vient masquer une intensité intérieure plus que réelle mais combien étrange : « L'impression d'étrangeté viendrait surtout du fait que, dans mes fictions narratives, la vie intérieure se transforme en situations concrètes et vient se mêler, sans crier gare, à la vie de tous les jours. Et cela grâce aux pouvoirs du récit. » Le fantastiqueur dit l'indicible intérieur, agit en tant que révélateur du tissu psychique ou occulte. Il veut redire le monde tel qu'il le perçoit, oscillant entre le comique et le tragique, un monde dont les variables de base sont les mêmes, mais dont les équations sont complètement modifiées. C'est ainsi que l'un d'eux m'a avoué

que c'est « le goût de fonder une nouvelle logique du monde » qui l'a poussé indubitablement à s'adonner à ce type d'écriture.

Il y a aussi ce goût, ce plaisir certain à écrire du fantastique. L'aspect ludique et divertissant est incontestable. Raconter des histoires, voilà le but ultime que poursuit l'écrivain comme les conteurs d'autrefois.

S'ils n'ont pas été inspirés par les légendes des aïeux, les fantastiqueurs s'inscrivent tout de même dans cette tendance à la narration hyperbolique : « [...] le virtuel, l'irréel, le fantasme, l'imaginaire, la fiction à l'intérieur de la fiction, etc., resteront, je pense, des traits essentiels de mon écriture. Comme si la fiction au premier degré ne m'était pas suffisante et qu'il me fallait une fiction "exponentielle". » Toute une série d'images, de thèmes et de sujets fantastiques se trouvant dans l'axe de la dynamique surnaturel/anthropomorphisme se déploie au gré de l'imagination fertile des auteurs.

L'image du double et quelques-unes de ses variantes ont été mentionnées, notamment la vie onirique, la rencontre avec soi-même, le rapport rêve/réalité et le monde des ombres. Les thèmes traditionnels ont aussi été cités : le vampirisme, la possession, les métamorphoses, les prémonitions, la mort et la résurrection, la magie, le diable et les cultes sataniques, etc.

Le fantastiqueur aime par-dessus tout faire surgir l'étrange dans le quotidien : « Un héros se rend vers un lieu d'épreuve où l'attend une situation qui le fera flirter avec la folie. » Cette folie tend à prendre de plus en plus de place dans le fantastique d'ici. Il s'agit dans ce cas d'une veine plus « psychopathologique » que surnaturelle. L'écrivain exploite alors l'ambiguïté, la méprise, la fuite du temps, l'enfermement, l'absurde, le poids du quotidien, la vraisemblance de ce que l'on donne pour vrai : les ruptures, les hallucinations, les hantises, les délires, les névroses. Le fantastique ouvre donc toutes grandes les portes aux dérèglements psychopathiques, aux meurtres crapuleux (ou voluptueux, cela dépend du point de vue !) ainsi qu'aux pires fantasmes. Le praticien du fantastique ne craint pas d'aborder certains thèmes tabous tels la pédophilie, la nécrophagie, les sacrilèges, le racisme et d'autres thèmes qui s'approchent du scandale.

Un peu plus de la moitié des fantastiqueurs ont avoué que l'ensemble de leurs croyances influencent leur écriture. Je voulais

vérifier une fois de plus s'il existe un lien entre le fait que l'écrivain ait été, par besoin, entraîné vers le fantastique et la façon concrète qu'il a de percevoir l'existence et le monde dans lequel il vit. Il était bien clair, lors de l'entrevue, que je n'entendais pas le terme « croyance » au sens strict d'une religion, mais plutôt dans le sens de « tout ce à quoi nous croyons ». Je leur ai demandé s'ils croyaient vraiment aux événements qui arrivent dans leurs récits. Sur ce point, ils n'ont pas été très volubiles. D'aucuns étaient plutôt portés à révéler ce à quoi ils ne croient pas que ce à quoi ils croient :

Mon attitude face au surnaturel est un équilibre entre l'ouverture d'esprit et un scepticisme modéré. Pour ma part, je suis athée, peu enclin au mysticisme et plutôt cartésien. Si je suis prêt à admettre certaines manifestations surnaturelles, je les attribuerais plutôt à des ressources mal explorées du cerveau, qu'à l'existence d'un monde ou d'un plan spirituel. Je ne crois ni au destin ni à l'astrologie (ou autres savoirs irrationnels). Bref, en fantastique, je ne crois pas à ce que j'écris.

Cela dit, et se souvenant du mot de Mme Du Deffand⁶, certains écrivains n'ont pas pu séparer la croyance (vision du monde, perception sensorielle et intellectuelle) de la création, se demandant même comment il pourrait en être autrement. Quelques-uns disent même avoir une plume « prémonitoire ». D'autre part, le plaisir esthétique de récupérer superstition, rumeur et croyance afin d'inventer une histoire singulièrement captivante demeure indubitablement.

Toutefois, le fantastique n'est pratiquement pas inspiré par le corpus de légendes québécois, mais il semble beaucoup plus attiré par des maîtres comme Borges, Cortázar, Poe, Kafka, Lovecraft et Maupassant. Parmi ses contemporains québécois, il a lu Marie José Thériault et Claude Mathieu. En dehors du champ de la littérature fantastique, il lit beaucoup d'Européens, peu d'Américains et quelques Québécois, il préfère des nouvelles et des romans tantôt policiers, tantôt fantastiques, tantôt de science-fiction. Bref, ses goûts, en matière de lecture, témoignent de ses affinités d'écriture. L'influence des auteurs classiques – surtout au niveau de la thématique – est réelle mais indiscernable. L'humour est l'un des sous-genres que l'écrivain amalgame le plus au

6. « Je ne crois pas aux fantômes, mais j'en ai peur ! »

fantastique. De temps à autre, il mêlera volontiers science-fiction, horreur et érotisme. Les écrivains rencontrés n'ont pas, pour la plupart, décidé de faire du fantastique. Ils ne font pas tous que du fantastique, n'en ont pas toujours fait et n'en feront sans doute pas toute leur vie. Ils ont déjà avoué qu'ils s'adonnaient à ce type de création pour l'ouverture d'esprit qu'il réclame de son créateur, l'« écoute de l'inconscient » qui parle, la liberté fictionnelle, la densité de l'événement narré, etc.

En général, les réactions suscitées par l'attribution de l'étiquette « fantastiqueur » sont mitigées et vont de l'énervement à la fierté. Pour plusieurs des informateurs, il s'agissait de qualifier un accueil des plus conjecturaux, puisque cette étiquette ne leur a jamais été apposée. Une bonne part des auteurs plus âgés ont fait face très souvent à une critique mal (ou pas du tout) préparée à une analyse de leurs œuvres de littérature fantastique. On mettait sur le dos de l'originalité et de la fantaisie ce qui, aujourd'hui, pour nombre de critiques avisés, est qualifié de fantastique.

Un certain nombre d'entre eux estiment qu'ils sont plus romanciers, nouvellistes, poètes ou dramaturges que fantastiqueurs, car un recueil porte souvent des récits de factures diverses. Enfin, certains vont jusqu'à réclamer des étiquettes supplémentaires : « Pas d'objection, à condition qu'on y ajoute "science-fictionneur" ! Le néologisme est un peu malsonnant, mais il a sa raison d'être. »

Le rôle du fantastiqueur est d'exprimer sa vision du monde à travers un prisme bien spécial : le doute. Jamais il ne dit que le monde qu'il (re)présente existe mais, grâce au questionnement, à la séduction de l'insolite et aux suggestions de pistes qui paraissent éclairantes, il réussit à nous y faire croire malgré nous, le temps que dure la lecture.

Bien qu'il essaie d'oublier son public pour un moment, le fantastiqueur sait bien que son rôle consiste à être compréhensible. Socialement, il assume la part divertissement (imagination) et la part réflexion (intellect) de sa société. Il n'hésite donc pas à porter des jugements sur les problèmes de la société (en recourant parfois à l'humour), toutefois il ne se préoccupe pas de la violence dans ses œuvres. L'écrivain ne se sent pas en marge de sa société et il tente, par le biais de son écriture, de s'insérer dans la collectivité même si le fantastique ne semble pas se prêter

beaucoup à cet exercice. D'ailleurs, que ce soit sur le plan social ou sur le plan politique, le fantastiqueur hésite à construire une œuvre autour d'une idéologie. Il considère ne pas avoir de rôle politique à jouer en tant qu'écrivain.

Pour l'État, son statut juridique est encore incertain. L'écrivain se dit au courant de la plupart des lois qui régissent ses œuvres et qui les protègent. Il sait qu'il est le titulaire de son droit d'auteur et que, grâce à lui, il est en mesure de négocier des licences et des cessions partielles de ses droits dans le but d'exploiter la valeur marchande de ses œuvres.

En somme, le fantastiqueur est un écrivain comme un autre, qui a associé le fantastique à son cheminement dans l'écriture à un moment ou l'autre de sa carrière. Quand il aura atteint un certain âge, il délaissera peu à peu ce champ et s'adonnera davantage à une écriture plus proche de sa sensibilité et des autres passions qui l'habitent.

Le fantastiqueur, l'écrivain et l'homme, est un individu qui, sans être marginal, est tout de même spécial, qui a su, tout au long de sa carrière, veiller à offrir des productions très professionnelles à son public. Bien que les débuts de la carrière de l'écrivain aient été hésitants et difficiles, le fantastique aura été, pour lui, une école de l'imagination et de la libération de l'être et de son néant.

Bibliographie

- BOIVIN, Aurélien (1987), *Le conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- BOIVIN, Aurélien, Maurice ÉMOND et Michel LORD (dir.) (1992), *Bibliographie analytique du fantastique et de la science-fiction au Québec (1960-1985)*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.
- ÉMOND, Maurice (1987), *Anthologie de la nouvelle et du conte fantastiques québécois au XX^e siècle*, Montréal, Fides. (Coll. « Bibliothèque québécoise ».)
- ÉMOND, Maurice (dir.) (1990), *Les voies du fantastique québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur. (Coll. « Séminaire », n° 3.)
- GARON, Rosaire [s.d.], « Annexe. Cahiers de données de l'enquête sur les auteurs », *Rapport d'étude. Annexe. Enquête auprès des auteurs québécois. Tableaux statistiques*, Québec, Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles, Service de la recherche et de la planification.
- LAROCQUE, François (1991), « Pour une typologie de l'écrivain de littérature fantastique au Québec (1960-1989) ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.

LES *PULPS* QUÉBÉCOIS : UNE LITTÉRATURE SOUTERRAINE

Richard SAINT-GERMAIN
UQAM

Depuis quelques années plusieurs chercheurs travaillent à identifier et à répertorier la littérature populaire au Québec : une équipe s'attarde à la littérature québécoise en fascicules (LIQUE-FASC), celle de Jacques Michon, à Sherbrooke se consacre à l'édition du livre populaire, le CLIP, le groupe de recherche sur la culture et la littérature populaires au Québec (1940-1960) à l'UQAM, a pour premier objectif l'établissement d'un répertoire bibliographique de la littérature de grande consommation parue au Québec pendant quelque vingt années. Toutes ces recherches confirment que, durant la période 1940-1960, le Québec a vu naître une production locale importante de textes destinés au grand public (romans d'amour, d'espionnage, d'aventures, policiers, récits de vie, etc.), visant à remplacer les importations européennes coupées à la suite de la deuxième guerre mondiale et stimulée par l'influence des *comic books* et des *dime novels* américains.

Faisant la transition entre le roman du terroir et le roman urbain et nationaliste des années 1960, cette production locale constitue un chaînon important dans la compréhension de l'évolution du lectorat québécois. C'est avec Robert Escarpit (1970, 1973), dans les années 1960, et toute la nouvelle sociologie de la littérature que nous avons appris à décrire le phénomène paralittéraire non pas en tant que dévalorisation mais bien plutôt sur les bases du double circuit. Le circuit lettré, d'abord, regroupe des types de romans bien reconnus par l'institution québécoise : le roman de mœurs urbaines, le roman psychologique et le roman de contestation (Arguin, 1989). Le circuit populaire, ensuite,

présente une culture complémentaire faisant partie d'un vaste circuit international, offrant une gamme de héros, de types de personnages et de formats de publication spécifiques à toutes les formes de récits populaires. Comme exemples de personnages récurrents, il y a les gentlemen-cambrioleurs du type Arsène Lupin : Guy Verchères, l'Arsène Lupin canadien-français ; Arsène Lupien, l'homme aux cent visages ; les aventuriers/justiciers : Domino Noir, l'aventurier justicier masqué ; Diane, la belle aventurière ; Max Beaumont, l'insaisissable aventurier ; les cerveaux diaboliques du type Fantômas : Monsieur Mystère ; L'ombre. Il en va de même des formats. Les fascicules, par exemple, qui ont connu au Québec une popularité et une production sans précédent (plus de 6 000 titres en 15 ans) se retrouvent aussi bien aux États-Unis (sous la forme de *dime novels*) qu'en Europe (publiés par une des toutes premières multinationales du livre : Eichler).

Malgré cette introduction de l'étude de la littérature populaire dans les programmes universitaires, la critique savante a fait peu de cas d'un phénomène à tout le moins marginal : celui des *pulps*. Ces revues fabriquées avec de la pâte à papier grossière, aux couvertures flamboyantes reproduisant des scènes imaginaires et violentes, vouées à être jetées immédiatement après leur consommation, longtemps considérées comme un produit essentiellement américain des années 1930 et 1940 (pensons à des revues comme *Weird Tales*, *Amazing Stories*, *Black Mask*, *Detective Fiction Weekly*, *Astounding Stories*, *Spicy Mystery*, *Spicy Adventure*, *Spicy Western*, etc.), ces revues ne furent pas écrites en anglais uniquement ; le Québec a connu lui aussi une vague assez importante de ces *pulps* entre 1941 et 1948.

Héritiers directs des *dime novels* de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, les *pulps* firent leur apparition aux États-Unis au début des années 1920. Le phénomène atteignit des sommets au début des années 1940 avec plus de 200 titres mensuels pour plus de 10 millions de lecteurs. Ils publièrent des dizaines de milliers de nouvelles dans tous les domaines : science-fiction, policier, western, amour (romance), guerre (militaire), fantastique, etc.

Il s'agissait aux États-Unis, tout comme au Québec, d'une littérature souterraine que la critique littéraire condamnait et même ignorait. Ce genre de récit, comme tout le roman populaire d'ail-

leurs, était considéré comme une littérature mal écrite, peuplée de personnages invraisemblables, marquée d'une violence excessive et sans valeur morale ou intellectuelle. Pourtant, Hammett et Chandler (pour ne nommer qu'eux), les deux écrivains de polar les plus étudiés, sont sortis de la coupelle des *pulps*, ainsi que presque tous les auteurs de roman noir américain d'ailleurs.

Au Québec les premiers *pulps* firent leur apparition en 1941¹ avec *Mon magazine policier*. Le premier numéro paraîtra à Montréal le 15 janvier 1941 et le magazine durera au moins huit ans, soit jusqu'en janvier 1949 et ce, malgré les fréquents changements d'éditeurs. D'abord édité par les Éditions de Demain de janvier 1941 (vol. 1, n° 1) au 15 février 1941, repris ensuite par les Éditions de la Revue Moderne du 15 mars 1942 (2-3) au 15 novembre 1942 (2-9) ; de retour au Éditions de Demain du 15 décembre 1942 (2-10) au 15 février 1943 (3-2), la Revue Moderne en reprend l'édition pour le vol. 3, n° 3 du 15 mars 1943 et les Éditions de Demain pour le vol. 3, n° 4 du 15 avril 1943 ; il repasse aux Éditions de la Revue Moderne du 15 mai 1943 (3-5) au 15 décembre 1944 (4-12), puis au Magazine Français Limitée du 15 janvier 1945 (5-1) au 15 mai 1947 (7-5) ; il revient ensuite à la Revue Moderne du 15 juin 1947 (7-6) au 15 janvier 1948 (8-1) pour, finalement, après un saut de trois mois, être édité et imprimé par l'Imprimerie de St-Jérôme de mai 1948 (8-2) à janvier 1949 (8-5), date du dernier numéro connu.

