



COMMUNICATION, LETTRES
ET SCIENCES DU LANGAGE

Revue scientifique étudiante en ligne • pages.usherbrooke.ca/clsl

Volume 8, no 1
Avril 2014



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

Département des lettres et communications

Communication, lettres et sciences du langage a été mise sur pied par le Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke, grâce à une aide financière de démarrage du Service de la recherche et de la création.

*Tous droits réservés © 2014, Communication, lettres et sciences du langage.
ISSN 1718-5882*

Présentation

Le huitième volume de la revue *Communication, lettres et sciences du langage* aborde la communication, la linguistique et la littérature sous plusieurs aspects originaux avec ses 10 articles aux sujets forts diversifiés.

Dans la section communication, Sarah Saïdi observe les **caractéristiques du paradigme du journalisme de communication dans la presse écrite québécoise** au moyen d'une étude comparée de 22 articles des quotidiens *Le Devoir* et *La Presse*.

En littérature, Kiev Renaud aborde **l'ethos d'enfant insoumis de l'écrivain québécois Simon Boulerice**. Son refus de se soumettre à l'institution littéraire et sa candeur apparaît comme le gage de son authenticité et de son originalité.

Gabrielle Lapierre s'intéresse également au travail de l'auteur Simon Boulerice. Plus particulièrement, elle cherche à comprendre **l'élaboration de l'identité homosexuelle du protagoniste enfant de l'ouvrage *Les Jérémies***, en regard de son univers de référence hétéronormé.

Dans le même domaine, Annie Tanguay analyse les **lieux de la mémoire personnelle et collective dans les romans poétiques *La Memoria* et *La Voie lactée* de Louise Dupré**.

En outre, Charline C. Lessard étudie la **chronique d'écrivain à l'aune de la notion de scène d'énonciation**. Son travail met en relief les éléments qui permettent une compréhension des différents enjeux de formation d'un ethos écrivain dans un régime journalistique. Le cas de figure étudié est celui de l'auteur Dany Laferrière.

Sinan Anzoumana s'attache à étayer la **pratique scripturale de l'intermédialité dans *Histoire de Claude Simon***; une intermédialité qui ne conduit pas à l'unité du texte, mais plutôt à un effet de fragmentation.

Toujours en littérature, Laïna Daigneault-Desroches s'intéresse à **deux nouvelles d'Angela Carter qui sont des réécritures de *La Belle et la Bête*** sous trois aspects : la relation entre les personnages féminins et la Bête, les scénarios normalement convoqués dans les contes de fées et la dynamique de la réciprocité dans la relation entre Belle et la Bête.

Quant à la section sciences du langage, elle propose d'abord une recherche de Rim Ben Yacoub sur **l'expression du mouvement à travers les métaphores d'orientation**. Plus particulièrement, le chercheur s'intéresse au cas du français et de l'arabe dialectal et standard.

Mélanie Lescort partage ensuite sa réflexion sur **les valeurs accordées à la langue dans la littérature franco-ontarienne** à travers l'étude du roman *L'Écureuil noir* de Daniel Poliquin.

Enfin, Dalla Malé Fofana étudie les **énoncés ethnotextuels et le discours politique sénégalais**. Plus précisément, elle analyse la fonction du proverbe, outil d'une grande valeur symbolique et sociale, dans le discours politique.

Encore une fois, ce nouveau volume de *Communication, lettres et sciences du langage* donne tout son sens au mot *interdisciplinarité*.

Chloé Cotnoir, Coordonnatrice de numéro

Table des matières

Volume 8, n°1, Septembre 2014

Communication

Le journalisme de communication dans la presse écrite québécoise : étude comparée du Devoir et de La Presse

Sarah Saïdi _____ 4

Lettres

L'ethos de l'écrivain québécois Simon Boulerice. L'enfance comme gage d'authenticité et d'originalité

Kiev Renaud _____ 27

L'élaboration de l'identité homosexuelle chez le protagoniste enfant en regard de son univers de référence hétéronormé dans Les Jérémies de Simon Boulerice

Gabrielle Lapierre _____ 40

Louise Dupré et la mémoire des villes dans l'espace romanesque

Annie Tanguay _____ 52

Dany Laferrière : chroniqueur « raté ». La scène d'énonciation dans la chronique journalistique d'écrivain

Charline C. Lessard _____ 61

Histoire de Claude Simon: une étude intermédiaire

Sinan Anzoumana _____ 75

Réciprocité dans deux réécritures de « La Belle et la Bête »

Laïna Daigneault-Desroches _____ 89

Sciences du langage

L'expression du mouvement à travers les métaphores d'orientation : Cas du français et de l'arabe dialectal et standard

Rim Ben Yacoub _____ 101

Les valeurs accordées à la langue dans la littérature franco-ontarienne. Étude du roman L'Écureuil noir de Daniel Poliquin.

Mélanie Lescort _____ 112

Les énoncés ethnotextuels et le discours politique sénégalais

Dalla Malé Fofana _____ 125

Le journalisme de communication dans la presse écrite québécoise : étude comparée du *Devoir* et de *La Presse*

Sarah Saïdi

Université de Sherbrooke

Résumé

Cet article a pour objectif d'observer les caractéristiques du paradigme du journalisme de communication dans la presse écrite québécoise en comparant 22 articles tirés des rubriques « faits divers », « politique », « international » et « environnement » des quotidiens *Le Devoir* et *La Presse*.

Les bouleversements causés par les nouvelles technologies ont profondément transformé la manière de traiter l'information journalistique, si bien que les chercheurs Jean Charron et Jean de Bonville parlent d'un changement de paradigme – du journalisme d'information vers le journalisme de communication.

En nous basant sur cette théorie, nous avons retenu une série de caractéristiques propres au journalisme de communication à repérer au sein de notre corpus.

Notre étude démontre que les caractéristiques du journalisme de communication occupent une place prépondérante dans la presse écrite, sans pour autant évacuer complètement les caractéristiques du journalisme d'information.

Mots-clés : rédaction journalistique, journalisme, presse écrite québécoise, mutations du journalisme, médias.

1. Introduction

« Crise », « déclin », « mort », voilà autant de mots utilisés pour décrire la situation de la presse écrite à travers la planète au cours des dernières décennies. Cette tendance n'épargne pas la presse écrite québécoise, qui « connaît depuis 30 ans un lent et inexorable déclin, lequel semble d'ailleurs s'accélérer depuis les années 2000 » (Watine, 2006, p. 2).

Pour éviter la faillite, les médias traditionnels ont dû s'adapter aux changements liés à la démocratisation d'Internet, car « s'ils voulaient survivre, ils devaient mettre à profit ces nouvelles formes de communication, investir ces nouveaux territoires » (Sormany, 2011, p. 9). Aujourd'hui, tous les quotidiens québécois ont leur pendant informatisé et les journalistes endossent aussi le rôle de blogueurs. En avril 2013, *La Presse* a même lancé *La Presse+*, une plateforme d'information exclusivement conçue pour la tablette iPad.

Cette évolution dans la manière d'écrire des journalistes est au cœur de cet article, dans lequel nous exposons les résultats d'une étude comparée entre *Le Devoir* et *La Presse*. Nous présentons d'abord un aperçu général des mutations observées dans la presse écrite en Amérique du Nord et en Europe. Nous abordons ensuite la question de changement de paradigme journalistique mise de l'avant par les chercheurs Jean Charron et Jean de Bonville (2004). Puis, nous expliquons de quelle manière nous avons monté notre corpus et analysé les articles choisis. Enfin, à la lumière des résultats obtenus, nous proposons quelques pistes de réflexion sur les changements en matière de rédaction journalistique au Québec.

2. De l'information à la communication

On attribue souvent le mauvais état de la presse écrite – et de tous les autres médias traditionnels – aux importantes innovations en matière de technologies de l'information. Celles-ci modifient la donne économique dans les entreprises médiatiques d'Amérique du Nord et d'Europe et bouleversent la manière de transmettre les nouvelles.

C'est notamment la progression fulgurante d'Internet, que le journaliste d'origine espagnole Ignacio Ramonet (2011, p. 11) compare à la météorite qui a fait disparaître les dinosaures, qui « provoque un changement radical de tout "l'écosystème médiatique" ».