Aucune indication précise ne nous permet de savoir qui fut l'instigateur de la revue ni qui la dirigea. Par contre, le recoupement de certaines dates et l'affiliation du magazine à *La Revue moderne* (la revue fut imprimée aux ateliers de la Revue Moderne jusqu'en 1948) semblent indiquer que Léo Cadieux pourrait être en dessous de tout cela. Le poste de directeur fondateur de la collection « Petit Format » des Éditions de la Revue Moderne, qui à ses débuts a publié plusieurs titres de romans policiers, celui de directeur de *La Revue moderne* de 1947 à 1960 et, plus tard, celui de directeur de *L'Avenir du Nord*, journal de Saint-Jérôme imprimé et édité par l'Imprimerie de Saint-Jérôme, font de lui le suspect numéro un. Il ne s'agit là que d'une supposition mais, dans un domaine de recherche comme le nôtre, une telle série de facteurs (l'absence quasi totale de

1. Il faut souligner l'existence dans les années 1930 d'une revue de type *pulp* publié par Edouard Garand : *Romans Détectives*.

documents et de témoignages écrits – encore moins publiés –, la dispersion des témoins de première ligne, le brouillage des mémoires, l'absence de dépôt légal) nous oblige parfois à procéder par élimination.

Passons maintenant au contenu du magazine. En feuilletant les nombreux numéros (90) de la revue, on peut se rendre compte rapidement de la qualité de la lecture policière offerte au Québécois au cours des années 1940. Initialement, la revue publiait plusieurs auteurs québécois² mais, au fur et à mesure que les éditeurs établiront des contacts avec les principaux pays d'Europe (et que la guerre tirera à sa fin), nous verrons les auteurs étrangers prendre la plus grande part.

Parmi les auteurs québécois soulignons Ubald Paquin avec *Le crime parfait* et *L'accusé innocent* ; Alexandre Huot avec quatre nouvelles ; et Hercule Valjean (pseudonyme utilisé par l'écurie fasciculaire des Éditions Police-Journal) avec *La rouquette sinistre*, une aventure du détective Pit Marleau (un cousin du célèbre Philip Marlowe !) et quelques autres pour la plupart restés dans l'anonymat³.

2. 24 titres pour 17 auteurs différents du vol. 1, n° 1 au vol. 4, n° 10.

3. Dont voici la liste : DE KELBIS, Marcel, *Le meurtrier dénoncé par sa victime*, MMP 01-01 ; ROUSSEAU, Victor, *La main du cadavre*, MMP 01-01 ; DE KELBIS, Marcel, *Par un simple bouton*, MMP 01-02 ; BENJAMIN, Pierre, *Un véritable assassin*, MMP 01-03 ; PAQUIN, Ubald, *Le crime parfait*, MMP 01-10 ; HUOT, Alexandre, *L'étrange meurtre de la chambre 333*, MMP 01-12 ; RICHARD, Bob, *Le peintre de la mort*, MMP 01-13 ; HUOT, Alexandre, *Le mystère des « Sept »*, MMP 01-14 ; PAQUIN, Ubald, *L'accusé innocent*, MMP 02-01 ; HUOT, Alexandre, *Un mort qui parle*, MMP 02-03 ; LUCAS, Ernest, *La rose sauvage et l'espion*, MMP 02-04 ; MARS, Georges, *L'innocent qu'on allait pendre*, MMP 02-05 ; ALEXANDRE, Thomas, *La folle du cimetière*, MMP 02-06 ; HUOT, Alexandre, *L'autobus de la mort*, MMP 02-06 ; HUOT, Alexandre, *La montagne qui tue*, MMP 02-07 ; BEAUREGARD, Herman, *Le policier étrange*, MMP 02-08 ; DEGUISE, Jean-Paul, *Le treizième est le coupable*, MMP 02-10 ; VALJEAN, Hercule, *La rouquette sinistre*, MMP 02-10 ; D'ARGENTEUIL, Gaétan, *Le trou du Blanc-Sablon*, MMP 03-03 ; LEJEUNE, Albert, *Le jargon révélateur*, MMP 03-04 ; FRÉGEAU, Michel, *L'îlot fumant*, MMP 03-05 ; DEGUIRE, Paul, *Le meurtre du Grand Central*, MMP 03-05 ; AUDET, Lucille, *La maison du*

Parmi les auteurs étrangers venant soit d'Angleterre, soit de France, soit des États-Unis, les Québécois de cette époque pouvaient lire, pour ne nommer que les plus connus : 1941 = Ellery Queen, *Le quatre de cœur* ; Edgar Allan Poe, *La barrique d'Amontillo* ; Agatha Christie, *Les quatre* et *La mystérieuse affaire de Styles*.

En janvier 1942 paraissent les premières aventures du Saint de Leslie Charteris et *Les nouveaux exploits du Mouron Rouge* de la Baronne Orczy. Suivront *La maison du péril* d'Agatha Christie et *Silver Blaze* d'Arthur Conan Doyle.

1943 propose quatre romans d'Agatha Christie : *La mort dans les nuages*, *Meurtre en Mésopotamie*, *Cartes sur table*, *Le crime du golf* ; sept récits de Conan Doyle : *Le Gloria Scott*, *Le visage jaune*, *Le document volé*, *Une étude en rouge*, *La mort de Sherlock Holmes*, *Le rituel de Musgrave*, *L'escarboucle bleue*, accompagnés de récits d'Edgar Wallace, de Phillips Oppenheim, de Louis-Joseph Vance, etc.

L'année 1944 sera marquée par l'arrivée d'auteurs tels que Gaston Leroux (*Rouletabille chez Krupp*) et Maurice Leblanc (*Arsène Lupin, gentleman-cambrioleur* et *Le chapelet rouge*), de même que par des auteurs déjà présents dans les numéros précédents : Agatha Christie (*Le meurtre de Roger Ackroyd* et *Le secret de Chimneys*) et Arthur Conan Doyle (neuf nouvelles).

1945 verra l'apparition au Québec d'auteurs qui marqueront la littérature policière des années 1950 : Georges Simenon avec *Le port des brumes* ; Stanislas-André Steeman avec huit récits : *L'audition révélatrice*, *Le démon de Ste-Croix*, *La mort dans l'ascenseur*, *La mort de Turk*, *Un jeune homme*, *L'habit bleu*, *L'offense*, *Les 3 spectres* ; une traduction originale d'une des aventures du Saint : *La charitable Comtesse* de Leslie Charteris, effectuée par les Québécois Jean et Jeanne Guyon⁴.

La liste, qui pourrait se continuer ainsi jusqu'en 1949, démontre déjà clairement que *Mon magazine policier* fournissait au

bois pourri, MMP 03-10 ; DEGUISE, Jean-Paul, *Le feu de l'enfer*, MMP 04-10.

4. Le couple Jean et Jeanne Guyon a traduit un grand nombre de romans policiers dans les années 1940-1960. Entre autres, plusieurs Stanley Gardner, des Van Wick Mason, des Leslie Charteris.

lectorat québécois de l'époque une littérature criminelle et mystérieuse impressionnante.

Mon magazine d'aventures

Mon magazine d'aventures est apparu sur le marché québécois en même temps que *Mon magazine policier*, en janvier 1941 ; il était publié par le même éditeur, les Éditions de Demain, et avait la même présentation. Il ne durera que cinq numéros avant de fusionner avec le premier pour devenir pendant quelque temps *Mon magazine policier et d'aventures*. Bien que nous n'ayons en main que deux des cinq numéros et qu'il nous soit difficile de faire un bilan des auteurs présentés, nous remarquons tout de même, dès le n° 1, la présence d'une nouvelle d'Urbald Paquin : *Un héros*.

Le Masque noir, la revue détective

Décidément l'année 1941 aura été une année prolifique pour la création de *pulps* de littérature d'aventures policières au Québec. Apparu, lui aussi, en janvier 1941, *Le Masque noir* était édité à Montréal par Le Masque Noir enr. et imprimé par la compagnie Publications industrielles et éducatives ltée (on peut facilement faire ici un lien avec le *pulp* le plus marquant de récit policier américain : *Black Mask*). Sous une couverture illustrée en noir sur fond rouge, il offrait mensuellement à ses lecteurs des romans policiers complets de grands auteurs étrangers tels que : Dorothy Sayers, Henry Holt, A.E.W. Mason et quelques autres.

Les pulps de Popular Publications inc.

La succursale canadienne de l'éditeur de *pulps* américain Popular Publications (205, 42^e rue Est, New York), qui édite entre autres *Dime détective*, *Dime Western*, *Operator n° 5*, *The Spider*, *Adventure*, etc., a son siège social à Toronto (au 100, rue Adelaide Ouest) et un bureau à Montréal (au 2191, avenue Hampton). Les *pulps* de Popular Publications firent leur apparition sur le marché québécois en avril 1946 avec quatre mensuels différents se regroupant en deux genres distincts : le récit policier avec *Loup*

noir (on peut encore faire ici un lien avec *Black Mask*) et *Histoires de détectives*, le roman d'amour avec *Romance* et *Livre d'amour*.

Les périodiques de Popular Publications sont tout à fait dans la veine des *pulps* américains avec des nouvelles et des courts romans (appelés novelets). Les couvertures beaucoup plus criardes sont souvent les mêmes que celles des éditions américaines. La caractéristique première est, de l'aveu de l'éditeur américain, « d'employer les services professionnels d'une organisation de traductions, préminente [*sic*] à Montréal, pour traduire, écrire et éditer le texte de nos éditions anglaises ». C'est ainsi que certains noms de personnages à l'origine américains se retrouvent avec un patronyme à consonance tout à fait française, voire québécoise. Par exemple, le détective Tom Doyle créé par Day Keene devient, après traduction, Tom Boileau ; Ken Kessler, auteur américain, met en scène un détective du nom d'André Marois et un des fameux psychopathes, comme seul Robert Bloch sait en créer, portera le nom de Louis Marchand, etc. Au catalogue, par contre, aucun auteur québécois, quelques Canadiens anglais, surtout des romanciers américains déjà très connus des lecteurs de *pulps*.

* * *

Même si les *pulps* québécois n'ont pas eu l'envergure de leurs homologues américains, ils ont tout de même permis la publication de quelques récits d'auteurs du cru et de traductions originales, parfois inédites. Manifestation paralittéraire qui, par certaines de ses caractéristiques, devient doublement souterraine : d'abord à cause de son format et de son papier grossier qui en font un sous-produit des magazines au papier plus fin ou glacé, communément appelé *slick* ; ensuite à cause de son ignorance par l'institution, dont elle n'a rien à faire de toute façon puisqu'elle va puiser son autonomie dans les grands courants internationaux de littérature populaire.

Elle s'inscrit donc dans un courant paralittéraire plus vaste ayant eu cours durant les décennies 1940-1950 et dont l'histoire ne se trouve malheureusement ni dans la sphère éditoriale ni dans la sphère universitaire (du moins jusqu'aujourd'hui), mais dans la bibliothèque imaginaire et évanescence de la littérature populaire québécoise de cette époque.

Bibliographie

- ARGUIN, Maurice (1989), *Le roman québécois de 1944 à 1965. Symptômes du colonialisme et signes de libération*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) ».)
- ESCARPIT, Robert (1973), *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Que sais-je ? », n° 777.)
- ESCARPIT, Robert *et al.* (1970), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs ».)

DIFFÉRENCES ET RESSEMBLANCES
ENTRE DEUX IMAGINAIRES EN
ÉMERGENCE :
ÉTUDE SUR LES LITTÉRATURES
QUÉBÉCOISE ET ACADIENNE
(FIN XIX^e SIÈCLE – DÉBUT XX^e SIÈCLE)

Monique BOUCHER
Université de Moncton

Si, à la fin du siècle dernier, les Québécois se dénommaient encore eux-mêmes « Canadiens français », cette appellation n'a plus aucune résonance aujourd'hui, même pour les plus fédéralistes d'entre eux. Qui plus est, en tant qu'ex-Québécoise exilée volontairement à Moncton, j'ai eu la surprise de constater que la même volonté de renier l'ethnocentrisme des Français qui a animé le Québec de la Révolution tranquille se retrouve en Acadie : on ne veut plus être les « hors Québec », les « pauvres Canadiens français » qui survivent tant bien que mal dans la mer anglophone. C'est dans ce contexte d'affirmation ethnique que mes recherches sur la naissance de la littérature acadienne se sont développées.

En effet, j'ai constaté que, même si les rapprochements entre les deux cultures sont évidents – les critiques ne font-ils pas encore bien souvent d'Antonine Maillet une auteure québécoise –, il existe un roman acadien qui évoque d'autres images que celles du roman québécois. Je pense aux œuvres de France Daigle, du côté du roman contemporain, ou de Régis Brun, du côté du roman des années 1970. Par ailleurs, si au Québec les mécanismes institutionnels qui ont favorisé l'émergence d'un roman national

ont été étudiés par plusieurs chercheurs (Maurice Lemire, Lucie Robert, Denis Saint-Jacques, entre autres), ce n'est pas le cas en Acadie, qui, quoique moins importante sur le plan démographique, et moins délimitée sur le plan territorial, possède pourtant des lieux de diffusion, de critique et de recherche qui lui sont propres. Par conséquent, j'ai jugé pertinent d'examiner un outil institutionnel qui a marqué l'histoire culturelle acadienne, le journal *L'Évangéline*.

Dès sa première année de publication, ce journal a publié plus de 60 poèmes, récits, contes et légendes. Outil de diffusion, d'information et de critique, *L'Évangéline* a été un lieu privilégié du discours acadien de l'époque grâce à sa longévité (près de cent ans) et à son impact sur la société acadienne. Et bien que le corpus soit en grande partie composé de textes de création, j'ai tout de même examiné l'ensemble des articles et entrefilets, puisque, tout comme Micheline Cambon (1989) l'affirme lorsqu'elle analyse le discours de la société québécoise, je crois que derrière tout énoncé se cache un « récit commun » porteur des marques d'un inconscient collectif. Plus précisément, mon étude porte sur les 35 premières années de publication du journal, soit de 1887, année de son lancement, jusqu'au début des années 1920.

Un corpus hétérogène

L'hétérogénéité du corpus, tant sur le plan de la forme que sur le plan du contenu, impose une méthode d'analyse qui prend sa source dans ce corpus et qui aide à en comprendre le fonctionnement. Ainsi, les textes sont soit empruntés à des valeurs sûres – poèmes de Victor Hugo ou de Lamartine, récits de Louis Fréchette –, soit de signataire inconnu, mais leur contexte référentiel évoque clairement la culture française ou québécoise – description de la vie parisienne, mise en scène d'un « Jean-Baptiste » tout à fait québécois –, ou encore sont adressés à *L'Évangéline*, et le signataire, selon toute vraisemblance, fait partie du réseau des lecteurs du journal. L'analyse du contenu part du principe que l'éditeur a exercé un choix et a préféré certains textes plus susceptibles que d'autres de l'aider à atteindre ses objectifs qu'il expose d'ailleurs sans détour, dès le premier numéro : il s'agit d'éduquer le peuple acadien afin de stimuler la fierté nationale, car la Déportation a marqué l'histoire des Acadiens d'un long silence qu'on veut maintenant rompre.

Une première analyse permet de relever des traces d'intertextualité, ce terme devant être compris dans son sens le plus large, soit celui que lui donne Cambron lorsqu'elle affirme que « [le] discours social commun postule [...] une sorte d'intertextualité fondamentale, indissociable du discours parce que celui-ci est une activité intrinsèquement sociale » (1989 : 35). Quelques textes correspondent davantage à la définition plus classique de l'intertextualité, donnée par Julia Kristeva. En effet, on retrouve des paraboles bibliques réécrites par un certain « Acadien » ou des récits qui dénotent une connaissance des classiques. Rien d'étonnant à cela, puisque comme le souligne Marguerite Maillet (1983) dans son *Histoire de la littérature acadienne*, la majorité des rédacteurs des journaux acadiens ont été formés dans les collèges classiques et ont ainsi été imprégnés d'un mode de connaissance qui valorisait les classiques et l'idéologie judéo-chrétienne. Néanmoins, contrairement au Québec où le messianisme des ultramontains a fortement dominé la période qui m'intéresse, l'Acadie a subi l'influence de cette idéologie de façon plus diluée, le réseau institutionnel y étant moins bien organisé. Dans l'ensemble, le corpus impose une vision plus large de l'intertextualité dont on peut dégager un fil conducteur, une forme de circularité surprenante. Et c'est l'activité de lecture qui met à jour cette « écholalie circulaire », pour reprendre le terme utilisé par Cambron (1989 : 35), écholalie rattachée aux structures profondes de l'imaginaire humain.

Une thématique récurrente : l'angoisse du temps

Ce fil conducteur est tout d'abord thématique. Une analyse systématique de la première année de production révèle un paradoxe étonnant : la société cherche à renaître, mais parle constamment de la Mort ; la majorité des poèmes, des récits et des nouvelles évoquent la mort, l'angoisse spirituelle ou le désir d'évanescence. Bien souvent ces textes traduisent la mort dans la pureté, soit la mort des vierges et des enfants, ou son parallèle, l'angoisse de mourir en état de péché. L'évidente influence de la littérature romantique transparaît dans la reproduction de textes signés par Lamartine, Chateaubriand, par le Hugo d'avant la prise de conscience politique, également dans des poèmes qui s'en inspirent. Toutefois, cette influence seule n'explique pas la récurrence

obsessionnelle, tant dans les textes de création que dans les entrefilets, de l'angoisse devant le temps qui passe et l'inexorable destin. Or, c'est cette récurrence qui m'a incitée à dégager le substrat inconscient d'une telle obsession.

De cette angoisse devant le temps qui passe, Gilbert Durand (1984) affirme qu'elle est à la source de la production imaginaire de l'être humain. Dans un ouvrage déterminant, il définit le « trajet anthropologique » de l'imaginaire en faisant l'hypothèse que cette angoisse détermine les deux Régimes de l'image, soit le Régime Diurne, qui lutte de façon dialectique contre cette angoisse, et le Régime Nocturne qui, en cherchant à apprivoiser Kronos et à l'incorporer dans un cycle, permet « d'exorciser autrement que par l'antithèse polémique le visage menaçant du temps » (1984 : 220). Cette théorie jette un éclairage sur la présence étonnante de la Mort dans une littérature en émergence. Lorsque Durand affirme « que le symbole est toujours le produit des impératifs bio-psychiques par les intimations du milieu » (1984 : 39), il ouvre la porte à une compréhension globale de la formation d'un imaginaire que je me permets d'appeler « national », à une compréhension des prémisses du discours culturel acadien, pour reprendre la terminologie de Cambron. L'analyse symbolique permet ainsi de retrouver les sources mythiques de cet imaginaire.

Une triade significative : un deuxième fil conducteur

À cette volonté de combattre ou d'apprivoiser la fuite du temps s'associent des symboles et des archétypes qui, tout en étant conditionnés par le milieu dans lequel ils évoluent, se rattachent à l'imaginaire universel. Héritier de Bachelard et de Jung, Durand reconnaît l'aspect dynamique de l'imagination et l'importance des archétypes en tant que structures profondes sur lesquels se greffent des constellations symboliques particulières, dépendantes du milieu socioculturel dans lequel elles évoluent.

J'ai voulu découvrir le pourquoi de l'importance accordée à l'image virginale dans *L'Évangéline* et dans la culture acadienne en général. En effet, de l'*Ave Maris Stella* – hymne national – à la fête de l'Assomption – célébration patriotique –, d'Évangéline à Marichette, de la Sagouine à Pélagie, la culture acadienne est

imprégnée de l'image d'une femme tour à tour mythifiée, glorifiée ou rejetée. L'explication d'une telle représentation ne peut être réduite au célèbre poème de Longfellow ou au Prix Goncourt d'Antonine Maillet. L'approche mythanalytique permet de dégager les structures qui ont rendu possible l'émergence et le maintien d'une telle figure archétypale dans l'univers imaginaire des Acadiens. Il ne s'agit pas simplement de la Vierge Marie, que la religion catholique a privilégié pour les besoins de son message idéologique, mais bien de la figure de la jeune fille divine, telle qu'analysée par Carl Gustav Jung et Charles Kerényi (1953). Selon Kerényi, chez les Grecs anciens, « de la façon la plus sérieuse, on la [la Korè ou figure de la jeune fille divine] vénère comme reine des morts ; dans ce domaine, le rapt est une allégorie de la mort » (1953 : 135). Kerényi évoque alors les cultes entourant le mystère d'Eleusis, cultes associés au rapt de Perséphone, jeune vierge enlevée par Hadès, et transportée au Royaume des Morts. Le rapprochement entre l'histoire de Perséphone et celle d'Évangéline (l'héroïne de Longfellow) est frappant. Perséphone a été enlevée par Hadès alors qu'elle cueillait des fleurs dans les champs. C'est l'image de la jeune fille pure, vierge et innocente qui subit un destin cruel, à qui on ravit son existence paisible, heureuse. À cette figure de la jeune fille est étroitement liée celle de sa mère, Déméter, incapable de tout repos tant et aussi longtemps qu'elle n'aura pas retrouvé sa fille. Cette dyade fonctionne comme un tout symbolique, en ce sens que l'évocation du mythe de Déméter renvoie obligatoirement à la figure de Perséphone. À cette dyade est rattachée une troisième figure, celle d'Hécate (qui, elle, est souvent associée à Artémis), vierge farouche et amazone guerrière. Dans *L'Évangéline*, il est étonnant de constater la présence répétitive de ces trois figures qui, dynamisées, fonctionnent comme un Tout symbolique, un peu à la façon de la sainte Trinité chrétienne. Il s'agit de la Vierge Mère, souffrante mais rédemptrice et consolatrice, de la figure d'Évangéline et de celle de Jeanne d'Arc, héroïne tout à fait française qui revient très fréquemment dans le journal, tant dans des poèmes qui évoquent sa gloire que dans des articles qui suivent le processus de sa béatification.

En postulant que l'imagination symbolique est active et que « l'activité refigurante de la lecture¹ » fait en sorte que cette

1. Cambron évoque cette activité de lecture en se référant aux théories de Ricœur, de Jauss et d'Iser, lorsqu'elle affirme que

superposition des figures virginales appelle les sources archaïques de l'imaginaire, on est en mesure d'expliquer le culte de la Vierge dans *L'Évangéline*. L'inconscient collectif accueille en quelque sorte cette triade et la transfigure dans des récits, ce qui correspond au mécanisme de la transformation du mythe tel que défini par Durand comme « un système dynamique de symboles, d'archétypes et de schèmes, système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schème, tend à se composer en récit » (1984 : 64). C'est ce récit, qui évoque une figure virginale mythifiée, que j'appelle le « récit commun » de la culture acadienne. Récit qui permet alors de comprendre la pérennité de la mythification de la femme dans cette culture.

Acadie-Québec : parenté et différences

On est donc bien loin des *Anciens Canadiens* d'Aubert de Gaspé père ou du *Survenant* de Germaine Guèvremont. Maurice Lemire affirme que, au Québec, la publication de l'*Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau a incité au culte du héros (1970 : 6). Dès lors, il n'est pas étonnant que ce culte du héros ressorte de l'ouvrage de Victor-Laurent Tremblay (1991) qui, par la mythanalyse, a recherché les sources de l'imaginaire québécois. Mais je suis forcée de constater que cette histoire de Garneau n'a pas exercé le même impact en Acadie. Dans un article qui souligne les « avatars du modèle héroïque acadien » – analyse qui participe de la même recherche sur *L'Évangéline* –, James De Finney souligne : « alors que l'institution a cherché consciemment à se donner des héros à l'image du système en place (masculin, patriarcal et fondé sur un certain pouvoir ecclésiastique), ce sont en réalité des héroïnes, [...] qui se sont imposées » (1992 : 13-24).

Les nombreux emprunts à la littérature québécoise et à la littérature française ont fort probablement influencé l'émergence de la littérature acadienne, mais ils n'expliquent pas entièrement le fonctionnement symbolique qui l'accompagne. C'est alors que la mythanalyse permet de dégager un « trajet anthropologique » particulier, soumis aux contraintes culturelles spécifiques d'une société qui, tout en étant ouverte à ses « cousines » française et

« le récit est placé dans une situation communicative et [que] l'activité de déchiffrement pratiquée par le lecteur doit être envisagé comme une "composante intrinsèque de la signification actuelle ou effective du texte" » (1989 : 27).

québécoise, possède sa propre histoire. Ainsi, les liens de parenté et les divergences sont compris dans un autre cadre que celui, bien traditionnel, des « influences » littéraires, ce qui incite à dépasser la peur de l'ethnocentrisme culturel.

Bibliographie

- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires », n° 6.)
- DE FINNEY, James (1992), « Le journal *L'Évangéline* et les avatars du modèle héroïque acadien », *Francophonies d'Amérique*, n° 2, p. 13-24.
- DURAND, Gilbert (1984), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas.
- JUNG, Carl Gustav, et Charles KERÉNYI (1953), *Introduction à l'essence de la mythologie*, Paris, Payot.
- LEMIRE, Maurice (1970), *Les grands thèmes nationalistes du roman historique canadien-français*, Québec, Les Presses de l'Université Laval. (Coll. « Vie des lettres canadiennes », n° 8.)
- MAILLET, Marguerite (1983), *Histoire de la littérature acadienne : de rêve en rêve*, Moncton, Éditions d'Acadie. (Coll. « Universitaire ».)
- TREMBLAY, Victor-Laurent (1991), *Au commencement était le mythe. Introduction à une mythanalyse globale avec application à la culture traditionnelle québécoise à partir de quelques textes romanesques représentatifs*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

LA REVUE *LES IDÉES* D'ALBERT PELLETIER (1935-1939) : OFFRIR UNE TRIBUNE AUX INTELLECTUELS

Liette BERGERON
Université de Sherbrooke

Si une recherche antérieure m'a amenée à étudier les conditions d'émergence, le fonctionnement et la production des Éditions du Totem et de la revue *Les Idées* (toutes deux dirigées par Albert Pelletier), de même qu'à cerner les liens tissés entre la revue et la maison d'édition, le présent travail vise à tracer un portrait général de la revue – sans considérer son contenu –, ce qui demande au préalable quelques précisions sur les Éditions du Totem. La maison a été active de 1933 à 1938, mais sa période faste (soit 10 titres sur 12) s'est étendue de 1933 à 1935. Dès la fondation des *Idées*, Pelletier a mis le Totem en veilleuse, quoique quelques titres marquants y aient déjà été publiés : *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon (1933), *Les demi-civilisés* de Jean-Charles Harvey (1934) et *Chaque heure a son visage* de Medjé Vézina (1934).

Les Idées (1935-1939)

Au début des années 1930, et malgré l'existence de nombreux périodiques, la jeunesse réclame des revues dans lesquelles elle pourra s'exprimer librement. C'est ainsi que, à partir de 1934, des revues sont fondées et dirigées par la génération montante des intellectuels et des écrivains canadiens-français. Je

rappelle, entre autres, *La Relève* et *Vivre* lancées respectivement en janvier et en mai 1934.

En janvier 1935, Pelletier sort le premier numéro de sa revue. Nullement créée pour mousser les ventes des Éditions du Totem, *Les Idées* tire son origine des fameux « samedis soirs » de Pelletier qui réunit chez lui des intellectuels et des écrivains avides d'échanges. Il faut, selon Pelletier et ses amis, stimuler, sinon réveiller, l'intelligence et la curiosité des Canadiens français obliées par les années passées dans les collèges classiques, il faut offrir la possibilité aux « jeunes [qui] n'ont aucun débouché [...], sauf pour la niaiserie qu'on sollicite dans 40 revues et autant de journaux » (Pelletier, 1933), d'écrire dans une bonne revue et, par ricochet, de permettre aux gens de lire des articles qui donnent à réfléchir.

C'est donc pour porter sur la place publique des débats tenus jusqu'alors dans des cercles fermés que Pelletier songe à fonder une revue dont l'appellation initiale *Le Réveil* a dû être changée, car Pelletier, après vérification, s'est aperçu que ce nom avait déjà été « retenu et enregistré par d'autres¹ ». Dès lors, la revue devient « "Les idées" - ce qui veut dire que tout ce qui sera pensée et vie d'esprit y sera bien accueilli » (Pelletier, 1935a). D'ailleurs, c'est en pleine connaissance de cause que Pelletier intitule son premier éditorial « Le manque de vie de l'esprit », derrière lequel se profile tout le programme des *Idées*, soit combler ce vide. Selon le directeur, le manque de vie de l'esprit influence la situation canadienne-française tant aux niveaux politique et économique que culturel. En guise d'introduction à l'article sous-titré « L'imprimé² », Pelletier dénonce la plupart des « revues, journaux, bulletins et annales » (1935b : 1), publiés en grand nombre, qui

1. *Le Réveil* est un quotidien montréalais qui a existé de mai 1915 à mars 1917. Journal politique et de combat où le nationalisme de son fondateur, Tancred Marcil, s'exprime entre autres voies par la demande de la formation d'une république canadienne, *Le Réveil* traite de nouvelles municipales et internationales, de la bourse, des sports et même de littérature canadienne. Le but du quotidien est sensiblement le même que celui des *Idées* : « dénoncer une opinion publique "argilante", mais surtout "réveiller les honnêtes gens et démasquer les filous" » (Beaulieu et Hamelin, 1982 : 139).
2. La deuxième partie de cet article, « Le gréganisme », est parue dans le numéro suivant, en février 1935.

donnent peu, voire pas du tout, à penser aux lecteurs, car les administrateurs s'intéressent plus au tirage et aux profits.

Le seul mot d'ordre de la revue sera, au dire du directeur, « d'agit[er] des idées pour garder en branle le pendule de l'esprit chez plusieurs, pour le mettre en branle chez nombre d'autres dont la bonne volonté n'est pas morte » (1935b : 8) Pelletier y va même de ses attentes : « Il n'est même pas bon que, pour nous complaire, on se range sans étude de notre avis. Il faut faire beaucoup plus : abandonner l'automatisme, aménager ses propres ressources, et penser par soi-même [...] Nous visons à faire penser nos lecteurs, non pas à leur épargner la réflexion » (1935b : 8). Et ce public, Pelletier sait pertinemment que ce « ne sera pas [celui] des journaux à faits divers » (Pelletier, 1935a).

Le premier projet de revue

Pelletier et Lucien Parizeau, un jeune homme qui a participé à la publication du premier titre au Totem et à l'élaboration du projet de la revue, projetaient le lancement en janvier 1934, mais ils durent patienter jusqu'en janvier 1935. Dans un article sur Olivar Asselin, le directeur indique que ce retard est dû à l'arrivée de *L'Ordre*, car tous les deux poursuivaient les mêmes objectifs.

Pelletier a longuement réfléchi à son projet. Il a déterminé les sujets à traiter – éducation, littérature, arts libéraux, arts manuels, politique, économie, finance, industrie, commerce, agriculture, arts ménagers, etc. – et il a supputé l'existence d'un bassin de lecteurs potentiels, hypothèse qui sera confirmée par l'aventure de *L'Ordre*. À la fin de 1934, il en a déterminé la périodicité et le prix.

Sur la deuxième de couverture, il est précisé que les textes sont soumis à un comité de rédaction. Toutefois, en dépit du fait que Pelletier, dans une lettre à Alfred DesRochers, mentionne que cinq membres composent ce comité, il s'avère impossible d'établir hors de tout doute qui en faisait partie, sinon qu'il a pu être composé de René Garneau, d'Henri Girard et d'Albert Pelletier et, encore plus hypothétiquement, de Willie Chevalier, de Lucien Parizeau ou encore d'Olivar Asselin. Mais ces membres se réunissent-ils vraiment ? Lisent-ils les articles avant leur publication ? Ont-ils un réel pouvoir de décision ? Selon moi, il y a de fortes chances que Pelletier assume seul la direction de sa revue. Il

va même jusqu'à modifier les textes de ses collaborateurs, tout en leur laissant la chance (!), après coup, de les remanier eux-mêmes. Voici ce que répond Pelletier à Pierre Dansereau qui conteste cette façon de procéder :

Le directeur d'une revue n'est pas là pour penser pour tous les collaborateurs ; et s'il lui arrive de récrire des parties d'articles, c'est pour que leur pensée, quand elle vaut quelque chose (et c'est le cas pour votre étude de O'Neill) soit comprise des lecteurs. D'ailleurs, ce n'est pas pour rien que je vous ai envoyé le texte remanié, et vous n'aviez qu'à le refaire s'il ne vous plaisait pas (Pelletier, 1935c).

Et, afin de conserver l'image pluraliste des *Idées*, Pelletier recourait à différents pseudonymes³. Plusieurs chroniques de la « Revue des livres » sont signées Paul Bard ; certaines sont même cosignées Paul Bard et Albert Pelletier ; un seul article de la série « Hommage à la bêtise » porte la signature de Cumonsky et J.W. Bienstock, des inconnus, alors que tous les autres sont signés par Pelletier.

L'indépendance : une nécessité

Les chiffres prouvent que *Les Idées* répond à un besoin : de 1 000 exemplaires en janvier 1935, son tirage passe à 2 000 dès le deuxième numéro. La livraison de janvier 1936 doit être réimprimée et, dès le mois suivant, le tirage total est établi à 4 000 exemplaires, dont 3 709 sont destinés aux abonnés. Un tel succès prend Pelletier au dépourvu. Cumulant son emploi au bureau d'enregistrement de Montréal et les postes de directeur du Totem et des *Idées*, il est vite à bout de souffle. Débordé, il veut cesser la publication de la revue avec le numéro de janvier 1936, « mais 714 abonnements nouveaux [l]'en ont empêché » (Pelletier, 1936). Pelletier passe toute son énergie et tous ses loisirs à la recherche d'auteurs, à la correction des articles, à la collecte de fonds, aux envois postaux, etc., négligeant la maison d'édition.