« La révolution numérique [...] ébranle tous les groupes médiatiques. [...] Ceux-ci connaissent le pire moment de leur histoire [c]ar l'heure est à la dématérialisation des supports » (Ramonet, 2011, p. 23). Les jeunes lecteurs délaissent les journaux sur papier au profit de l'information en ligne. « Leur univers culturel et leurs nouvelles habitudes de consommation obligent [les journaux] à repenser le médium » (Watine, 2006, p. 2).

2.1 *Le retour de la subjectivité*

En raison de cette transformation fondamentale – et obligée – dans la manière de livrer les nouvelles au public, on passe d'un journalisme centré sur les faits à un journalisme centré sur la relation avec le public (Charron et de Bonville, 1997). Dans le but de renforcer leurs liens avec l'auditoire, les médias ont désormais tendance à mêler certains genres de discours médiatiques généralement contraires : « reportage et commentaire, [...] information et divertissement, [...] réalité et fiction ». Ce « nouveau » journalisme privilégiera aussi un travail journalistique empreint de créativité.

D'après Yves Lavoine (1990, p. 161), le journalisme a connu une véritable mutation au cours des trois dernières décennies : « [...] à côté du modèle séculaire du reporter, s'est développé celui du communicateur, figure éminente de la postmodernité ». Auparavant, les faits constituaient le cœur de l'information journalistique. « Dans la rhétorique de la Communication, en revanche, prime la relation entre le journaliste et l'auditeur. [...] La nouvelle, son intérêt cessent de s'imposer d'eux-mêmes; désormais, il faut signifier au destinataire qu'il est concerné » (Lavoine, 1990, p. 164).

Pour Ramonet (2011, p. 36), il y a une « confusion permanente entre communication et information [...] Entre ces deux sphères, les digues commencent à sauter. Il est de moins en moins facile de distinguer un communicant d'un journaliste ». Il constate aussi la propension des

entreprises médiatiques à rassembler les activités liées à la culture de masse, à la communication et à l'information (Ramonet, 2011, p. 49).

Tout comme Ignacio Ramonet et Yves Lavoigne, François Demers observe un flou entre information et communication.

La recherche sur le terrain montre [...] que les pratiques signalant aux consommateurs les différences entre les trois catégories de contenus (publicité, information, divertissement), sont souvent abandonnées ou manipulées. [...] Le contexte de la fin du siècle a poussé plutôt à expérimenter en jouant de ces conventions, à tester des « identités plurielles » et à « hybrider les genres ». Les contenus qui marient publicité et information, sans l'afficher vraiment, augmentent. D'autre part, le traitement de l'information emprunte les formes du divertissement. (Demers, 2006, p. 41-42)

En d'autres termes, la sphère de la communication – qui privilégie la relation avec le destinataire – envahit graduellement celle de l'information – qui met l'accent sur les faits –, au point où l'une et l'autre se distinguent de moins en moins facilement au sein des médias écrits (Ramonet, 2011, p. 36).

Pour cette raison, nombre de chercheurs relèvent une prédominance de la subjectivité dans les médias, car elle « permet la nécessaire distinction sur un marché sursaturé; c'est un puissant outil pour attirer et fidéliser un public extrêmement sollicité » (Charron et de Bonville, 1997, p. 78).

Pour Thierry Watine (2006), il ne fait aucun doute que le traitement des nouvelles au Québec regorge aujourd'hui de marqueurs de subjectivité : opinions, jugements, états d'âme, etc. « [L]e reporter ne se contente plus du témoignage des autres; il s'infiltré lui-même dans le monde qu'il observe, il devient acteur, il se met en scène! Le point de vue rapporté est alors, nécessairement, subjectif » (Sormany, 2011, p. 516). L'espace grandissant accordé aux marques d'énonciation dans un type d'écriture traditionnellement défini par la quête de l'objectivité « témoigne bien de ce virage professionnel qui en dit long sur les ajustements – sinon les remises en question – auxquels le journalisme doit consentir » (Watine, 2006, p. 3).

Dans l'ensemble, les chercheurs d'Amérique et d'Europe tirent une conclusion similaire : des traits caractéristiques de la communication interpersonnelle s'immiscent dans l'information journalistique au point où il devient difficile de bien discerner la frontière entre information et communication.

3. Un changement de paradigme

Jean Charron et Jean de Bonville, fondateurs du Groupe de recherche sur les mutations du journalisme de l'Université Laval, proposent une réflexion théorique élaborée et approfondie des mutations du journalisme qui repose sur l'idée d'un changement de paradigme. Nous l'utilisons comme assise théorique principale pour interpréter nos données.

Dans l'histoire de la presse écrite au Québec, Charron et de Bonville identifient quatre paradigmes : journalisme de transmission, journalisme d'opinion, journalisme d'information et journalisme de communication.

Dans cet article, nous nous penchons plus particulièrement sur les caractéristiques du paradigme du journalisme de communication en opposition à celles du journalisme d'information.

Nous enrichissons la théorie de Charron et de Bonville avec les observations plus récentes de leur collègue de l'Université Laval, Thierry Watine. Nous incluons également dans nos outils méthodologiques des notions tirées des recherches de la linguiste française Catherine Kerbrat-Orecchioni, car nous travaillons avec un concept intimement lié au domaine de la linguistique : la subjectivité.

3.1 *Le journalisme d'information*

Le journalisme d'information repose sur le principe d'objectivité, autrement dit, tout élément qui pourrait révéler la subjectivité du journaliste est à proscrire. Pour tenter d'atteindre cet idéal, le journaliste doit se centrer sur l'objet du message, soit les événements, les déclarations ou les états de fait qu'il choisit de rapporter (Charron et de Bonville, 1997, p. 71 et 66).

Le vocabulaire utilisé par les journalistes suit aussi la règle d'objectivité. « [L]e journalisme d'information traditionnel se caractérise par une écriture réglée, standardisée – le prêt-à-écrire –, un vocabulaire limité, des énoncés univoques et dénotatifs, un projet de communication clair qui s'appuie sur un contrat de lecture connu et préétabli » (Charron et de Bonville, 1997, p. 82).

En outre, le journalisme d'information emprunte un « registre de langue soutenu d'un citoyen bien éduqué s'exprimant publiquement sur des sujets d'intérêt public » (Charron et de Bonville, 2004, p. 188), tout en étant à la fois simple et accessible (Charron et de Bonville, 1997, p. 72).

Bref, le journalisme d'information s'efforce de diffuser de l'information tout en restant le plus fidèle possible à la réalité. On cherche à atteindre cette objectivité en se concentrant sur la nouvelle et en utilisant un langage neutre, dépourvu de créativité et de connotations, ce qui contribue à l'homogénéisation du discours.

3.2 *Le journalisme de communication*

À l'opposé du journalisme d'information, le journalisme de communication ne cherche pas à cacher la subjectivité du journaliste. Selon de Muizon (2000), aucune caractéristique ne différencie plus nettement l'information de la communication que le critère d'objectivité. « Une information est objective, ou bien elle n'est pas "digne de ce nom", contrairement à la communication qui a pour but de faire apprécier le sujet ou l'objet de son message qui est, par nature, non objective » (De Muizon, 2000, p. 25).

Le journalisme de communication porte parfois le nom de journalisme de conversation, car le journaliste contemporain souhaite capter l'attention d'un public avec lequel « il cherche à établir une communication, un rapport d'intersubjectivité, une sorte de simulacre de conversation. Il mobilise toutes les fonctions de la communication et tous les registres du discours pour les mettre au service de la rencontre avec le public » (Charron, 2006, p. 82).

Un autre procédé au service de la conversation entre le journaliste et le lecteur consiste à expliquer les nouvelles par effusions et émotions. « Dans cette nouvelle logique conversationnelle, il ne peut plus être question de présenter les nouvelles sans relief, sans émotion : il faut au contraire très vite surprendre le lecteur et faire, autant que possible, vibrer

chez lui la corde sensible » (Watine, 2006, p. 84). Au contraire du journalisme d'information, le journalisme de communication préconise une écriture créative et des formes souples (Charron et de Bonville, 1997, p. 83).

En résumé, la subjectivité et la créativité font partie intégrante de ce paradigme journalistique, où le rédacteur cherche surtout à établir une communication avec son public.