3. Le *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* de même que le *Dictionnaire des pseudonymes* de Bernard Vinet attribuent le pseudonyme Blaise Orlier à Albert Pelletier et à Guy Sylvestre. Celui-ci, dans une conversation téléphonique avec André Otis, a confirmé avoir écrit tous les articles signés Blaise Orlier.

Par ailleurs, Pelletier ne peut supporter l'ingérence – le directivisme parfois – des pouvoirs ecclésiastiques et politiques dans le domaine des idées. Mais cette volonté d'autonomie face au clergé et à l'État rend précaire la survie économique de la revue, car les seules sources de financement sont l'abonnement, la publicité⁴ et les fonds personnels du directeur. Parce que ses commanditaires lui compliquent la tâche – surtout le gouvernement provincial qui, semble-t-il, octroie moins de publicité aux *Idées* qu'aux autres revues du temps –, Pelletier pense à émettre des actions après avoir constitué une société anonyme. Mais il laisse vite tomber cette idée, car il y perdrait son indépendance... Il préférerait vendre des annonces de « fabricants de "poutine", de whisky blanc, des ingrédients les plus rabiques et des plus sémitiques » (Pelletier, 1938a) plutôt que de troquer sa liberté contre les exigences de sociétaires ; il décide donc d'augmenter le nombre de pages de la revue, croyant ainsi la sauver. En outre, Pelletier n'acceptera jamais de dons. Dans l'article « Aux Amis des *Idées* », il réitère sa profession de foi en la liberté de sa revue face au pouvoir de l'argent et il invite ses lecteurs à ne pas envoyer de dons parce qu'ils « constituent pour la publication qui les accepte une obligation illimitée » (1938b : 322). Cependant, cet orgueil risque d'être fatal à Pelletier qui se trouve dans l'impossibilité de combler le déficit de 1 700 \$ de la première année de publication. En 1938, Pelletier demande au secrétaire de la province d'acheter des livres du Totem pour le montant de sa dette. Bien que le sous-secrétaire, Jean Bruchési, consente cette subvention à Pelletier, les démarches s'arrêtent à ce niveau de la hiérarchie administrative. À part quelques pages de publicité, Pelletier n'a jamais reçu l'aide promise. On se doute bien que Maurice Duplessis et ses ministres ne devaient guère apprécier ce libéral qui contestait la mainmise de l'État et du clergé sur une économie en faillite, sur un système d'éducation dépassé, etc.

La volonté de Pelletier de s'affranchir du pouvoir se reflète dans sa façon de diriger la maison d'édition et la revue dont les rapports très étroits l'inquiètent. Il tient à cette tribune extraordinaire pour augmenter la visibilité des ouvrages du Totem, en même temps qu'il espère une autoréclame discrète. Cette crainte

4. Le prix des annonces étant de 75 \$ pour la deuxième de couverture, 50 \$ pour les autres pages, ou 30 \$ la demi-page et 15 \$ le quart de page.

que les enjeux économiques du Totem soient trop associés à ceux des *Idées* le hante et lui fait refuser des articles.

Un portrait de la revue

Les Idées paraît à un rythme presque toujours régulier, soit chaque mois, et compte, au total, 49 numéros, soit 3 648 pages ou une moyenne de 74,5 pages par numéro, plus précisément 64 de janvier 1935 à décembre 1938, 96 à partir de janvier 1939. La production annuelle est regroupée en deux volumes : de janvier à juin et de juillet à décembre. Seulement 5 numéros sont doubles. Les trois premiers – juillet-août 1937, janvier-février 1938 et mai-juin 1938 – sont présentés comme deux numéros distincts, accolés pour ainsi dire : il y a deux rubriques « Revue des livres », dont une au milieu du numéro. Certains volumes sont suivis d'un index des articles. Le cas échéant, le dernier numéro d'un volume a quelques pages en moins pour maintenir le nombre de pages (384 pages). La revue gardera toujours le même format (18,2 cm × 14 cm). Sous une couverture grise, elle contient souvent des pages de publicité imprimées sur du papier gris de qualité⁵. Vendue 0,25 \$ le numéro, l'abonnement passe de 2 \$ à 2,25 \$ en janvier 1939, ce qui équivaut à « une augmentation du tiers de la revue pour un cinquième du prix » (Pelletier, 1938b : 321). Il s'agit donc d'une petite revue qui accueille un grand nombre de collaborateurs.

Les *Idées* et la littérature

La littérature occupe-t-elle une place importante à côté des préoccupations d'ordre politique, économique et socioculturel ? André Otis, dans l'index analytique de son mémoire⁶, dénombre

5. On retrouve aussi de la publicité en troisième et quatrième de couverture, par intermittence jusqu'en juin 1936 et presque sans arrêt à partir de juillet 1936, numéro à partir duquel les pages en papier glacé sont beaucoup moins présentes.
6. Ce mémoire d'Otis (1977) est une étude de la critique littéraire et du commentaire bibliographique dans la revue *Les Idées*, qui situe la revue dans son contexte sociohistorique et qui la compare avec des périodiques de l'époque, afin de comprendre son rôle et sa portée dans le Québec des années 1930. Le mémoire contient six annexes : une liste des livraisons, avec le numéro de chaque unité-libraire et une division par volume ; un

137 textes - soit plus du tiers (39 %) des articles publiés avec 1 422 pages - sous le thème général de littérature. De ce nombre, 38 sont des poèmes, 33, des contes et des nouvelles et 3, des extraits de pièces de théâtre. Les autres sont des articles plus généraux sur la littérature et les écrivains ainsi que des articles et comptes rendus critiques.

En outre, la rubrique « Revue des livres » recense les parutions récentes dont plusieurs sont canadiennes-françaises (78 titres sur 177). Cette représentation du livre d'ici dénote le souci de Pelletier de faire lire des œuvres canadiennes-françaises. Parmi les titres étrangers recensés (99), la quasi-omniprésence des ouvrages français démontre bien la réputation de la littérature française, l'attrait de la mère patrie, de même que le monopole du marché québécois détenu par les Français.

Cependant, un examen plus attentif des titres français recensés réserve une surprise. D'une part, l'éditeur le plus représenté, Tallandier⁷, publie des romans d'aventures et sentimentaux. Pourquoi privilégier ainsi cette maison ? Peut-être à cause du grand nombre de livres de cet éditeur disponibles au Québec, ou à cause de l'efficacité de son service de presse. Peut-être parce que Pelletier, sachant que ces romans seront beaucoup

index onomastique ; un index analytique ; un inventaire des rubriques bibliographiques de la revue ; la reproduction d'écrits de Pelletier sur Valdombre ; de lettres de la correspondance de Pelletier avec Alfred DesRochers et Rosaire Dion-Lévesque.

Dans mon mémoire où je privilégie une approche sociologique de la littérature, j'ai intégré l'index onomastique et l'inventaire des rubriques bibliographiques. À l'aide, entre autres, de la correspondance de Pelletier, j'analyse les conditions d'émergence, le fonctionnement et la production des Éditions du Totem et de la revue *Les Idées*. Je me penche aussi sur les rapports entre la maison et la revue, avec un profil socio-économique des auteurs du Totem, des principaux collaborateurs des *Idées*. Je pose un regard sur la réception critique des titres du Totem, en vue, notamment, d'apprécier l'influence de la maison et de la revue sur la littérature et le débat des idées au Québec dans les années 1930.

7. Dans *L'histoire de l'édition du livre français*, on mentionne l'existence de la maison Tallandier dès 1859. Puis en 1931 elle est contrôlée par Hachette. Tallandier est un éditeur populaire qui touche un peu à tout : romans d'aventures et sentimentaux, albums pour enfants, journaux, etc. Il se spécialise dans le livre bon marché.

lus au Québec, veut diriger le choix des lecteurs vers les meilleurs titres. D'autre part, les recensions des titres des Éditions Tallandier reviennent presque toutes à Pelletier sous le pseudonyme Paul Bard. Est-ce que cette signature cache le désir de Pelletier de taire son intérêt pour ces livres, ou est-ce la politique du directeur des *Idées* de ne pas trop afficher son nom dans les pages de sa propre revue ?

Par ailleurs, les genres littéraires les plus recensés diffèrent selon qu'il s'agit de livres français ou de livres canadiens-français. La revue recense 43 romans français (41 %⁸) et 10 romans canadiens-français (12,8 %⁹). Chez les éditeurs canadiens-français, l'essai (52 titres, soit 66,7 %) est recensé cinq fois plus que le roman, mais moins d'essais sont recensés du côté français (29 %). On peut en partie expliquer cet écart par la réalité éditoriale elle-même (au Québec il se publie, de 1930 à 1939, 573 essais (58,9 %) et 208 romans (21,4 %) (Parent, inédit). Toutefois, la principale raison tient sans doute au fait que *Les Idées* s'intéressant avant tout à la société canadienne-française, il est normal qu'on y recense plus d'essais qui, par définition, posent un regard critique sur cette société¹⁰.

Le genre le plus recensé, autant en littérature d'ici que française, est donc l'essai (81 titres, 45,8 %). Suivent le roman (53 titres, 29,9 %), les biographies¹¹ (22 titres, 12,4 %), les contes et les nouvelles (7 titres), la poésie (7 titres), l'histoire (3 titres), deux anthologies québécoises et, dans la catégorie « Divers », un livre sur le sport et un almanach.

8. Ce pourcentage représente le nombre de romans français par rapport au nombre de titres d'éditeurs français recensés dans la revue. Il ne tient pas compte des quatre romans publiés aux États-Unis ou à Monte-Carlo.

9. Ce pourcentage représente le nombre de romans canadiens-français par rapport au nombre de titres canadiens-français recensés dans la revue.

10. Voici quelques essais, études ou souvenirs recensés dans *Les Idées* : Édouard Montpetit, *Les cordons de la bourse* (1935) et *Le front contre la vitre* (1936) ; André Laurendeau, *Notre nationalisme* (1935) et *Nos maîtres de l'heure* (Lionel Groulx) (1939) ; Lionel Groulx, *Directives* (1937) ; Léon Gérin, *Le type économique et social des Canadiens* (milieux agricoles de tradition française) (1938) et Gérard Filteau, *La naissance d'une nation* (2 vol.) (1937).

11. La majorité des biographies sont publiées en France (16 sur 22).

La disparition des *Idées*

Le dernier numéro des *Idées* paraît en juin 1939. Aucun article ni aucune note ne fait allusion à la fin de la publication. Que s'est-il donc passé ?

La disparition de la revue, après quatre années et demie d'existence et 49 numéros publiés, est sans doute imputable à différents facteurs. Nous savons d'abord que, dès la deuxième année, Pelletier voulait mettre un terme à son entreprise parce qu'elle prenait trop de son temps. Pelletier avait de plus en plus de difficultés à cumuler son emploi au bureau d'enregistrement de la ville de Montréal le jour et la double tâche d'éditeur du Totem et de directeur des *Idées* le soir et les fins de semaine. Il a pourtant choisi de poursuivre sa tâche, sa revue comptant de plus en plus d'abonnés. Cependant, il ne pouvait échapper à l'épuisement inévitable pour quiconque s'engage à publier, seul, une revue mensuelle.

Autre facteur d'importance, Pelletier faisait face à des problèmes financiers. Chaque numéro lui coûtait 400 \$ en moyenne et non seulement éprouvait-il de la difficulté à obtenir des contrats de publicité mais, en plus, il traînait toujours la dette contractée – sans doute à l'égard de l'imprimeur Rioux de Drummondville – lors de la première année de parution des *Idées*. De plus, il n'a jamais perçu les sommes qu'il espérait de la vente des livres des Éditions du Totem au gouvernement du Québec. En outre, Otis parle d'une diminution du nombre des lecteurs après « le boom de 1935 » (1977 : 23), diminution qui entraîne, cela est certain, un manque à gagner relativement important. Il n'est pas interdit de croire que Pelletier a maintenu le tirage autour de 4 000 exemplaires en s'appuyant sur le tirage des meilleures années de sa revue.

En plus de ces raisons qui remettent en cause la direction et le fonctionnement des *Idées*, il faut prendre en considération le contexte historique de la fin des années 1930. La guerre est imminente et, grâce à elle, l'économie reprend, le Québec entre dans une ère de modernisation des modes de vie où « bien des débats engendrés par les problèmes de la dépression perdent de leur pertinence » (Linteau *et al.*, 1989 : 124). Évidemment, les sujets abordés par *Les Idées* gardent tous leur importance, mais les préoccupations des lecteurs ne sont plus les mêmes. Le Québec s'ouvre sur le monde. La petite revue, dont la présentation

matérielle sobre convient bien aux années de crise économique, est beaucoup moins attrayante aux yeux de bien des lecteurs. De plus, les grands débats se modifient au Québec pendant la deuxième guerre mondiale. C'est alors que voient le jour de nouvelles revues qui répondent plus aux attentes du public cultivé.

Ainsi, *Regards*, est lancée en octobre 1940 à Québec. Comptant dans ses rangs des collaborateurs français qui s'interrogent sur le sort de leur pays, *Regards* aborde des sujets « qui dépassent la littérature au sens strict du terme et remettent en question les notions de culture, de pensée et d'histoire européennes que la guerre a déplacées ou modifiées profondément » (Moisan, 1983 : 48). En plus d'accorder une place de choix aux jeunes, de se préoccuper d'esprit tout comme de culture, de publier contes et essais, *Regards* se réclame des *Idées*. En effet, à partir de septembre 1941, la direction de la revue annonce que Pelletier s'occupera désormais d'une nouvelle rubrique intitulée « Revue des livres », la reprise en fait d'une chronique du même nom publiée dans *Les Idées*¹². La parenté entre les deux périodiques va d'ailleurs plus loin car, en annonçant la nomination de Pelletier, la direction précise que l'esprit de la revue est « filleul authentique de celui des "Idées" » (La direction, 1941 : [38]). Deux autres revues littéraires : *Amérique française*, lancée en novembre 1941, et *Gants du ciel*, fondée en 1943 par Guy Sylvestre, diffèrent passablement des *Idées*. Elles sont beaucoup plus internationales : des intellectuels et des écrivains étrangers y collaborent. Sans être fermée aux courants intellectuels d'ailleurs et à des collaborateurs étrangers, *Les Idées* voulait avant tout donner une tribune aux jeunes intellectuels d'ici pour leur permettre de saisir les problèmes de la société canadienne-française et d'exprimer les solutions qu'ils entrevoyaient.

12. Collaboration qui ne sera pas de longue durée : dès le numéro suivant, la direction annonce que Pelletier, malade, n'a pu rédiger la rubrique. Son nom ne réapparaîtra plus dans la revue.

Bibliographie

- BEAULIEU, André, et Jean HAMELIN (1982), *La presse québécoise. Des origines à nos jours*, t. 5 : 1911-1919, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval.
- DIRECTION (la) (1941), « Revue des livres », *Regards*, vol. 3, n° 1, (septembre-octobre), p. [38].
- LINTEAU, Paul-André et al. (1989), *Histoire du Québec contemporain*, t. 2 : *Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- MARTIN, Henri-Jean, Roger CHARTIER et al. (1985), *Histoire de l'édition du livre français*, t. 3 : *Le temps des éditeurs*, Paris, Promodis ; t. 4 : *Le livre concurrencé*.
- MOISAN, Clément (1983), « Un premier regard sur *Regards* (1940-1942) », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 6, p. 47-52.
- OTIS, André (1977), « Histoire des idées littéraires dans la revue *Les Idées* ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- PARENT, Mario (inédit), « Auto-édition et statistiques de l'édition littéraire au Québec : 1900-1969 », archives du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRÉLQ).
- PELLETIER, Albert (1933), lettre à Alfred DesRochers non datée (aux environs du 19 juin), fonds Alfred-DesRochers, Archives nationales du Québec à Sherbrooke.
- PELLETIER, Albert (1935a), lettre à Alfred DesRochers (10 janvier), fonds Alfred-DesRochers, Archives nationales du Québec à Sherbrooke.
- PELLETIER, Albert (1935b), « Le manque de vie de l'esprit », *Les Idées*, vol. 1, n° 1, (janvier), p. 1-9.
- PELLETIER, Albert (1935c), lettre à Pierre Dansereau (12 avril), copie de l'auteur.
- PELLETIER, Albert (1936), lettre à Alfred DesRochers (14 février), fonds Alfred-DesRochers, Archives nationales du Québec à Sherbrooke.