3.3 *L'hybridation des genres*

Thierry Watine analyse les changements dans les pratiques journalistiques non comme un changement de paradigme, mais plutôt comme une hybridation des genres. Le chercheur spécialisé en communication publique préfère parler d'une « redéfinition progressive mais inéluctable des frontières du journalisme par rapport à des systèmes jusqu'ici concurrents [...] », comme les relations publiques et la publicité (Watine, 2003, p. 245).

Ce qui, pour Jean Charron et Jean de Bonville, relève d'un changement de paradigme, correspond donc à l'hybridation des genres médiatiques pour Thierry Watine.

[Ce phénomène] constitue [...] un des traits marquants de la nouvelle posture journalistique où les registres de l'information, de l'opinion, de la promotion, du divertissement, voire de la fiction, ne sont plus intrinsèquement contradictoires mais, à certains égards et dans certaines conditions, complémentaires. (Watine, 2003, p. 247)

Pour Watine (2005), ce phénomène se concrétise dans les articles d'information par l'usage de procédés énonciatifs, qu'il divise en deux catégories : les procédés éditoriaux et les procédés interactionnels.

Les procédés éditoriaux sont au nombre de cinq (Watine, 2005, p. 60) :

- L'évaluation, « jugement de valeur par excellence qui permet au journaliste de qualifier ce dont il parle, d'évaluer les choses, de proposer sa propre lecture de l'événement »;
- L'imputation, « démarche permettant d'attribuer une responsabilité, de prêter une intention, un état d'âme à un acteur ou à un groupe donné »;
- La spéculation, « posture où, au-delà des faits tangibles du jour, on émet des hypothèses, on livre des pronostics, on établit des scénarios sur l'avenir proche ou lointain »;
- L'allusion, « procédé qui consiste à donner à "lire entre les lignes", à suggérer une idée sans en faire une mention expresse, à laisser filtrer un message sous-entendu à travers le message »;
- La prescription, « attitude où le journaliste devient directif, dans certains cas péremptoire, vis-à-vis de son destinataire, lui demandant explicitement de suivre ses bons conseils, d'écouter ses avis éclairés, de faire siennes ses recommandations ».

Thierry Watine (2006) fait aussi mention de cinq procédés interactionnels : l'oralisation des contenus informatifs, le recours à l'humour et à la dérision, l'hyperbolisation/la dramatisation du traitement de l'actualité, la virtualisation du discours et la personnification des nouvelles. Chaque

procédé interactionnel se décline ensuite en caractéristiques concrètes repérables dans les articles d'information¹.

Watine les voit comme un appui aux procédés éditoriaux. Les procédés éditoriaux « s'accompagnent parfois de procédés interactionnels qui renforcent le poids de l'opinion par une plus-value stylistique jamais tout à fait neutre en termes de sens » (Watine, 2005, p. 60).

3.4 La subjectivité des mots

À la différence des procédés interactionnels, qui prennent surtout forme à l'aide de phrases, d'énoncés ou de courtes séquences de mots, les procédés éditoriaux se traduisent bien souvent par l'utilisation de substantifs, d'adjectifs, de verbes ou d'adverbes subjectifs. Pour nous aider à identifier ces mots subjectifs dans le corpus – et, par le fait même, les procédés éditoriaux –, nous utilisons le classement des mots subjectifs proposé par la linguiste Catherine Kerbrat-Orecchioni.

Pour tenter de mesurer le niveau de subjectivité d'un discours, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1999) a conçu une grille de classification des adjectifs (figure 1), qu'elle utilise aussi pour classer les substantifs, les verbes et les adverbes.

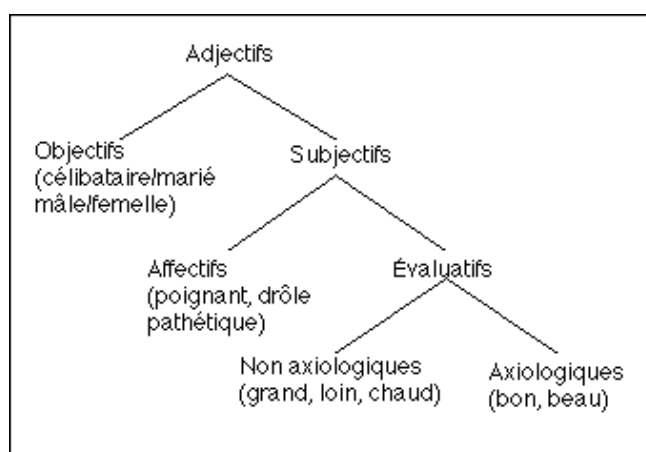


Figure 1 : Grille de classification des adjectifs (Kerbrat-Orecchioni, 1999, p. 94)

Comme on le constate à la figure 1, elle divise les adjectifs en deux grandes catégories : les adjectifs objectifs et les adjectifs subjectifs. Les adjectifs objectifs regroupent les mots exempts de toute idée d'évaluation ou de jugement.

Les adjectifs affectifs « énoncent, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'ils déterminent, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet » (Kerbrat-Orecchioni, 1999, p. 95). Comme ces adjectifs indiquent un « engagement affectif » de l'énonciateur, ils sont exclus des discours à visée objective.

Les adjectifs évaluatifs se divisent à leur tour en deux catégories : non axiologiques et axiologiques. Les évaluatifs non axiologiques n'énoncent pas de jugement de valeur et

¹ La liste complète de ces caractéristiques fait partie du tableau de la p. 9.

n'engagent pas les émotions du locuteur. Ils sont tout de même subjectifs, car l'évaluation exercée est spécifique à l'énonciateur (Kerbrat-Orecchioni, 1999, p. 97).

Les évaluatifs axiologiques, « à la différence des précédents [...] portent, sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent, un jugement de valeur positif ou négatif » (Kerbrat-Orecchioni, 1999, p. 102). La subjectivité des évaluatifs axiologiques est double. Tout comme pour les évaluatifs non axiologiques, l'évaluation est spécifique à l'énonciateur, mais en plus, celui-ci exprime une prise de position favorable ou défavorable vis-à-vis de l'objet dénoté (Kerbrat-Orecchioni, 1999, p. 102).

4. Problématique

Bien que l'apparition du journalisme de communication soit un sujet abondamment commenté par les spécialistes du domaine et même théorisé par Jean Charron et Jean de Bonville, les recherches empiriques à ce sujet sont rares au Québec. Brosser un portrait clair de ce phénomène en mouvement constant relèverait de l'impossible.

Néanmoins, nous souhaitons obtenir un aperçu de ce changement dans un domaine journalistique précis : la presse écrite.

Pour saisir une parcelle de cette importante métamorphose, nous avons cherché des traces du journalisme de communication dans les articles eux-mêmes. En d'autres mots, nous avons effectué une étude comparée de certains aspects de l'écriture journalistique contemporaine au Québec en nous appuyant sur un corpus d'articles tirés de deux grands quotidiens québécois, *Le Devoir* et *La Presse*.

Notre objectif : examiner une série d'articles du *Devoir* et de *La Presse* et en faire ressortir les caractéristiques qui relèvent du journalisme de communication.

Sans prétendre affirmer que nous obtenons ainsi un portrait fidèle de la réalité journalistique au Québec, nous pouvons à tout le moins nous prononcer sur l'étendue du phénomène en fonction des journaux et des rubriques observés.

5. Méthodologie

Comme vérifier le contenu entier du *Devoir* et de *La Presse* des dernières années aurait nécessité un travail de très longue haleine, nous avons concentré notre recherche sur un corpus de vingt-deux articles de quatre rubriques journalistiques différentes : « faits divers », « politique », « international » et « environnement ».

Pour choisir les rubriques journalistiques à l'étude, nous nous sommes inspirée du classement proposé par Pierre Sormany (2011) dans son guide intitulé *Le métier de journaliste*.

5.1 La sélection des articles

Pour chaque rubrique, nous avons sélectionné en moyenne trois articles par journal sur un événement ou un sujet médiatique traité en 2011².