PELLETIER, Albert (1938a), lettre à Pierre Dansereau (15 octobre), copie de l'auteur.

PELLETIER, Albert (1938b), « Aux amis des "Idées" », *Les Idées*, vol. 8, n° 6, (décembre), p. [321]-323.

LES TRIBULATIONS DU LIVRE QUÉBÉCOIS À L'ÉTRANGER (1967-1976)

Josée VINCENT
Université de Sherbrooke

La présence du livre québécois en France, voilà, en quelque sorte, l'objet de mes recherches entreprises dans le cadre du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec, en 1990. Un tel sujet est à la fois immensément fécond et, paradoxalement, très peu travaillé. Pour la plupart, les études sociologiques sur le livre québécois limitent leur corpus aux frontières du Québec. Or, l'histoire de l'exportation de livres québécois, malgré la modestie des résultats, révèle non seulement les liens culturels entre les états, mais les rapports entre les gouvernements, les associations, les éditeurs et le public. J'ai donc choisi d'aborder ce sujet en focalisant sur la diffusion subventionnée par l'État (canadien ou québécois) de 1967 à 1976. Je propose donc ici un survol de deux événements majeurs qui sont venus bouleverser les visions de grandeur des éditeurs québécois.

Pour une « politique du livre » québécois

En 1960, les Québécois célèbrent l'élection du gouvernement de Jean Lesage. Parmi leurs mandats, les libéraux ont promis de « faire rayonner la culture chez nous et à l'étranger » (Cau, 1981 : 30). C'est dans cet esprit qu'ils créent, dès 1961, le ministère des Affaires culturelles. Les professionnels du livre envisagent cet événement d'un bon œil : le gouvernement provincial se décidera-t-il enfin à encourager l'industrie québécoise du livre ?

Paru en 1965, le Livre Blanc du ministre Pierre Laporte attise les espoirs ; ses auteurs prétendent que « l'un des rôles du ministère des Affaires culturelles au sein de ce gouvernement est de contribuer à tracer les voies du destin collectif » (L'Allier, 1976 : 28). Ils recommandent la participation active de l'État dans le commerce du livre, compromis par l'étroitesse du marché québécois et par la présence grandissante des éditeurs étrangers. Tout semble donc aller pour le mieux dans le meilleur des mondes. Malheureusement, ces recommandations ne feront pas l'objet de suites sérieuses. On accorde de l'argent afin de promouvoir la culture, mais les montants sont dérisoires : de 1960 à 1966, le budget des Affaires culturelles dépasse rarement 0,5 % du budget du Québec, ce qui représente, en 1966, 6,5 millions de dollars à répartir dans tous les domaines de la culture. De plus, le gouvernement québécois – en particulier à l'époque de Robert Bourassa – ne se préoccupe guère de l'invasion étrangère. En 1970, presque la moitié du marché du livre québécois est déjà sous le contrôle d'intérêts américains ou européens. La complicité du gouvernement (Bellefeuille, 1972 : 70) lors de l'Affaire Hachette de 1969 à 1971 finit d'exaspérer les éditeurs québécois qui décident de se tourner vers d'autres cieux.

Le gouvernement fédéral adopte une attitude fort différente de celle de son vis-à-vis québécois face aux problèmes du livre :

Dans les années consécutives à 1968, le gouvernement canadien adopte une politique farouchement nationaliste, à laquelle la tentative québécoise de relèvement n'est sans doute pas étrangère. Elle se traduit par des interventions massives dans le domaine de la culture. De 146 millions en 1966-1967, les dépenses de l'État central, en cette matière, passent à plus de 900 millions en 1971-1972 (Frégault, 1976 : 169).

L'État canadien subventionne généreusement l'édition québécoise. Le colloque « Consultation II », tenu en mars 1971 sous la présidence du secrétaire d'État Gérard Pelletier, promet aux éditeurs un soutien financier important pour la diffusion de la culture canadienne, au Canada et à l'étranger. Un vaste programme de promotion, « Livres du Canada – Books from Canada », est créé grâce à l'Association pour l'exportation du livre canadien qui regroupe des fonctionnaires du ministère de l'Industrie et du Commerce et des professionnels du livre membres de divers

organismes. On évalue à plus de deux millions de dollars la somme investie dans ce projet par l'État fédéral entre 1972 et 1976.

Les gouvernements provincial et fédéral ne distribuent pas leur argent à droite et à gauche, sans se soucier de son bon usage. Dans un esprit égalitaire, ils privilégient les entreprises collectives. De 1960 à 1977, ils collaborent activement avec l'Association des éditeurs canadiens, la Société des éditeurs de manuels scolaires du Québec, l'Association des libraires du Québec et, surtout, avec le Conseil supérieur du livre.

Créé en 1961, le Conseil supérieur du livre agit en tant que secrétariat général pour la plupart des associations professionnelles du Québec. J.-Z. Léon Patenaude en assure le bon fonctionnement de 1961 à 1977. Le but du Conseil est de veiller aux intérêts et à la diffusion du livre canadien-français. Ce dernier qualificatif montre bien le côté idéologique de cet organisme. En effet, le Conseil supérieur du livre prône un nationalisme certain, puisqu'il défend un marché local, mais ce nationalisme demeure avant tout canadien, bien que francophone. En ce sens, les J.-Z. Léon Patenaude, Pierre Tisseyre et Jacques Hébert, maîtres d'œuvre du Conseil, semblent opter pour le fédéralisme. Leur penchant sera d'ailleurs renforcé par l'aide généreuse de l'État canadien et, d'autre part, par l'indigence chronique du ministère québécois des Affaires culturelles.

Le Conseil supérieur du livre joue un rôle primordial sur la scène du livre québécois dans les années 1960 et 1970. Ses nombreux mémoires écrits à l'intention des gouvernements, son important travail de promotion, entre autre par le biais de la revue *Vient de paraître*, et ses efforts de diffusion, au Québec et à l'étranger, ont largement contribué à la sauvegarde fragile du marché du livre. Le Conseil se battait pour le statut du livre : il a d'abord consolidé le marché local, puis il a tenté d'obtenir une reconnaissance internationale.

Lorsque le livre québécois s'ouvre aux marchés internationaux

Au cours des années 1960, le nombre de manifestations internationales se multiplie dans le monde du livre. Professionnels et amateurs se rassemblent dans les salons parisiens, milanais, voire montréalais ou québécois. Les éditeurs québécois ne font pas

exception à la règle. Sous l'égide du Conseil supérieur du livre, ils participent régulièrement à ces exhibitions.

Parmi les nombreuses manifestations organisées autour du livre, trois foires internationales se distinguent : Nice (1969), Bruxelles (1969) et Francfort (1948). Si la première se définit avant tout comme un événement mondain symbolisant une reconnaissance internationale, les deux autres sont d'emblée des foires commerciales où ventes de titres, traductions et ententes de coédition se négocient chaque année. Délégué par les éditeurs québécois, Patenaude se fait un devoir d'y assister. Il expose la production canadienne-française dans un stand collectif financé par le Conseil des arts, les ministères de l'Industrie et du Commerce et des Affaires extérieures du Canada et le ministère des Affaires culturelles du Québec. Il organise également la promotion des ouvrages en publiant des catalogues, en établissant des contacts avec les confrères étrangers et en tentant d'ouvrir des filières canadiennes de diffusion un peu partout dans le monde. À la suite d'ententes conclues lors de ces manifestations internationales, le Conseil supérieur du livre se lance dans une offensive destinée à implanter le livre québécois à l'étranger.

Les centres de diffusion du livre canadien-français

Depuis toujours les éditeurs québécois rêvaient du jour où ils verraient leurs publications diffusées hors frontières. La seconde guerre mondiale leur avait ouvert l'accès au commerce extérieur (GRÉLQ, 1991 : 9) mais, par la suite, les exportations relevaient d'initiatives individuelles souvent précaires. Dans les années 1960, la situation change. Rassemblés au sein du Conseil supérieur du livre et soutenus par le ministère des Affaires culturelles du Québec, les éditeurs réussissent à concrétiser leur vieux rêve. Résultat des accords culturels franco-québécois, en octobre 1967, on inaugure le Centre de diffusion du livre canadien-français dans les locaux de la Librairie de L'École à Paris.

L'initiative française de ce projet revient sans doute à Daniel Champy, superviseur à la Librairie de L'École. Vers les années 1950, il travaillait pour le bureau parisien de la maison Fides, ce qui lui assurait une bonne connaissance des publications québécoises. C'est pourquoi il réussit à convaincre Jean Fabre, directeur de L'École, de signer une entente avec l'Association des éditeurs canadiens et la Société des éditeurs de manuels scolaires du Québec

lors de la Foire du livre de Francfort en 1966 afin de diffuser la production québécoise sur le marché français.

Pour être efficace, le centre de diffusion de Paris doit d'abord disposer d'une grande quantité d'ouvrages. À cette fin, Champy réserve non seulement une partie de l'entrepôt aux publications québécoises, mais aussi quelques rayons en librairie. Il engage Maud Sirois, une étudiante québécoise en lettres, pour s'occuper exclusivement de la promotion des ouvrages : elle fait paraître des annonces dans la *Bibliographie de France* et dans le *Bulletin du livre*, elle envoie des prospectus et des catalogues, compilés par le Conseil supérieur du livre, aux libraires intéressés, elle coordonne des visites de représentants, elle effectue des recherches bibliographiques, etc. Champy la rémunère grâce aux subventions du ministère des Affaires culturelles qui sont de l'ordre de 10 000 \$ par année. Jusqu'en 1969, le centre de diffusion de Paris reste le seul endroit où l'on puisse s'approvisionner en œuvres québécoises. On se sert même du stock de la Librairie de L'École pour présenter les ouvrages québécois aux foires internationales. Dans une entrevue effectuée à Paris en 1990, Maud Sirois estimait que le centre avait diffusé environ 4 000 titres québécois de 1967 à 1973, à raison de 10 000 à 20 000 exemplaires par année. Ces résultats ne satisfont pas les éditeurs québécois, et encore moins le ministère des Affaires culturelles qui cesse, dès 1973, de financer l'entreprise. Ils ne se contentent pas de petites ventes, ils veulent conquérir les lecteurs français.

Le centre de diffusion de Paris ne reste pas seul longtemps : si les Québécois avouent volontiers leur inclination pour la France, ils n'en négligent pas moins les autres marchés. Lors de la Foire du livre de Bruxelles, en mars 1970, le Conseil supérieur du livre convie les principaux critiques belges à assister à l'ouverture du Centre de diffusion du livre canadien-français chez l'éditeur bruxellois Vander. En 1971, c'est au tour de l'International Scholarly Book Services de l'Illinois de négocier une convention avec le Conseil à la suite d'une exposition de livres à Dallas. S'ajoutent à cette liste la Librairie Multalen de Genève et la Librairie Sanski de Milan. Ces centres fonctionnent tous selon le modèle de Paris : ils reçoivent des subventions du ministère des Affaires culturelles pour défrayer des dépenses générales ou pour réduire les frais de transport, ils publient des catalogues, etc. Tous connaîtront la même destinée : vers 1973, à cause des piètres

résultats obtenus, ils devront fermer leurs portes ou limiter leurs efforts de diffusion aux publications « rentables ».

« *Livres du Canada – Books from Canada* »

L'histoire de « Livres du Canada – Books from Canada » débute en 1972 avec la création de l'Association pour l'exportation du livre canadien. Dans l'espoir de ramener les éditeurs québécois dans le giron canadien, l'État met un million de dollars à la disposition du ministère de l'Industrie et du Commerce chargé d'administrer les finances de l'association pour l'exportation. Lloyd B. Leeming, un cadre du ministère, est nommé président de l'organisme, tandis que J.-Z. Léon Patenaude obtient la direction du secteur francophone. L'association reçoit des fonds pour monter une exposition de livres regroupant tous les éditeurs canadiens afin de les représenter à toutes les manifestations nationales et internationales. Parallèlement, l'association fonde la société « Livres du Canada – Books from Canada » dont le but consiste à promouvoir les publications canadiennes. De cette société naîtront trois filiales, à New York, Londres et Paris.

Paris accueille le premier dépôt Livres du Canada au cours de l'été 1973. Le 22 octobre de la même année, on en célèbre l'inauguration au n° 1, Quai de Conti, à grand renfort de cocktails et d'invités prestigieux. Le but est simple : Livres du Canada doit représenter *tous* les éditeurs canadiens aux yeux des Européens. Jean-Paul Neyhousser, directeur du centre parisien, détient un contrat d'exclusivité pour l'exportation de livres francophones en Europe continentale – les livres anglophones transitent par la filiale Books Canada de Londres. Le centre dispose en permanence d'un important stock de livres afin de pouvoir répondre rapidement aux commandes. En fait, on a envoyé sept tonnes de volumes de l'autre côté de l'Atlantique pour l'inauguration du centre. La distribution des ouvrages scientifiques est confiée à la Librairie Vuibert, spécialisée dans le domaine. Mais pour les ouvrages généraux, les plus nombreux, Livres du Canada de Paris fait affaire avec Flammarion.

« LIVRES du CANADA, c'est aujourd'hui 15 éditeurs, plus de 500 titres, 25 000 exemplaires vendus en 3 mois et une implantation internationale » (Conseil supérieur du livre, 1974 : 30). Cette citation optimiste tirée de la revue *Vient de paraître* exprime bien l'enthousiasme des éditeurs. Néanmoins, ces derniers

doivent bientôt se rendre à l'évidence : « Livres du Canada – Books from Canada » a la brillance, mais aussi la fugacité d'un feu de paille. Dès l'été 1974, les libraires français se plaignent de la lenteur d'approvisionnement et du manque de suivi des commandes. Puis des journalistes émettent leurs doutes quant au bon fonctionnement de l'entreprise. Jean Royer et Louis-Bernard Robitaille lancent une polémique sur ce qu'ils entrevoient déjà comme un scandale (Royer, 1975a : D3 ; 1975b : D8 ; Robitaille, 1975 : D2).

Le coup de grâce survient en 1975, lorsque Flammarion rompt son contrat à cause de l'insuffisance du chiffre d'affaires et la trop grande quantité de livres retournés. Neyhousser avait pris l'habitude, une fois par mois, d'envoyer d'office toutes les nouveautés québécoises aux libraires français. Incapables de garder un tel stock, les libraires retournaient leurs livres chez Flammarion. De 1973 à 1974, 58 % des ouvrages expédiés furent ainsi remis au distributeur. Devant un pareil fiasco, le directeur de Livres du Canada démissionne, laissant derrière lui des relents de pots-de-vin. Claude Barbé, son assistante, prend la relève, mais elle est bientôt remplacée par Leonard G. Evans, le directeur de Books Canada de Londres. Personne ne peut arrêter la débâcle. En 1976, les Éditions Montparnasse rachètent le local du Quai de Conti et acceptent de distribuer quelques livres pratiques, à leurs conditions. C'est la fin de Livres du Canada à Paris.

La société « Livres du Canada – Books from Canada » devait ouvrir des filiales dans plusieurs grandes villes. Finalement, elles ont vu le jour à Paris, au Trafalgar Square de Londres et au Rockefeller Centre de New York. Il y a eu également une tentative du côté de Bruxelles que l'on a rapidement abandonnée devant l'insuccès général. Chose certaine, le gouvernement canadien visait grand... Trop grand. Les quelque 2,5 millions de dollars investis – coût global du projet – ont été dépensés à tort et à travers. La chute n'en fut que plus douloureuse pour les éditeurs québécois qui devaient, par la suite, affronter des libraires français très méfiants envers les produits canadiens.

Les causes de l'échec des Centres de diffusion du livre canadien-français et de « Livres du Canada - Books from Canada »

L'histoire des Centres de diffusion du livre canadien-français et celle de « Livres du Canada - Books from Canada » se déroulent différemment. La première tentative de diffusion relève principalement du gouvernement provincial alors que la seconde est clairement de souche fédérale. Par conséquent, les moyens financiers mis à la disposition des éditeurs, la sélection des ouvrages exportés et les méthodes de diffusion sont très variés. Néanmoins, ces deux épopées partagent un point commun : dans les deux cas, l'échec reste imputable à un problème de méconnaissance du marché international de la part des éditeurs québécois.