Parmi tous les articles relevés pour chacun des sujets, nous avons éliminé les chroniques, puisque la subjectivité et les traces d'énonciation font partie intégrante de ce genre journalistique. À l'instar des chroniques, les éditoriaux sont exclus de notre corpus, comme ils servent à diffuser l'opinion du journal.

Nous avons sélectionné les articles par l'entremise de la banque de données Eurêka. Pour assurer un équilibre entre les articles du *Devoir* et de *La Presse*, nous avons choisi les textes selon ces critères : dates de publication rapprochées, longueur des textes et similitude de l'angle traité.

5.1.1 Faits divers

Pour les « faits divers », nous avons choisi de nous pencher sur un événement qui s'est déroulé le 8 juin 2011, à Montréal. Une intervention des policiers du SPVM (Service de police de la Ville de Montréal) auprès d'un sans-abri armé d'un couteau (Mario Hamel) tourne mal quand les policiers décident de tirer en sa direction. Un passant extérieur à l'intervention, Patrick Limoges, est atteint à la nuque par une balle perdue. Mario Hamel et Patrick Limoges décèdent tous les deux des suites de leurs blessures. Les deux articles du *Devoir* contiennent 1104 mots et ceux de *La Presse*, 1521.

5.1.2 Politique

En « politique », nous avons opté pour la saga du projet de loi 204, destiné à freiner toute poursuite éventuelle contre l'entente entre la Ville de Québec et Quebecor pour la construction d'un nouvel amphithéâtre dans la capitale nationale. Nous avons privilégié ce sujet à d'autres, comme les démissions en série au Parti québécois, pour éviter d'avoir un trop grand nombre d'articles à éliminer.

5.1.3 International

Pour la rubrique « international », nous avons choisi d'orienter le sous-corpus sur une catastrophe naturelle marquante en Asie : le tremblement de terre au Japon. Le 11 mars 2011, un séisme de magnitude 8,9 sur l'échelle de Richter ébranle le Japon. En plus de coûter la vie à des milliers de personnes, le tremblement de terre est accompagné de plusieurs répliques, d'un tsunami et d'une catastrophe nucléaire.

5.1.4 Environnement

En ce qui concerne la rubrique « environnement », la controverse autour de l'exploitation des gaz de schiste au Québec nous a semblé l'un des sujets incontournables de l'année 2011.

Comme le gaz de schiste constitue un thème plutôt large, nous avons axé notre recherche sur les articles dont l'angle touchait surtout l'aspect environnemental du problème, comme les fuites de

² Voir la bibliographie pour la liste complète du corpus.

gaz et l'opinion des groupes écologistes, au lieu de l'aspect plus politique, comme l'imposition d'un moratoire.

5.2 Les procédés éditoriaux et interactionnels

Pour trouver des traces de journalisme de communication dans notre corpus, nous avons retenu tous les procédés éditoriaux identifiés par Thierry Watine : l'évaluation, l'imputation, la spéculation, l'allusion et la prescription. Nous avons également retenu tous les procédés interactionnels identifiés par Watine, soit la dramatisation, l'humour, l'oralisation, la personnification des nouvelles et la virtualisation du discours.

Nous avons aussi dû créer une nouvelle catégorie pour intégrer certaines autres caractéristiques tirées des textes de Jean Charron et de Jean de Bonville : le procédé « schémas de sens commun ».

Le tableau 1 illustre notre classement des caractéristiques et donne pour chacune d'elles un ou plusieurs exemples tirés du corpus³, lorsque cela est possible.

JOURNALISME DE COMMUNICATION	
PROCÉDÉS ÉDITORIAUX	
Évaluation	« <i>Exaspéré</i> , M. Labeaume [...] » (<i>Le Devoir</i>)
Imputation	« La fusillade de mardi <i>ébranle</i> le SPVM. » (<i>Le Devoir</i>)
Spéculation	« La protection juridique souhaitée par MM. Labeaume et Péladeau <i>pourrait</i> être présentée sous une nouvelle forme législative à l'automne. » (<i>La Presse</i>)
Allusion	« Les locaux de l'UPS sont <i>pourtant</i> situés à 200 mètres des lieux de la fusillade. » (<i>Le Devoir</i>)
Prescription	« Aux urnes, citoyens! » (Watine, 2005, p. 72)
PROCÉDÉS INTERACTIONNELS	
Dramatisation	
Catastrophisme	« Tout ce <i>psychodrame</i> découle d'un manque de ponctualité. » (<i>La Presse</i>)
Euphorie	« <i>L'irrésistible chorégraphie</i> du grand Jacques [...] » (Watine, 2006, p. 85)

³ Pour éviter d'alourdir la présentation visuelle du tableau, la source des exemples est seulement identifiée par le nom du journal.

Exclamation	« Une sacrée soupe météo! » (Watine, 2006, p. 86)
Oralisation	
Auto-mise en scène du journaliste	« Notons que la Ville de Québec s’est dotée d’une telle politique de gestion contractuelle le 9 décembre 2010. » (<i>Le Devoir</i>)
Injonctions et interpellations	« À la plage, ne tentez pas les voleurs [...] » (Watine, 2006, p. 77)
Jeu des questions-réponses	« M. Péladeau est-il prêt à repousser la date limite du 7 septembre? » (<i>La Presse</i>)
Registre familier	« Il faut adopter le projet de loi 204 d’ici la semaine prochaine pour blinder leur entente [...] » (<i>La Presse</i>)
Humour	
Jeux de mots, ironie, clin d’œil, etc.	« [...] un croc-en-jambe à un pays tentant désespérément de se relever [...] » (<i>Le Devoir</i>)
Personnification des nouvelles	
Éléments de la nouvelle personnifiés	« Pendant ce temps, la mégalo-pole de Tokyo s’endort et se réveille soucieuse. » (<i>Le Devoir</i>)
Schémas de sens commun	
Récit dramatique simple et clos	« La terre a tremblé, puis la mer s’est déchaînée, engloutissant des centaines de vies. » (<i>La Presse</i>)
Séréotypes sociaux	« Il y a un manque de leadership terrible. Le malheur ne vient jamais seul. » (<i>Le Devoir</i>)
Virtualisation	
Métaphores	« Une armée d’enquêteurs de la SQ [...] » (<i>La Presse</i>)
Métonymies	« Deux autres indépendants , Éric Caire et Marc Picard, ont obtenu le même statut. » (<i>Le Devoir</i>)

Tableau 1 : Classement des caractéristiques du journalisme de communication

5.3 Les titres et les citations

Nous avons laissé de côté les titres et les sous-titres des articles, puisqu'ils représenteraient un corpus à eux seuls, et l'idée qu'ils véhiculent est souvent reprise dans les mêmes mots ou de manière semblable dans le texte. En outre, les titres n'appartiennent pas toujours aux journalistes : d'ordinaire, ils sont retravaillés, voire réécrits, par les chefs de pupitre.

Par contre, nous avons gardé le discours direct des articles. En journalisme, les citations directes doivent respecter le sens des paroles de la personne interviewée, mais elles représentent rarement un compte rendu intégral de son discours, car « le langage parlé donne lieu à des raccourcis, à des constructions grammaticales impropres, à des hésitations [...] qui rendent la plupart des transcriptions intégrales incompréhensibles » (Sormany, 2011, p. 202).

Le discours a d'abord subi une sélection subjective, puis une transformation de la part du journaliste, c'est la raison pour laquelle nous avons conservé les citations. Cette décision nous a permis, lors de l'analyse, de comparer les résultats avec et sans discours direct.

5.4 La grille d'analyse

Pour faciliter le dépouillement du corpus, nous avons choisi de le découper en unités d'information (UI). Élaborée par Violette Naville-Morin, spécialiste française de l'analyse des contenus des médias, la méthode des UI s'utilise surtout en analyse de contenus de presse.

En résumé, une UI dans un document de presse équivaut à une idée « provenant d'une source quelconque, mise en forme et acheminée par un média et comprise par les membres de son auditoire » (Chartier, 2003, p. 70).

Dans le cadre de cette recherche, nous avons utilisé les UI comme méthode de découpage du texte. À l'aide de cette technique, nous avons été en mesure de quantifier plus facilement la présence de caractéristiques de l'idéal-type du journalisme de communication dans notre corpus. En effet, après avoir découpé les vingt-deux articles en UI, nous avons repéré les caractéristiques du journalisme de communication présentes dans chacune d'entre elles.