La méconnaissance du marché international se reflète à divers niveaux. La première lacune des éditeurs se manifeste à travers la sélection quasi inexistante des ouvrages destinés à l'exportation. Le but des tentatives de diffusion est de promouvoir toute la production québécoise, voire toute la production canadienne. Plusieurs ouvrages ne sont donc absolument pas adaptés aux attentes d'un public international. Au lieu de chercher un créneau facilement exploitable, les éditeurs québécois s'entêtent à envoyer des publications aussi nombreuses qu'exemptes d'intérêt pour un lecteur non initié à la culture québécoise. Pierre Lespérance des Éditions Sogides a bien compris ce phénomène, puisque, dès le début, il privilégie l'exportation de livres pratiques, un genre reconnu très rentable.

La promotion des ouvrages québécois outre-mer laisse également beaucoup à désirer. Dans les centres de diffusion, un effort réel abonde en ce sens, mais il n'est pas suffisant : d'une part, les éditeurs québécois ont tendance à ne plus se soucier de leur production une fois cette dernière rendue de l'autre côté de l'océan et, d'autre part, les directeurs des centres ne disposent pas de moyens financiers et logistiques suffisants pour assurer une bonne promotion. Ils ne peuvent imposer une production étrangère dans un réseau médiatique déjà contrôlé par les grands éditeurs français. Sans publicité, l'entreprise est vouée d'emblée à l'échec. Dans le cas de Livres du Canada de Paris, le problème de promotion est encore plus flagrant. On croit que les multiples envois d'office et les nombreux cocktails vont réussir à faire

vendre des livres. On laisse à Flammarion le soin d'amadouer les libraires alors que la maison française agit en tant que distributeur. En fait, on ne maîtrise pas l'aspect commercial de l'entreprise que les éditeurs sacrifient au profit de l'aspect culturel. Les cocktails diplomatiques n'obtiennent guère la faveur de libraires jamais invités...

Finalement, de graves problèmes de gestion viennent à bout de ces tentatives de diffusion. Personne ne réussit à accélérer la vitesse des envois. Les libraires doivent attendre parfois plusieurs semaines avant d'obtenir une réponse à leurs demandes. Les lecteurs impatients préfèrent alors acheter d'autres livres. De plus, le coût des livres québécois se trouve majoré par les frais de transport et les taxes d'importation. Même si les gouvernements défraient une partie de ce montant, les livres québécois demeurent plus chers que les publications locales. Enfin, le suivi auprès des libraires reste déficient : si les premiers contacts remportent l'indulgence des commerçants, de longues périodes d'oubli les convainquent d'abandonner un réseau beaucoup plus problématique que rentable.

Tous ces problèmes se résument en quelques mots : la diffusion collective. Les éditeurs québécois croient fermement que l'union fait leur force. Or, cette union révèle plutôt leurs faiblesses. Les Centres de diffusion du livre canadien-français et « Livres du Canada – Books from Canada » ne peuvent pas gérer une production aussi large que diversifiée. Comment réussir à vendre en même temps un recueil de poèmes, un livre de recettes et un manuel scolaire ? Cette question toute simple n'est pas venue, semble-t-il, à l'esprit des professionnels québécois. Ils ont oublié le caractère unique du livre qui l'empêche d'être vendu « en gros », comme n'importe quel produit de consommation.

* * *

Les Centres de diffusion du livre canadien-français et « Livres du Canada – Books from Canada », replacés dans le contexte politique et idéologique du Québec et le contexte mondial des années 1960 et 1970, semblent appartenir au domaine de l'utopie. Néanmoins, il ne faut pas perdre de vue que ces tentatives de diffusion collective partent d'un idéal très louable même s'il ne s'applique pas au commerce international. La production québécoise, beaucoup trop hétérogène, ne peut assurément pas

s'imposer en bloc sur les marchés étrangers. Certains éditeurs entrevoient vite l'impasse et se lancent dans l'exploitation de créneaux rentables comme celui du livre pratique, du livre de psychologie ou du manuel de nursing. Malheureusement, la littérature supporte mal les exigences économiques et se fraie difficilement un chemin parmi les entrelacs du marché mondial. Pour elle, les tribulations du livre québécois en France commencent à peine...

Bibliographie

- BELLEFEUILLE, Pierre, Alain PONTAUT et al. (1972), *La bataille du livre au Québec. Oui à la culture française, non au colonialisme culturel*, Montréal, Leméac.
- CAU, Ignace (1981), *L'édition au Québec de 1960 à 1977*, Montréal, Ministère des Affaires culturelles. (Coll. « Civilisation du Québec », n° 30.)
- CONSEIL SUPÉRIEUR DU LIVRE (1969), *Le livre blanc sur l'Affaire Hachette*, Montréal.
- CONSEIL SUPÉRIEUR DU LIVRE (1974), « Livres du Canada », *Vient de paraître*, vol. X, n° 2, p. 30.
- FRÉGAULT, Guy (1976), *Chronique des années perdues*, Montréal, Leméac.
- GROUPE DE RECHERCHE SUR L'ÉDITION LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (GRÉLQ) (1991), *Éditeurs transatlantiques*, Sherbrooke, Ex Libris-Triptyque. (Coll. « Études sur l'édition ».)
- L'ALLIER, Jean-Paul (1976), *Pour l'évolution de la politique culturelle*, Document de travail, Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- ROBITAILLE, Louis-Bernard (1975), « La France boude le livre québécois », *La Presse*, 25 janvier, p. D2.
- ROYER, Jean (1975a), « Le livre québécois s'en va-t-il mourir à Paris », *Le Soleil*, 27 septembre, p. D3.
- ROYER, Jean (1975b), « Le scandale de Livres du Canada : 2^e épisode », *Le Soleil*, 11 octobre, p. D8.

PARCOURS COMPARÉ DES INSTANCES FRANCOPHONES DE LÉGITIMATION LITTÉRAIRE. EXEMPLE DES REVUES ET DES MAISONS D'ÉDITION¹

Josias SEMUJANGA
CRELIQ, Université Laval

Introduction

L'objectif général de ce travail – qui ne prétend nullement épuiser le sujet – est de faire une mise au point sur le champ des littératures francophones dans une double perspective sociohistorique et comparatiste, par le biais de l'autonomisation et de la légitimation du champ littéraire francophone. À partir d'un aspect précis de l'institution littéraire, soit les revues² et les maisons d'édition, les objectifs spécifiques visent, dans un premier temps, à étudier la naissance des pratiques littéraires dans le monde francophone, en tenant compte de leurs convergences et de leurs différences, à voir, dans un deuxième temps, comment ces pratiques seront par la suite reconnues et consacrées comme telles,

-
1. Ce texte est la version remaniée d'une communication, « Problématique des littératures francophones », donnée dans le cadre de la Chaire pour le développement de la recherche sur la culture d'expression française en Amérique du Nord (CEFAN), en mars 1990, et publiée dans *Les dynamismes de la recherche au Québec* (Semujanga, 1991a : 251-270).
 2. Des exemples sont choisis parmi quelques revues d'avant-garde et parmi des revues de critique universitaire.

pour, finalement, démontrer comment ces faits littéraires se sont constitués en littératures nationales.

En effet, l'histoire des littératures francophones est en soi une recherche de l'autonomie et de la légitimité du littéraire par rapport à d'autres activités intellectuelles et par rapport à la littérature française. Dans un premier mouvement, la dépendance des littératures francophones à l'égard de la littérature française est telle que toute reconnaissance passe par Paris, le centre de la francophonie culturelle. C'est le mouvement centripète. Plus tard, l'émancipation des littératures francophones les amène à prendre leur distance vis-à-vis de Paris. C'est le mouvement centrifuge. Voilà pourquoi je m'emploie à dresser un état des lieux à partir des points cardinaux des processus d'autonomisation et de légitimation de chaque littérature francophone en regard d'autres pratiques sociales et à l'égard de la littérature française.

Je souligne que, pour le besoin de la théorisation, la pratique courante veut que l'on différencie la littérature française des littératures francophones quand on évoque la production littéraire dans le monde francophone. L'opposition entre les deux champs est cependant moins tranchée dans les faits. Non seulement certains textes jouent sur les deux systèmes mais, aussi et surtout à cause de la communauté de la langue, les littératures francophones sont tangentes à la littérature française et *vice versa* (Joubert, 1986).

Littératures francophones : parcours d'autonomisation

La diversité des situations géographiques et historiques a créé une hétérogénéité des statuts linguistiques et culturels de façon que chaque espace francophone soit un cas à la fois particulier et typique. Le titre l'indique (le pluriel est de rigueur) : les littératures francophones se saisissent dans leur pluralité. Convergeant vers la langue française, les littératures francophones divergent entre elles par la création d'imaginaires qui s'alimentent d'un vécu quotidien variable suivant l'espace et le temps. Expression et affirmation des cultures diverses, les littératures francophones semblent donc au premier abord trop éloignées pour constituer un même champ. Toutefois, elles ont en commun certains paramètres sur lesquels l'analyse peut porter, ne serait-ce

que l'usage du français comme support de l'écriture, car l'existence d'une littérature francophone pose inévitablement le rapport de l'écrivain au français dont le statut et les normes sont définis en France.

Truchement d'une identité nationale, les littératures francophones créent un espace textuel conflictuel où se dessinent des tensions sociales de tous ordres et dans lesquelles le débat linguistique tient une place de choix. En d'autres mots, chaque littérature francophone est en rivalité avec au moins une autre littérature nationale écrite dans une autre langue que le français. En somme, si l'usage du français en dehors de la France détermine les littératures francophones, leur coexistence avec d'autres littératures nationales est une autre donnée fondamentale. Et s'il arrive parfois qu'on observe ici et là une symbiose nationale due au biculturalisme, souvent la rivalité linguistique est telle que les problèmes posés investissent tout le champ de la littérature et font que l'autonomisation des institutions littéraires francophones à l'égard de la littérature française et à l'égard d'autres pratiques sociales mettent du temps à se concrétiser.

Historiquement, le mouvement centripète est caractérisé par le mimétisme des écrivains et l'ambivalence du discours critique qui se réfèrent constamment à l'institution littéraire française. En dépit des écoles et des courants littéraires dont le discours annonce le début du processus d'autonomisation dès la fin du XIX^e siècle, l'ambiguïté persiste lorsqu'il s'agit de l'affranchissement de l'institution littéraire de la diaspora, pourrait-on dire, à l'égard de la littérature française et à l'égard d'autres pratiques institutionnelles, autonomes, car elles doivent toujours recourir à un système de codes qui leur est étranger. Le discours critique adopte ou rejette les canons français jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale, alors que les tendances autonomistes s'affirmeront par des littératures nationales de plus en plus éloignées des critères esthétiques français.

Par ailleurs, s'interroger sur le mouvement centrifuge équivaut à s'interroger sur la spécificité d'un champ littéraire, ce qui pose un double problème d'autonomisation et de légitimation. Comme institution, la littérature est une prise de distance à l'égard de la politique, de la religion et des idéologies diverses qui peuvent légiférer en matière de biens symboliques et dans l'affirmation d'une légitimité d'ordre esthétique relevant de la théorie de l'art

pour l'art (Melançon, 1987). Mais la relation entre la littérature et les autres pratiques sociales est à ce point étroite que la légitimité du littéraire dépend, toutes proportions gardées, du reste de l'ensemble selon une détermination sociohistorique (Lemire *et al.*, 1991).

C'est à partir de ce double mouvement que des pratiques littéraires du monde francophone se sont constituées en littératures nationales en s'émancipant du code français et d'autres pratiques sociales. Partout, la critique et le marché du livre se sont développés grâce aux revues d'avant-garde et aux maisons d'édition, ces dernières constituant l'élément majeur de l'autonomisation de la littérature par la circulation du livre qu'elles favorisent dans le milieu scolaire (Bourdieu, 1989). Qui plus est, la période 1930-1980 s'avère propice à l'autonomie et ce, pour deux raisons majeures. D'une part, l'Afrique subsaharienne francophone, qui entre dans le mouvement la dernière, compte déjà quelques œuvres à son actif vers les années 1920-1930 (*Batouala*, 1921 ; *Force-Bonté*, 1926 ; *Karim*, 1935 ; *Doguicimi*, 1938). D'autre part, 1960, qui célèbre l'indépendance des pays d'Afrique, marque, au Québec, le début de la Révolution tranquille. Or, ces bouleversements sociaux ont profondément modifié les pratiques existantes dans le champ littéraire.

Le rôle des revues et des maisons d'édition dans la spécification des littératures francophones

L'article de revue littéraire s'adresse aux spécialistes, soit pour contester la légitimité culturelle dominante et faire admettre ainsi de nouvelles catégories esthétiques, soit pour constater l'évolution poétique. De cette manière, les revues littéraires jouent une fonction autonomisante de la littérature en tant qu'institution en imposant ou en précisant les normes en vertu desquelles des écrits sont publiés, à un moment donné de l'histoire. Elles établissent une frontière entre les textes littéraires et les textes non littéraires, de même qu'elles séparent le littéraire d'autres pratiques intellectuelles (économiques, politiques, religieuses ou morales). En somme, elles font partie des instances de consécration des écrits de création en textes littéraires et, en élaborant une poétique nouvelle, elles enclenchent un processus qui institue une littérature francophone en une littérature nationale ou régionale

(africaine, antillaise, belge, maghrébine, québécoise ou suisse). Quelles sont donc les positions de ces revues dans chaque champ littéraire francophone ? Quelles sont leurs points communs et leurs différences ?

Au Québec, *Amérique française*, *Nouvelle relève* et *Gants du ciel*, lancées entre 1940 et 1950, tiennent un discours novateur en prenant position pour un renouveau esthétique et en défendant la littérature canadienne-française. Dix ans après, la situation sociopolitique ayant changé, les positions de ces revues ne sont plus partagées par toute la classe intellectuelle. En effet, avec la Révolution tranquille, en 1960, un tournant est opéré. Les anciennes revues dont le discours inféodait le littéraire à l'idéologique et au religieux laissent la place à de nouvelles revues universitaires. *Études françaises*, *Études littéraires* et *Voix et images*³ se spécialisent dans le domaine littéraire en général et s'intéressent de façon particulière à la littérature québécoise. *Nouvelle relève* réagit contre la poésie régionaliste, à la mode durant de nombreuses décennies. Elle prend la défense de Saint-Denys Garneau qui a opéré la rupture avec ce genre de poésie. La décennie suivante, le poète Grandbois incarne le renouveau dans le genre et Saint-Denys Garneau est ainsi détrôné par les animateurs de *Amérique française* et de *Liberté*. Les années 1970 voient apparaître des poètes qui se réclament du formalisme. Les automatistes sont érigés en maîtres, en tête Paul-Émile Borduas⁴ et Claude Gauvreau auxquels la revue *La barre du jour* consacre un numéro spécial (janvier-août 1969). Le Québec ne fait donc pas exception et le sommet du processus d'autonomisation est atteint vers les années 1970 au moment où, « au lieu de chercher une sanction de l'extérieur, les jeunes écrivains vont plutôt créer leur circuit de gratification et de rémunération symbolique » (Popovic, 1985 : 129-136).

D'autre part, les maisons d'édition jouent un rôle déterminant dans la promotion au Québec du livre en général et des

3. Ce sont les revues de l'Université de Montréal, de l'Université Laval et de l'Université du Québec à Montréal respectivement.

4. Paul-Émile Borduas est le chef de file du mouvement de l'art automatiste et l'auteur de *Refus global*.

œuvres de fiction en particulier⁵. Bien qu'elle existe au Québec depuis le XVIII^e siècle, c'est à partir des années 1940 que l'édition québécoise connaît un essor remarquable, favorisée en cela par la deuxième guerre mondiale qui oblige la fondation de nombreuses maisons pour remplacer celles de Paris occupée. Dès les années 1960, l'édition québécoise reçoit des subventions des gouvernements fédéral et provincial, aide à l'édition et à la création artistique étroitement reliée à la scolarisation massive de la population québécoise :

[...] avec la révolution tranquille, les éditeurs ont plus d'argent pour produire, et s'adressent à un public plus large, plus instruit et plus riche [...] de nouvelles maisons montréalaises comme Hurtubise HMH (1960), les Éditions du Jour (1961), Stanké (1975), et VLB (1976) et d'autres moins jeunes encore (l'Hexagone, Leméac) se partagent de plus en plus les grands prix et les premières pages des chroniques littéraires (Jonassaint, 1985 : 139).

Pour leur part, même si elles sont d'une qualité indéniable, les revues belges, qui font appel à l'universalité, n'ont pas la même vocation que les revues québécoises dont la mission est de promouvoir la littérature québécoise, de la constituer en littérature « nationale ». Tournées vers l'extérieur (*Revue et corrigée*, *Odradek*, 25, *Simulacres*, *Aménophis*), les revues belges n'ont en commun avec les revues québécoises que le rejet de l'hégémonie de l'institution littéraire française. *Le Journal des poètes* tire son statut de revue consacrée de cette vocation internationale et universaliste qui lui vaut d'être choisi comme l'organe officiel des Biennales Internationales de Poésie (Popovic, 1985 : 134). Par conséquent, la question de l'autonomie du champ littéraire belge se pose puisque ces revues se tournent vers les collaborations étrangères pour leur rayonnement.