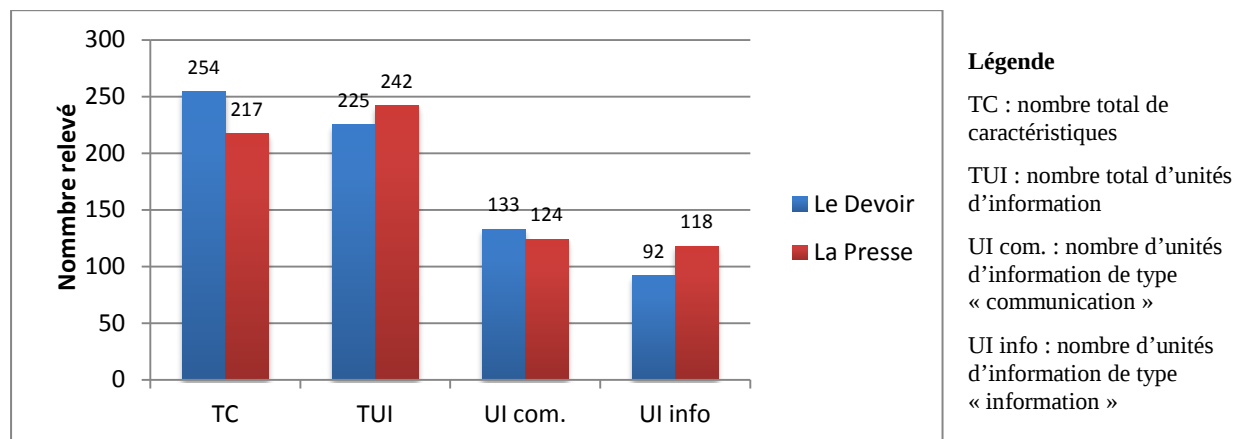
Nous avons ensuite classé les UI selon leur paradigme dominant : information ou communication. Dans le cas où une unité d'information ne présenterait aucune caractéristique du journalisme de communication, nous l'avons classée comme une unité à dominante « information ».

6. Résultats généraux

Avec comme base les théories du changement de paradigme journalistique et de l'hybridation des genres, nous avons dépouillé le corpus par unités d'information (UI) pour en faire ressortir les occurrences des 18 caractéristiques choisies et comparer les résultats du *Devoir* et de *La Presse* sur plusieurs plans.

Les résultats généraux obtenus à la suite de cet exercice (voir graphique 1) démontrent que le corpus du *Devoir* contient 37 caractéristiques du journalisme de communication et 9 UI de type « communication » de plus que celui de *La Presse*. Toutefois, les UI de type « communication » de *La Presse* contiennent en moyenne plus de caractéristiques du journalisme de communication

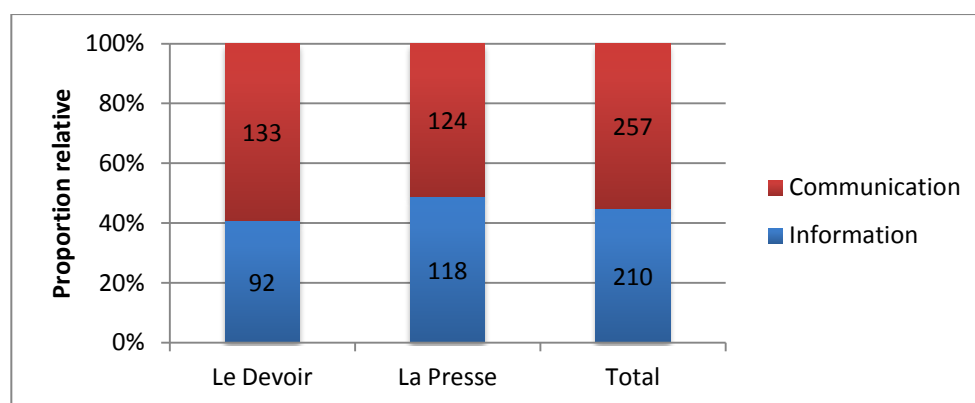
(2,12 caractéristiques en moyenne par UI de type « communication ») que *Le Devoir* (1,85 caractéristique en moyenne par UI de type « communication »).



Graphique 1 : Résultats généraux du *Devoir* et de *La Presse*

Par contre, nous avons jugé ces différences négligeables compte tenu du grand nombre de caractéristiques relevées – plus de 400 au total – et de la petite taille du corpus. Nous considérons donc les résultats généraux des deux journaux comme très similaires.

Nous avons aussi réalisé que les UI d'information et de communication sont représentées presque à égalité. En effet, les articles à l'étude présentent 45 % d'UI de communication et 55 % d'UI d'information (voir graphique 2). C'est toutefois *Le Devoir* qui compte le moins d'UI d'information (40 %) par rapport à *La Presse* (48 %).

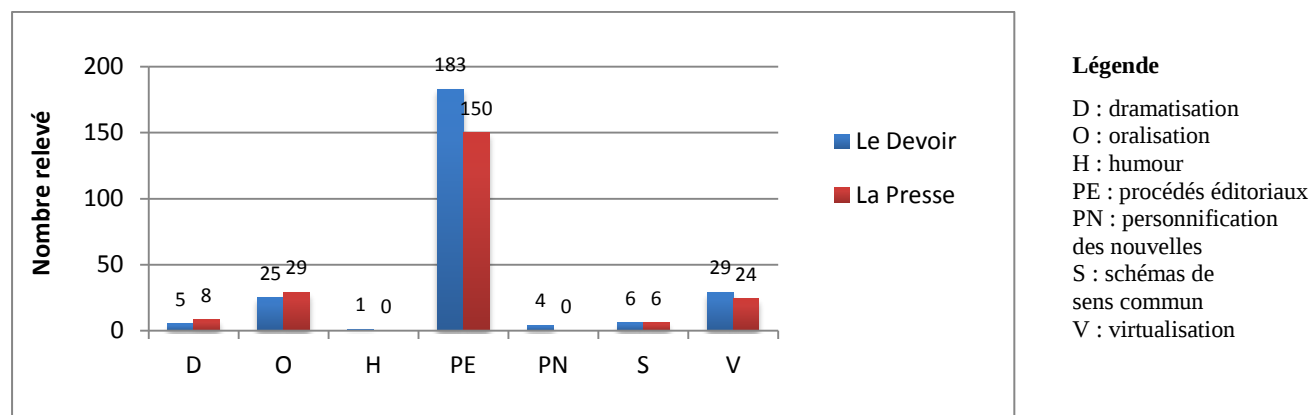


Graphique 2 : Répartition des UI dans le corpus

Ainsi, même si le paradigme du journalisme de communication gagne du terrain dans la pratique du journalisme écrit, le paradigme du journalisme d'information garde une place importante au sein des articles d'information.

6.1 Catégories de caractéristiques

En examinant la répartition des catégories de caractéristiques, nous avons été frappée par le nombre exceptionnel de caractéristiques de la catégorie des procédés éditoriaux, et ce, dans les deux journaux (voir graphique 3).



Graphique 3 : Nombre de caractéristiques par catégories

Ainsi, le paradigme du journalisme de communication se concrétiserait dans *Le Devoir* et dans *La Presse* surtout par l'utilisation abondante des procédés éditoriaux. Les procédés interactionnels occupent quant à eux une place plutôt modeste au sein de notre corpus. L'abondance des procédés éditoriaux – des manières d'écrire à la base propres aux éditoriaux et aux chroniques – illustre le rôle central occupé par la subjectivité dans le paradigme émergent du journalisme de communication.

Voici quelques exemples de procédés éditoriaux et interactionnels trouvés dans *Le Devoir* et *La Presse*.