Certes, l'institution littéraire belge s'appuie sur l'appareil de l'édition dont certaines maisons ont atteint une envergure internationale, cependant sa proximité de Paris, centre de l'édition francophone, la défavorise grandement sur le marché et la circulation du livre. L'édition connaît-elle ainsi beaucoup de

5. Pour les détails sur la problématique de l'édition au Québec, on peut consulter les travaux du Groupe de recherche sur l'édition littéraire au Québec (GRÉLQ) dirigé par Jacques Michon.

diversités qui, souvent, sont la cause de la multiplicité des choix littéraires :

Dans cette diversité, il est cependant possible de reconnaître certains axes (qui mêlent inextricablement dimension économique et culturelle) : ces maisons se regroupent selon leur attitude vis-à-vis de la scène culturelle parisienne. Un premier groupe cherche la reconnaissance de cette scène, c'est-à-dire des agents, des écrivains, des critiques, des institutions et finalement du public qui la constitue ; tandis qu'un second groupe vise à se faire reconnaître de manière privilégiée par le public belge, c'est-à-dire à fonder des instances culturelles propres, indépendantes de la scène parisienne et à autonomiser ainsi un champ littéraire belge (Condé, 1985 : 170).

Contrairement au Québec, le champ littéraire belge subit de plein fouet l'effet de l'hégémonie de l'institution littéraire française, même si les maisons d'édition fonctionnent quand même et servent un public de lecteurs belges.

En Suisse romande, la revue *Cahiers vaudois* incarne le renouveau littéraire et prolonge les positions de *La Voile latine*. Elle se bat contre la pression de la norme et milite pour la libération des lettres suisses et contre l'esthétique profondément conservatrice. D'autres revues littéraires, dans d'autres cantons, élargissent leur projet à l'ensemble des pratiques culturelles comme *La Revue neuchâteloise* qui a pour mandat principal la mise en valeur des richesses culturelles du pays neuchâtelois, qu'il s'agisse du patrimoine, de la musique, des beaux-arts ou de la littérature (Boulanger *et al.*, 1988). D'autres comme *Rencontre et écriture* sont politiquement marquées par un engagement à gauche et, parlant de littérature suisse romande, elles proposent une autonomie du champ à l'égard des canons esthétiques français.

Malgré la vitalité de cet appareil littéraire, les écrivains qui animent ces revues ont quand même le sentiment d'appartenir à une littérature périphérique, régionale, voire mineure. Pour eux, le projet d'une littérature nationale suisse semble utopique. L'écrivain se contentera de son statut d'auteur régional à défaut d'être reconnu à Paris. Incapable d'atteindre le public français qui lui donnerait une reconnaissance universelle, l'écrivain Georges Haldas exprime sa frustration, partagée peut-être par bien d'autres,

en des termes pathétiques témoignant de l'attrait de l'institution littéraire française sur l'écrivain suisse :

Je n'ai ni le brio, ni l'esprit, ni le degré d'abstraction qu'il faut pour plaire aux Français, ni ce conservatisme en eux sous des airs perpétuellement frondeurs qui en fait des êtres prudents et toujours adaptés au milieu jusque dans la fronde. Et bien je ne plairai pas aux Français. Je me passerai de leur approbation (Joubert, 1986 : 314).

Or, les maisons d'édition garantissent, en quelque sorte, l'autonomie de la littérature suisse romande parce qu'elles permettent la diffusion rapide du livre. Cette indépendance à l'égard de l'édition française est assurée par des maisons de renom comme les « *Cahiers du Rhône*, animés par Albert Béguier et qui publiaient des textes des poètes français condamnés au silence dans leur pays » (Boulanger *et al.*, 1988 : 41). Cet éditeur a multiplié les collections dont les plus importantes sont : « L'évolution du monde des idées », « Langages » et « Les grands courants de l'histoire universelle ». D'autres maisons ont joué et jouent encore aujourd'hui un rôle prépondérant dans la vie culturelle de la Suisse, comme les éditions Delachaux et Niestlé, les éditions Attinguer et le Griffon de Marcel Joray.

Le processus d'autonomisation du champ littéraire en Suisse romande se perçoit – comme en Belgique – à travers un discours critique ambigu dû au voisinage avec la littérature française et au découpage de la Suisse en de nombreuses régions (les cantons). Il est difficile de parler dans ces circonstances de littérature suisse romande comme d'un champ homogène. Elle est segmentée selon le schéma politique suisse dont le fédéralisme permet l'autonomie des cantons dans la production des biens symboliques comme la littérature. Une analyse des différentes prises de position des écrivains et de la critique littéraire en général démontre que l'on est loin de la fougue nationaliste du discours critique québécois, antillais, africain ou maghrébin.

Les revues littéraires en Afrique subsaharienne francophone et aux Antilles ont été, durant cette période, dominées par le discours autonomiste et identitaire du mouvement de la Négritude. Définie comme étant l'être-dans-le-monde du noir (Sartre), la Négritude est un mouvement à la fois politique et une école littéraire. Ces revues ont vu le jour dans un contexte socioculturel

particulier. Avant la parution de *Batouala* (1921)⁶, il n'existe pas de littérature écrite en Afrique subsaharienne francophone, tandis qu'en Haïti et dans le reste des Antilles la littérature est une simple imitation de la littérature française. L'objectif du mouvement de la Négritude sera alors de briser la dépendance de la littérature haïtienne et martiniquaise à l'égard de la littérature française. Les œuvres à paraître seront faites selon les normes de la nouvelle poétique.

À cause de la profondeur de ses thèses, *Légitime défense* inaugure officiellement le mouvement néo-nègre (Kesteloot, 1983). La revue s'insurge contre la caducité des pratiques littéraires et revendique non seulement une littérature autonome de celle de la métropole, « mais un comportement social tout entier plus authentique » (Kesteloot, 1983 : 15). Leur projet est à la fois de réhabiliter l'homme et la littérature car, singeant les manières des Blancs, l'écrivain antillais transpose sa condition d'aliéné dans ses œuvres.

Mais par rapport au reste des Antilles en Haïti, la situation est différente. S'il est vrai que dans ce pays la production littéraire a été longtemps un pâle reflet de la littérature française, car « les avatars des écoles littéraires de France : le classicisme, le néoclassicisme, le romantisme et autres écoles ont eu leur répercussion dans la production littéraire haïtienne » (Kesteloot, 1983 : 31), le renouveau littéraire y a quand même germé assez tôt. L'invasion américaine de 1915 a provoqué une prise de conscience qui a amené l'approfondissement de la culture nationale. *La Nouvelle ronde*, *La Revue indigène* et *La Revue des griots* ont servi à exprimer ce renouveau littéraire et culturel dont l'objectif est de chanter « la splendeur des paysages, la beauté des femmes et les exploits des ancêtres » (Kesteloot, 1983 : 36).

Pour que la littérature francophone des Antilles accède à son autonomie vis-à-vis du modèle français, *Légitime défense* propose deux voies pour les écrivains :

6. *Batouala* est le titre du roman de René Maran qui a reçu le Prix Goncourt en 1921. L'auteur était administrateur dans la colonie française de l'Oubangui-Chari et il décrit dans son roman la vie des paysans de cette région du monde. Son texte était original à l'époque parce qu'il présentait pour la première fois la figure du Noir dans son cadre de vie à l'abri du regard du Blanc. C'est pourquoi il est considéré par de nombreux critiques comme le premier roman négro-africain.

prendre en charge le monde et ses problèmes, en une littérature qui chercherait à modifier l'existence et s'adresserait à ceux qui souffrent des mêmes passions, c'est la voie de l'efficacité ; ou bien s'approfondir soi-même, explorer son moi authentique riche des réserves troubles et dynamiques qui font son originalité, c'est la voie de la découverte du vieux fonds africain (Kesteloot, 1983 : 31).

Les animateurs de la revue adoptent le surréalisme pour des motifs littéraires et surtout pour son esprit révolutionnaire, pour « sa révolte permanente contre l'art, contre la morale, contre la société » (Kesteloot, 1983 : 47). Pour des raisons diverses *Légitime défense* n'eut qu'un seul numéro. Le message lancé allait être poursuivi par une nouvelle revue ayant des objectifs similaires.

L'étudiant noir paraît pour la première fois en 1934 et se propose de réunir les étudiants africains et antillais pour le même combat littéraire et politique contre la domination française et contre le racisme immémorial dont souffre l'homme noir. En prenant une telle position du dépassement du particularisme, la revue a forgé une mystique propre à la race noire et une poétique qui rejette l'imitation et prône la revalorisation du patrimoine culturel africain dont la connaissance est facilitée par l'apport des ethnologues⁷. La deuxième guerre mondiale, séparant les membres du groupe, cause la disparition de la revue. Le combat se poursuivra dans d'autres revues comme *Tropiques* et *Présence africaine*.

Dans le cadre de la littérature antillaise uniquement, *Tropiques*, dont l'objectif majeur est de promouvoir l'originalité culturelle et l'épanouissement de la personnalité autochtone francophone, reprend et approfondit les thèses de *Légitime défense* et celles de *L'étudiant noir*. Après avoir stigmatisé les causes de la stérilité de la littérature martiniquaise, Aimé Césaire, l'animateur de la revue, énonce les « armes miraculeuses » qui changeront la

7. Il s'agit principalement des travaux de Maurice Delafosse (1922), de Léo Frobenius (1936) et de Georges Hardy (s.d.). Ces ouvrages font état de la richesse des civilisations africaines précoloniales. Ils mettent en contradiction, par leur rigueur de recherche, beaucoup d'écrits d'amateurs dont le soubassement idéologique colonial était réel, à savoir que si le continent noir était sans civilisations, il fallait le « civiliser ». On sait comment !

situation et sortiront la littérature de sa léthargie : la revalorisation des origines africaines, l'approfondissement de soi, la reconnaissance de la race noire et la poésie surréaliste. Destinée essentiellement aux Antilles, *Tropiques* n'exprime pas toutes les préoccupations du monde noir. C'est pourquoi est née en Afrique subsaharienne une autre revue ayant un objectif similaire. Fondée en 1947 par Alioune Diop, *Présence africaine* « allait devenir rapidement l'organe du monde noir en France et tend aujourd'hui à l'être dans l'Afrique tout entière » (Kesteloot, 1983 : 254).

Toutes ces revues contestent l'hégémonie culturelle et politique de la France sur ses colonies. Mais en œuvrant pour la renaissance et la reconnaissance de l'homme noir, les animateurs de ces revues élaborent une idéologie en apparence raciale. Le mouvement de la Négritude apparaît dès lors comme raciste. En réalité, cette première phase du mouvement est condamnée à être dépassée, car son combat pour les droits du Noir est aussi celui de tous les opprimés de la terre sans distinction aucune⁸. La Négritude est donc à la fois un mouvement littéraire, culturel et politique. Pour *Légitime défense*, toute pratique littéraire est d'abord et avant tout un acte politique. Pour sa part, et après les quelques problèmes et tâtonnements du début, *Présence africaine* finit par adopter la même position : « les hommes de culture, en Afrique, ne peuvent plus se désintéresser du politique, qui est une condition nécessaire de la reconnaissance culturelle » (Kesteloot, 1983 : 264), conclut Alioune Diop. Quant à *L'Étudiant noir*, elle insiste davantage sur l'indépendance culturelle, s'opposant ainsi à d'autres revues. En somme, on peut dire que toutes les revues de la Négritude partagent le même programme : promouvoir la production francophone locale, puisque les préoccupations politiques liées à la situation coloniale sont inévitables et qu'il paraît même aberrant de parler de littérature nationale autonome dans un pays politiquement colonisé quand on connaît le poids du politique dans la configuration des champs sociaux⁹.

8. Voir à ce propos le recueil de poèmes d'Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, où le poète se fait le défenseur de tous les opprimés : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » (Kesteloot, 1983 : 43).
9. Notons que les positions indépendantistes des revues de la Négritude se trouvent également dans les revues québécoises des années 1960-1970.

Certes, l'histoire littéraire montre que la Négritude a été un grand mouvement dont la naissance et le rayonnement ont été facilités par les revues d'avant-garde ; cependant, mouvement corporatiste par essence, il comportait en lui-même les germes de la contradiction. En effet, une littérature négro-africaine qui englobe le monde noir à l'échelle de l'univers est, après tout, un projet trop vaste et hétéroclite pour être réalisable. Le discours de ces revues ramenait la littérature en tant que champ à la simple fonction sociale et, partant, limitait son autonomie à plus ou moins long terme.

Cette Négritude, qui magnifie le mythe des origines de la race noire différente d'autres races, est une vue de l'esprit et la fabrication d'une identité propre aux Noirs colonisés. Fonder une poétique en fonction de la notion de race relève plus de l'idéologie politique et philosophique sur l'égalité des êtres humains que de la littérature en tant qu'expression d'un imaginaire social donné selon la forme particulière au champ : l'esthétique. Si le texte est jugé d'après sa rentabilité sociale, il faut convenir que c'est le littéraire qui perd son autonomie au profit du non-littéraire. Cette littérature militante et de propagande politique qui subordonne le littéraire au politique le fait disparaître :

Une littérature devient nationale lorsque précisément elle cesse de se poser le problème de son existence, c'est-à-dire lorsqu'elle a conquis une polyvalence telle qu'elle se développe en dehors des consensus et peut se passer d'un rapport frileux ou emphatique avec le nationalisme. Littérature nationale, c'est-à-dire ouverte au multiple et au ludique (Gauvin, 1985 : 27).

Le projet d'une telle littérature supranationale est à situer dans un courant idéologique de la « négro-rennaissance », mouvement culturel et politique ayant pris naissance aux États-Unis d'Amérique pour déboucher sur le panafricanisme dont le but était de créer les États-Unis d'Afrique. Avec l'échec du panafricanisme et la création de l'Organisation de l'unité africaine (OUA) qui reconnaissait l'autonomie politique des États africains, le projet d'une littérature nègre supranationale et universaliste devenait caduc. En effet, l'institution littéraire se consolide en s'appuyant sur l'appareil scolaire et les pratiques culturelles ; or, dans ces domaines chaque État légifère selon ses priorités politiques qui sont d'ordre national. En conséquence, une littérature suprana-

tionale comme la littérature négro-africaine ne répondait pas convenablement aux structures politiques africaines post-coloniales. Des littératures nationales devaient la remplacer inévitablement. C'est pourquoi les années 1970 ont vu l'arrivée d'autres revues littéraires et artistiques dont le propos s'écarte des positions de la Négritude. *Afrique littéraire*, *Africa*, *Notre librairie*, *Demain l'Afrique*, *Peuples noirs*, *Peuples africains* traitent de tous les sujets culturels dans les espaces négro-africains et celles qui se spécialisent dans la littérature se préoccupent davantage de son processus d'autonomisation en regard des normes de l'écriture telles qu'elles sont dictées par l'institution française. Leurs animateurs considèrent que, la création littéraire étant d'abord une créativité linguistique, il faut résoudre le problème de la norme linguistique pour que naissent des littératures nationales authentiques¹⁰.

Si les revues, d'avant-garde ou non, ont joué un rôle de premier plan dans le processus d'autonomisation du champ littéraire négro-africain, on ne saurait oublier l'importance de l'édition. À ce propos, *Présence africaine* a joué un rôle précurseur. Elle a connu un tel rayonnement que les activités de son fondateur ont entraîné la création des Éditions Présence africaine, dont la tâche principale fut d'éditer les ouvrages sur l'Afrique qui paraissaient dans quelque domaine que ce soit :

Le premier volume, La philosophie bantoue du R. P. Tempels, parut au premier semestre 1949. Il s'agissait de la réédition d'un ouvrage paru, en 1945, aux éditions Lovania, à Élisabethville, mais dont la diffusion avait été freinée par le clergé. Depuis lors, les Éditions Présence Africaine n'ont jamais cessé de s'enrichir d'œuvres littéraires, autant que d'études scientifiques et politiques (Kesteloot, 1983 : 270).

En outre, notons que dans beaucoup de villes africaines se trouvent quelques maisons d'édition à tirage limité dont l'importance quant à la promotion du livre s'accroît avec la scolarisation de la population et l'augmentation du nombre de lecteurs. Il s'agit notamment des Éditions Clé et des Nouvelles éditions africaines

10. À ce propos, Ahmadou Kourouma dénonce le style calqué sur le modèle français. Il a révolutionné avec succès la forme d'écriture dans ses romans, notamment dans *Les soleils des indépendances* (1968). L'auteur est devenu depuis lors l'exemple du renouveau stylistique en Afrique subsaharienne francophone.