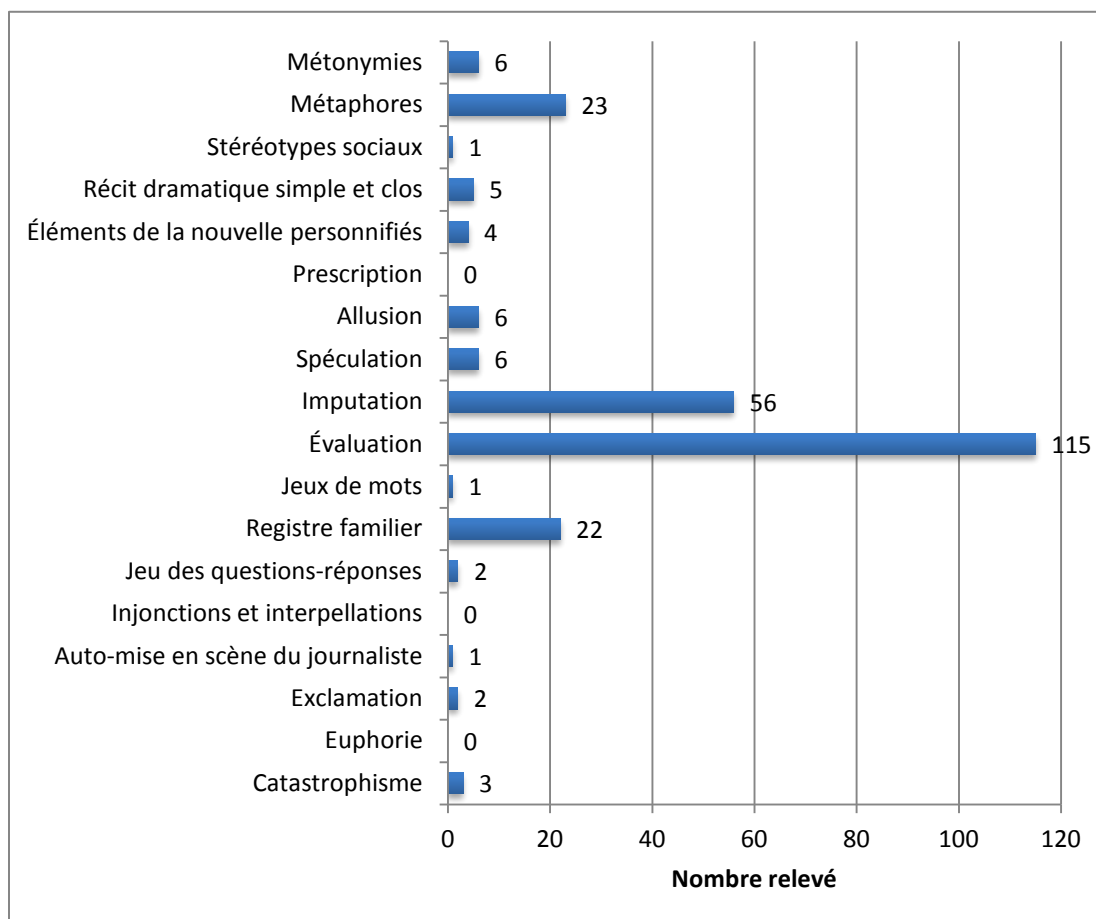
Procédés éditoriaux

- a. La SQ a livré **très peu** (évaluation) de détails sur les circonstances du **drame** (évaluation) (Myles, 2011).
- b. Le ministre de la sécurité publique, Robert Dutil, était **visiblement secoué** (évaluation) [...] (Myles, 2011).
- c. Régis Labeaume et Pierre Karl Péladeau **ont plaidé** (imputation) l'urgence [...] (Chouinard et Journet, 2011).

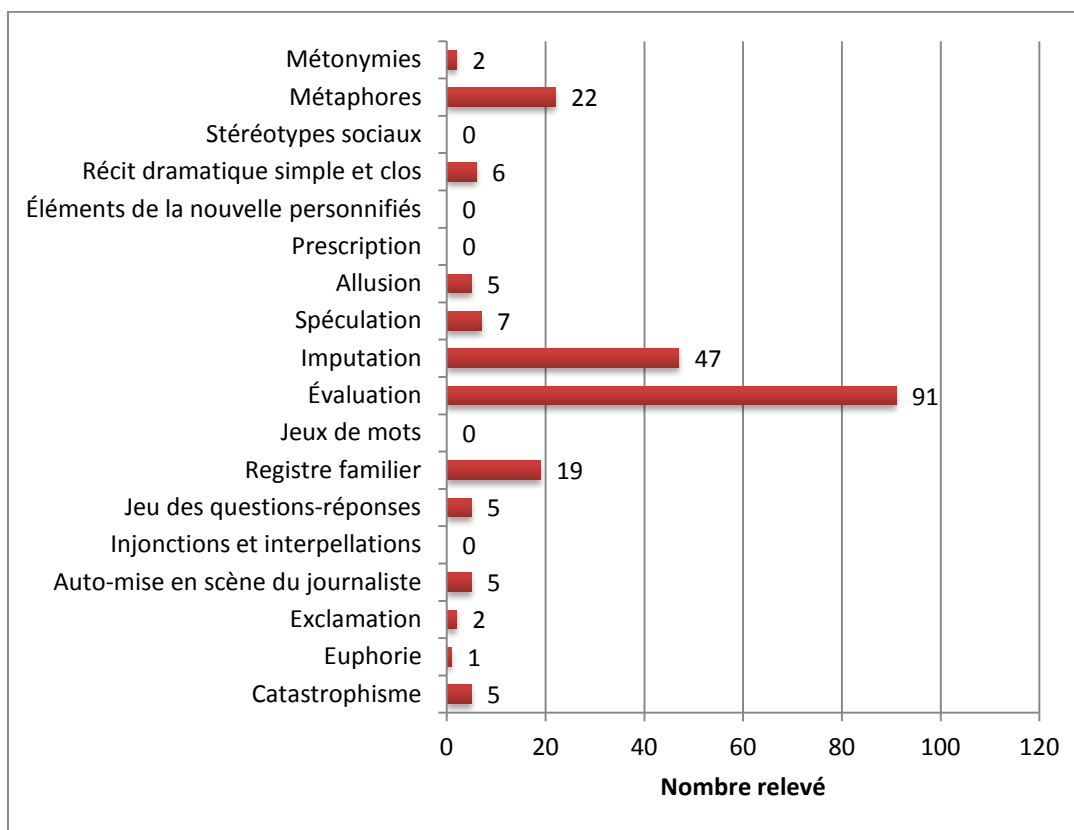
Procédés interactionnels

1. L'affaire a engendré une véritable **onde de choc** (métaphore) chez les employés [...] (Cameron, 2011).
2. Visiblement irrité, M. Labeaume lui a reproché de « **râler** » (registre familial) (Chouinard et Journet, 2011).
3. Selon certains rapports, un train entier aurait été **avalé par les flots** (métaphore) (Perreault, 2011).

L'étude de notre corpus fait également ressortir qu'au *Devoir* autant qu'à *La Presse* les quatre caractéristiques du journalisme de communication les plus utilisées sont toujours les mêmes : l'évaluation, l'imputation, le registre familial et les métaphores (voir graphiques 4 et 5). Comme l'évaluation et l'imputation se trouvent dans la dominante catégorie des procédés éditoriaux, celles-ci équivalent au trois quarts des caractéristiques totales du corpus.



Graphique 4 : Répartition des caractéristiques – *Le Devoir*



Graphique 5 : Répartition des caractéristiques – La Presse

Voici des exemples pour chacune de ces caractéristiques.

Évaluation

Inquiet de leur performance environnementale et technologique, Québec a décidé de serrer la vis aux industriels de gaz de schiste en leur assénant hier [...] (Francoeur, 2011).

Imputation

« On n’a pas agi de façon illégale », **a insisté** M. Labeaume [...] (Chouinard et Journet, 2011).

Langage familial

« Il disait que sa mère voulait le vendre contre de la bouffe à chats. Il avait disjoncté. » (Cameron, 2011).

Métaphore

Les enquêteurs de la Sûreté du Québec (SQ) chargés de **faire la lumière** sur l’intervention policière qui a fait deux morts mardi, au centre-ville de Montréal [...] (Touzin, 2011).

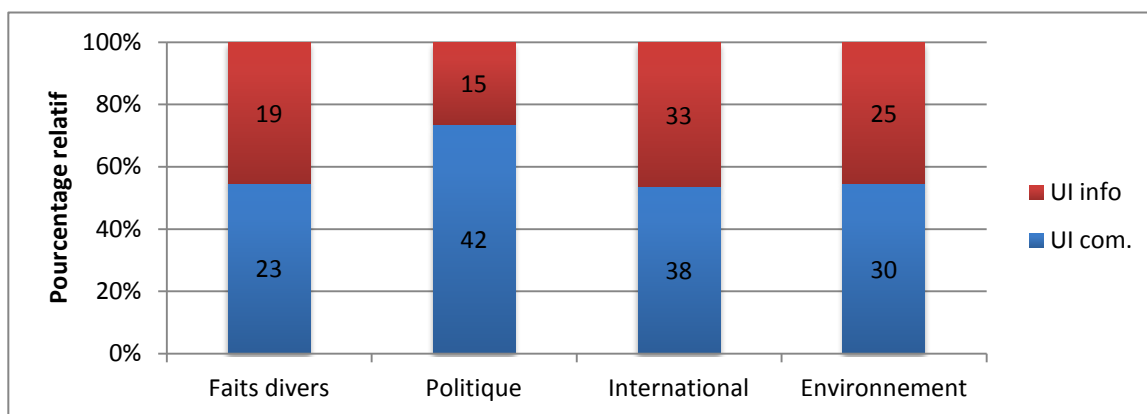
Pourquoi ces quatre caractéristiques obtiennent-elles tant la faveur des journalistes, au *Devoir* et à *La Presse*?

En ce qui concerne l’évaluation, l’imputation et le langage familial, nous croyons que leur forte représentation découle de l’importance des citations dans le langage journalistique. Quant aux

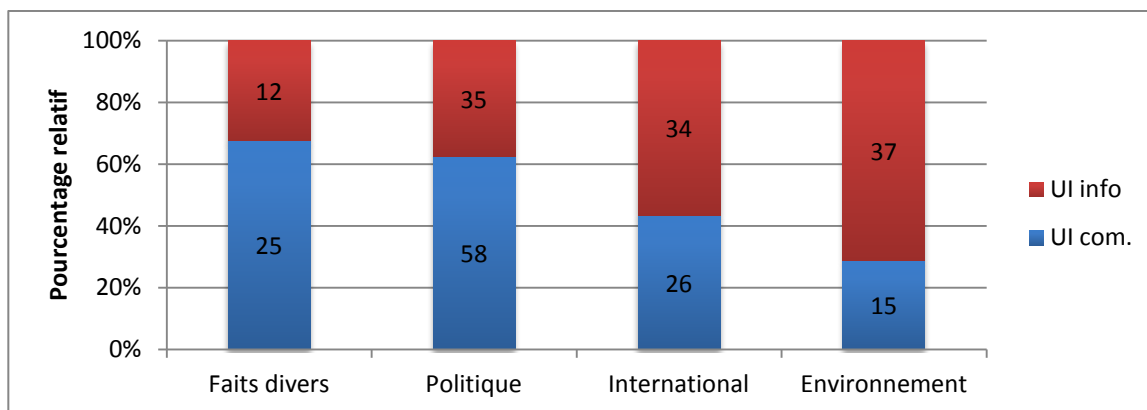
métaphores, certaines sont tellement ancrées dans le langage de la vie quotidienne qu'on en oublie leur nature de figure de style. Elles permettent aussi une rédaction plus vivante et imagée.

6.2 Des rubriques divergentes

Les résultats du *Devoir* et de *La Presse* divergent en ce qui concerne les quatre différentes rubriques du corpus (voir graphiques 6 et 7). Les rubriques « faits divers », « politique », « international » et « environnement » possèdent chacune leurs particularités, à la fois au sein du corpus total, mais aussi dans chaque journal.



Graphique 6 : Comparatif des rubriques – *Le Devoir*



Graphique 7 : Comparatif des rubriques – *La Presse*

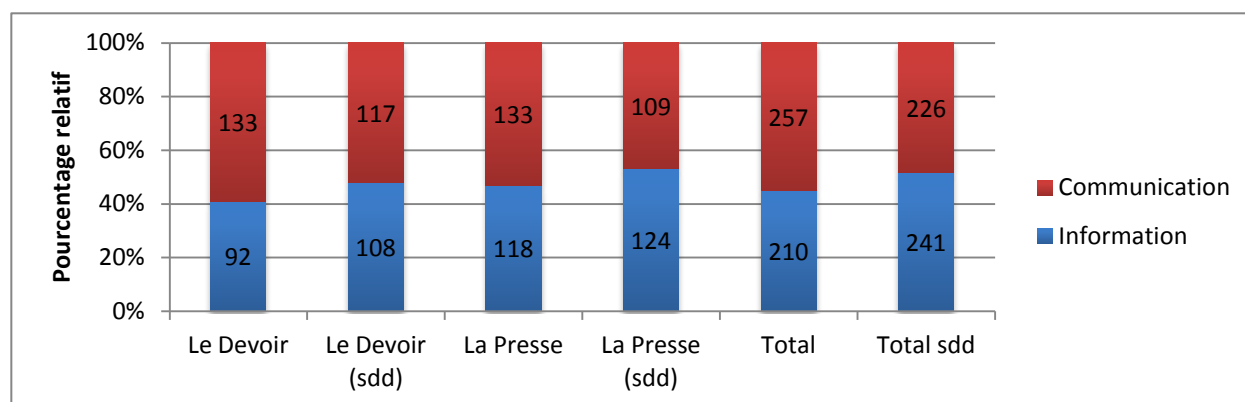
Au *Devoir*, c'est la rubrique « politique » qui obtient les résultats les plus élevés. À *La Presse*, c'est plutôt la rubrique « faits divers ». Ainsi, selon le journal, les rubriques « faits divers » et « politique » présentent les plus grands pourcentages d'UI de communication et une plus haute moyenne de caractéristiques par UI de communication.

Nous pensons que chaque journal utilise plus ou moins les caractéristiques du journalisme de communication selon les rubriques qu'il souhaite mettre en valeur, car ce paradigme possède cet atout indéniable de créer une proximité avec le lecteur. Si la mise de l'avant d'une rubrique plutôt qu'une autre résulte d'une décision réfléchie de la part des dirigeants du journal, l'utilisation des

caractéristiques du journalisme de communication est probablement un geste moins calculé, mais il découlerait aussi de cette volonté de rendre une rubrique ou un article plus attrayant.

6.3 Le discours direct

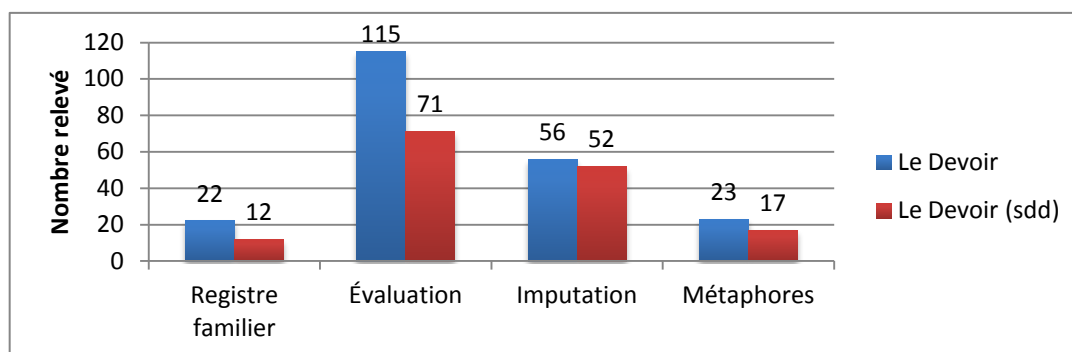
En excluant les caractéristiques du journalisme de communication incluses dans le discours direct, on diminue la différence de résultats entre les deux journaux, sans pour autant modifier leurs positions l'un par rapport à l'autre. *Le Devoir* possède toujours plus de caractéristiques et d'UI de communication que *La Presse*, et cette dernière regroupe encore plus de caractéristiques par UI (voir graphique 8).