(Yaoundé, Abidjan, Dakar) et des Éditions Saint-Paul (Kinshasa). Les jeunes écrivains tirent profit de cet appareil institutionnel éditorial en faisant publier leurs œuvres assez facilement. La conséquence de tout cela est la croissance rapide de la production littéraire en Afrique durant la décennie 1970 qui constitue d'ailleurs un tournant dans beaucoup de champs littéraires francophones, notamment dans la littérature maghrébine d'expression française.

Il semble que, dans le processus d'autonomisation de la littérature maghrébine francophone, les revues d'avant-garde littéraires n'ont pas joué un rôle aussi déterminant qu'en Afrique subsaharienne francophone. Si au Québec la naissance des revues a précédé et a préparé la poétique des œuvres, au Maghreb les revues paraissent pour critiquer la pratique littéraire existante. D'ailleurs, à la fin des années 1950, il existe quelques revues qui sont essentiellement des témoignages de la situation politique qui prévaut dans les trois colonies françaises du Maghreb (Algérie, Maroc et Tunisie) :

À partir de 1958, des témoignages et des mémoires commencent à paraître sur la période coloniale et sur la guerre elle-même : des pages du journal de Jean Amrouche, Le Témoin (Paris, 1960) de Djamel Amrani, le Journal (Paris, 1962) de Mouloud Feraoun (FIP, 1976 : 363).

À partir de cette date, l'écrivain maghrébin est à la recherche d'une nouvelle poétique, d'une expression authentique. Le combat contre le colonisateur devient le leitmotiv de tous les écrivains au cours des années 1950-1960. La guerre d'Algérie est un catalyseur de l'exploration de nouvelles avenues et de l'affirmation de soi. Cependant, ce courant engagé dans le débat politique et social inféode d'une certaine manière le littéraire à d'autres pratiques intellectuelles.

Des revues comme *Lamatif* et *Souffles* dépassent dès lors cette littérature de combat, car les remises en question s'avèrent nécessaires après l'établissement des indépendances politiques. C'est une période qui permet aux intellectuels et aux écrivains de s'accommoder des nouvelles réalités : l'indépendance politique ne signifie pas la fin des problèmes sociaux qui changent seulement de nature et comme l'oppression qui ne fait souvent que changer de maître. La littérature doit alors tenter de se libérer du politique, sans quoi elle risque d'étouffer.

Au Liban, c'est autour de *La revue phénicienne* qui date des années 1920 que le renouveau littéraire prend naissance. Le souci de cette équipe est purement d'ordre artistique et esthétique. Contrairement aux écrivains maghrébins, les poètes et romanciers libanais se préoccupent moins des questions de nature politique et sociale (Joubert, 1986 : 322). Le processus d'autonomisation du champ littéraire au Liban ne touche pas la rivalité des codes français et libanais. Les écrivains considèrent que la littérature libanaise d'expression française découle logiquement de la littérature française et, par conséquent, l'écrivain applique les normes françaises dans son écriture : « Schéhadé est leur père pour qui le français de France, j'entends le plus littéraire, est marqué d'un coin véridique comme un poinçon » (Joubert, 1986 : 322). Reste que la littérature libanaise de langue française connaît un avenir incertain, en raison de la guerre civile qui ravage le pays depuis dix-sept ans.

* * *

S'il est vrai que les littératures francophones existent et qu'elles se nourrissent de l'humus culturel des espaces respectifs de leur lieu d'origine, on peut déplorer néanmoins que les recherches insistent plus sur leurs différences avec la littérature française que sur les similitudes qui, pourtant, existent. Convergentes sur le fait français, les littératures francophones devraient logiquement inclure la littérature française en leur sein. Il y a donc beaucoup d'efforts à faire dans ce sens pour inventer une critique adaptée à ce vaste champ des littératures de langue française. Qui plus est, pourquoi la littérature française ne serait-elle pas incluse dans cet ensemble ? En effet, cette perspective aurait le bénéfice de considérer toutes les littératures de langue française comme un ensemble constitué qui, pour se fonder, nécessite un discours constituant. Des études comparées portant sur des aspects précis des aires francophones différentes – comme l'édition ou les revues littéraires – permettraient de mettre en évidence ce qu'ils ont en commun tout en montrant que chacun d'eux porte de façon indélébile les marques de son terroir. Sans cela, la recherche dans chaque champ littéraire francophone continuera de se faire dans un cadre ethnocentriste. Si francophonie signifie vraiment pluralité culturelle et universalité des civilisations autour de la langue française, la dynamique de la recherche sur les littératures francophones

devrait élargir les horizons par une approche comparatiste des textes ou des appareils du champ littéraire dans un cadre inclusif plutôt qu'exclusif.

Bibliographie

- BOULANGER, Mousse *et al.* (1988), *Littératures de Suisse romande et aspects des littératures suisses non francophones. Anthologie et guide*, Bordas : Saved S. A.
- BOURDIEU, Pierre (1971), « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique*, vol. 22, p. 49-126.
- BOURDIEU, Pierre (1980), *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOURDIEU, Pierre (1989), *La noblesse d'État*, Paris, Éditions de Minuit.
- BRAHIMI-CHAPUIS, Denise *et al.* (1986), *Anthologie du roman maghrébin, négro-africain, antillais et réunionnais d'expression française (de 1945 à nos jours)*, Paris, CILF/Delagrave.
- CENTRE D'ÉTUDES FRANCOPHONES (1983), « L'enseignement des littératures francophones », *Itinéraires et contacts de cultures*, Paris, L'Harmattan, vol. 2.
- CONDÉ, Michel (1985), « Les réseaux d'édition littéraire en Belgique francophone », dans Lise GAUVIN et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Éditions Labor, p. 161-172.
- DELAFOSSÉ, Maurice (1922), *Les Noirs de l'Afrique*, Paris, Payot.
- DENIAU, Xavier (1983), *La francophonie*, Paris, Presses universitaires de France.
- DUBOIS, Jacques (1978), *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, [Paris]/Brussels, Nathan/Labor.
- FÉDÉRATION INTERNATIONALE DES PROFESSEURS DE FRANÇAIS (1976), *Littératures de langue française hors de France. Anthologie didactique*, Gembloux, Duculot.
- FROBÉNIUS, Léo (1936), *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard.

- GAUVIN, Lise (1985), « Le Québec malgré tout », dans Lise GAUVIN et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Éditions Labor, p. 21-31.
- HABERMAS, Jürgen (1987), *Théorie de l'agir communicationnel : l'espace du politique*, Paris, Fayard.
- HARDY, Georges [s.d.], *L'art nègre*, Paris, Henri Laurens.
- JONASSAINT, Jean (1985), « L'édition québécoise actuelle, portrait(s) », dans Lise GAUVIN et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Éditions Labor, p. 137-160.
- JOUBERT, Jean-Louis et al. (1986), *Les littératures francophones depuis 1945*, Paris, Bordas.
- KESTELOOT, Lylian (1983), *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- KOM, Ambroise (1991), « Littératures nationales et instances de légitimation littéraire », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, (automne), p. 65-75.
- KOUROUMA, Ahmadou (1968), *Les soleils des indépendances*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX^e siècle*, L'autréamont et Mallarmé, Paris, Éditions du Seuil.
- LÉGER, Jean-Marc (1987), *La francophonie : grand dessein, grande ambiguïté*, Montréal, HMH.
- LEMIRE, Maurice et al. (1991), *La vie littéraire au Québec*, t. I : 1764-1805, Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- MELANÇON, Joseph (1987), « L'autonomisation de la littérature : sa taxinomie, ses seuils, sa sémiotique », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, (printemps-été), p. 17-40.
- MICHON, Jacques (1985), « Les revues d'avant-garde au Québec de 1940 à 1979 », dans Lise GAUVIN et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions*

au Québec et en Belgique francophone, Bruxelles, Labor, p. 117-127.

PONTON, Rémy (1973), « Programme esthétique et accumulation du capital symbolique. L'exemple du Parnasse », *Revue française de sociologie*, vol. XIV, n° 2, p. 202-220.

POPOVIC, Pierre (1985), « Les revues poétiques en Belgique francophone et au Québec », dans Lise GAUVIN et Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Bruxelles, Éditions Labor, p. 129-136.

SEMUJANGA, Josias (1991a), « Problématique des littératures francophones », dans Jacques MATHIEU (dir.), *Les dynamismes de la recherche au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 251-270.

SEMUJANGA, Josias (1991b) « Le rôle des revues littéraires et des maisons d'édition dans la spécification de la (des) littérature(s) de l'Afrique subsaharienne francophone. », *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, (automne), p. 99-112.

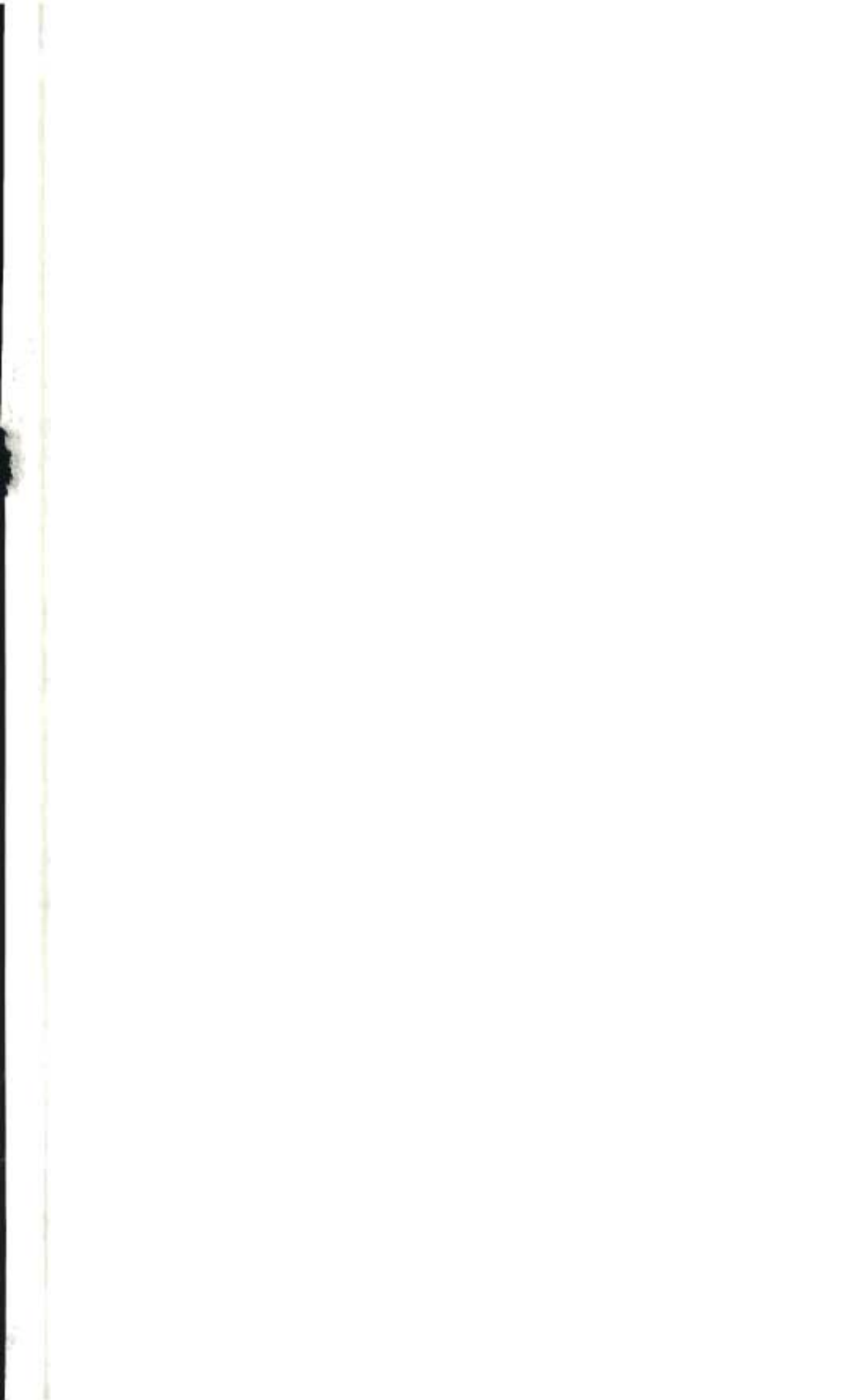
TÉTU, Michel (1987), *La francophonie*, Montréal, Guérin littérature.

VATTE, Auguste (1980), *Histoire comparée des littératures francophones*, Paris, Nathan.

TABLE DES MATIÈRES

Présentation <i>Nicole FORTIN et Jean MORENCY</i>	7
Les effets de sens de l'écriture : le cas de l'incertitude dans l'œuvre de Jacques Ferron <i>Andrée MERCIER</i>	11
La littérature québécoise et le récit aliéné : présentation d'un outil analytique <i>Martine DELVAUX</i>	23
Le paradoxe de l'écriture chez Suzanne Lamy <i>Annette KERCKHOFF</i>	35
Le sens littéraire de la métamorphose chez Victor-Lévy Beaulieu <i>Denis GUAY</i>	47
Le narrataire dans <i>Trou de mémoire</i> d'Hubert Aquin et son rapport au lecteur virtuel <i>Marie CUSSON</i>	55
Désir dans <i>Le désert mauve</i> <i>Katie KNOX</i>	69
Identité, territoire et modernité dans le roman historique à forme biographique <i>Allan WALSH</i>	77
L'usage pragmatique de la fiction chez Andrée Ferretti : fiction et autobiographie dans <i>Renaissance en Paganie</i> <i>Guyline MASSOUTRE</i>	87
La généalogie textuelle du <i>Roi Boiteux</i> <i>Sylvie BÉRARD</i>	101

Le comportement créateur de l'acteur au théâtre Repère <i>Irène ROY</i>	125
L'écrivain et la spécificité fantastique : une enquête <i>François LAROCQUE</i>	133
Les <i>pulps</i> québécois : une littérature souterraine <i>Richard SAINT-GERMAIN</i>	147
Différences et ressemblances entre deux imaginaires en émergence : étude sur les littératures québécoise et acadienne (fin XIX ^e siècle – début XX ^e siècle) <i>Monique BOUCHER</i>	155
La revue <i>Les Idées</i> d'Albert Pelletier (1935-1939) : offrir une tribune aux intellectuels <i>Liette BERGERON</i>	163
Les tribulations du livre québécois à l'étranger (1967-1976) <i>Josée VINCENT</i>	175
Parcours comparé des instances francophones de légitimation littéraire. Exemple des revues et des maisons d'édition <i>Josias SEMUJANGA</i>	187
Table des matières	207



ACHEVÉ D'IMPRIMÉ
AUX ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MARS 1994
POUR LE COMPTE DE NUIT BLANCHE ÉDITEUR



La publication de cet ouvrage poursuit le projet entamé par la parution, sous l'égide du CRELIQ, de *Littérature québécoise : la recherche en émergence* (1991). Une seule thématique commande toujours la réflexion : la littérature québécoise, dans tous ses états, comme nous l'ont fait entendre les nouvelles voix de la recherche lors du quatrième colloque interuniversitaire des jeunes chercheurs, tenu à l'Université Laval en juin 1992. La lecture de ces textes offrira autant un accès à leurs travaux qu'une occasion de prendre le pouls de la nouvelle recherche littéraire québécoise, telle qu'elle se cristallise autour de la relève universitaire.

Avec des textes d'Andrée Mercier (CRELIQ, Université Laval) • Martine Delvaux (Université d'Ottawa) • Annette Kerckhoff (Université Laval) • Denis Guay (Université de Montréal) • Marie Cusson (Université de Toronto) • Katie Knox (Université de Toronto) • Allan Walsh (Université de Toronto) • Guylaine Massoutre (Université de Montréal) • Sylvie Bérard (Université du Québec à Montréal) • Irène Roy (CRELIQ, Université Laval) • François Larocque (CRELIQ, Université Laval) • Richard Saint-Germain (Université du Québec à Montréal) • Monique Boucher (Université de Moncton) • Liette Bergeron (Université de Sherbrooke) • Josée Vincent (Université de Sherbrooke) • Josias Semujanga (CRELIQ, Université Laval).



CENTRE DE
RECHERCHE EN
LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE

ISBN 2-921053-25-X



9 782921 053259

NUIT BLANCHE ÉDITEUR