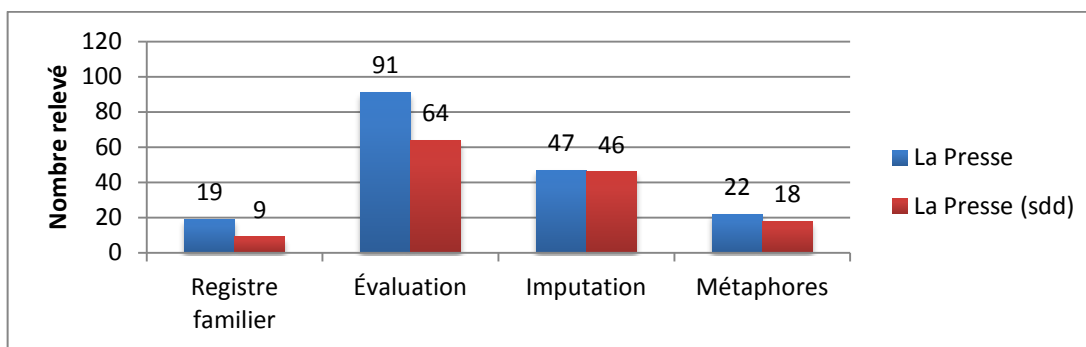
Graphique 8 : Répartition des UI sans discours direct (sdd)

L'exclusion des caractéristiques issues de citations directes diminue surtout la quantité de caractéristiques du journalisme de communication et d'UI de communication au profit des UI d'information.

En ce qui concerne les quatre caractéristiques les plus utilisées, l'exclusion des citations touche plus particulièrement les évaluations et le registre familier en raison de leur lien étroit avec l'utilisation du discours direct (voir graphiques 9 et 10).



Graphique 9 : Caractéristiques sans discours direct (sdd) – Le Devoir



Graphique 10 : Caractéristiques sans discours direct (sdd) – La Presse

Dans les exemples ci-dessous, nous reproduisons quelques UI qui perdent des caractéristiques incluses dans une citation directe.

Perte d'une évaluation

« Il était plutôt **dément**, il voulait tuer tout le monde » (Myles, 2011).

Perte de plusieurs évaluations

« Le projet de loi 76, axé sur la transparence des appels d'offres, assurait selon lui une "**meilleure** gouvernance dans l'attribution des contrats municipaux", "un **meilleur** contrôle par des vérificateurs", "mais surtout d'accessibilité à l'information **claire** et **précise**", laquelle favoriserait "une **plus grande** culture éthique dans le monde municipal" » (Robitaille et Porter, 2011).

Perte de registre familial et d'exclamation

« **Y'**en aura plus d'entente, **c'est-tu clair?** **Y'**en aura plus! » (Chouinard et Journet, 2011).

7. Conclusion

Comme nous l'avons mentionné précédemment, cette étude comparative n'a pas la prétention de présenter une analyse approfondie et exhaustive du journalisme de communication dans la presse écrite québécoise. Notre objectif visait d'abord à rechercher certaines caractéristiques inhérentes au paradigme du journalisme de communication dans un petit nombre d'articles tirés du *Devoir* et de *La Presse*, puis, de faire ressortir certaines pistes de réflexion sur la place réservée au journalisme de communication dans ces textes.

À la lumière des résultats tirés des deux journaux à l'étude, nous avons remarqué la frappante similitude entre *Le Devoir* et *La Presse* sur plusieurs points; à la fois en ce qui concerne les résultats généraux et les caractéristiques du journalisme de communication les plus utilisées. Par contre, lorsque nous examinons les rubriques séparément, les deux journaux affichent des différences plus marquées.

En outre, nous avons repéré un plus grand nombre d'UI de communication que d'UI d'information dans les articles lus. Ces chiffres pourraient refléter une tendance en faveur du journalisme de communication dans le corpus ainsi que dans chaque journal, mais démontrent

aussi que le journalisme d'information n'a pas complètement disparu des articles dits d'« information ».

Nous avons également répertorié un nombre très important de caractéristiques dans la catégorie des procédés éditoriaux, qui dominent largement les autres catégories de caractéristiques.

Par ailleurs, exclure le discours direct a diminué le nombre d'UI de communication au point où les UI d'information redevenaient majoritaires dans le corpus. Par contre, toutes proportions gardées, cette diminution du nombre d'UI de communication n'a pas changé le positionnement du *Devoir* et de *La Presse* l'un par rapport à l'autre.

Certaines questions liées à ces résultats mériteraient d'être approfondies.

Pourquoi les journaux préfèrent-ils utiliser les procédés éditoriaux? Est-ce parce que ceux-ci sont moins « voyants » et plus faciles à utiliser que les procédés interactionnels? Un jeu de mots ou une exclamation se place beaucoup moins bien dans un article d'information qu'un simple adjectif évaluatif. Les procédés éditoriaux permettent l'intégration plus subtile d'éléments de subjectivité tout en préservant jusqu'à un certain point le sérieux et la crédibilité d'un article d'information.

Exclure les citations directes modifie nos résultats au point où les UI d'information deviennent majoritaires dans le corpus. Biaisent-elles les résultats de notre recherche ou, au contraire, doivent-elles en faire partie intégrante? Le journaliste doit-il être considéré comme le seul auteur des citations directes au même titre que les propos reformulés?

Le métier de journaliste vit une évolution constante, mais son principe de base n'est peut-être pas mort... aurait-il simplement changé de forme?

Corpus

- BÉLAIR-CIRINO, M. (2011a). 14 h 46 le Japon se met à trembler. Le séisme de magnitude 8,9 est le cinquième en importance depuis 1900. *Le Devoir* (Montréal), 12 mars 2011, A1.
- BÉLAIR-CIRINO, M. (2011b). À bout de nerfs. La nouvelle secousse de jeudi garde les Japonais en état d'alerte. *Le Devoir* (Montréal), 9 avril 2011, A9.
- CAMERON, D et autres. (2011). Tué par une balle perdue – « On passe par là tous les jours ». *La Presse* (Montréal), 8 juin 2011, A7.
- CHOUINARD, T. et JOURNET P. (2011). Nouveau Colisée de Québec — Maintenant ou jamais? *La Presse* (Montréal), 3 juin 2011, A2.
- CHOUINARD, T. (2011). Le projet de loi 204 sera adopté tel quel. *La Presse* (Montréal), 9 juin 2011, A10.
- CÔTÉ, C. (2011a). Émanations de gaz de schiste. 11 puits présentent un risque potentiel. *La Presse* (Montréal), 17 janvier 2011, A8.
- CÔTÉ, C. (2011b). Gaz de schiste Puits de Leclercville. La fuite est colmatée. *La Presse* (Montréal), 6 avril 2011, A22.
- CÔTÉ, C. (2011c). Le liquide de fracturation néfaste pour la forêt. *La Presse* (Montréal), 19 juillet 2011, A11.
- FRANCOEUR, L.-G. (2011a). Gaz de schiste: six dossiers d'infraction. Après les inquiétudes du ministre Arcand, Québec serre la vis à l'industrie. *Le Devoir* (Montréal), 28 janvier 2011, A1.
- FRANCOEUR, L.-G. (2011b). Gaz de schiste – L'AQLPA veut connaître l'état des 600 forages. *Le Devoir* (Montréal), 2 février 2011, A2.
- FRANCOEUR, L.-G. (2011c). Selon une étude sur les émissions de GES – Les gaz de schiste plus polluants que le charbon. *Le Devoir* (Montréal), 12 avril 2011, A4.
- GRAVEL, P. (2011). Alerte au tsunami et à la radioactivité. *Le Devoir* (Montréal), 28 mars 2011, A5.
- JOURNET, P. (2011). Déception pour Labeaume et Péladeau. *La Presse* (Montréal), 8 juin 2011, A5.
- MYLES, B. (2011a). Une intervention policière catastrophique fait deux morts à Montréal. *Le Devoir* (Montréal), 8 juin 2011, A5.
- MYLES, B. (2011b). Le ministre Dutil est « éberlué » par la fusillade ayant fait deux morts. *Le Devoir* (Montréal), 9 juin 2011, A5.
- NICOUD, A. (2011). Japon Nouveau séisme d'une magnitude de 7,4. Plus de peur que de mal. *La Presse* (Montréal), 8 avril 2011, A16.
- OUMET, S. (2011). Le Japon en crise. Centrale nucléaire de Fukushima Dai-ichi. Le réacteur numéro 3 toujours critique. *La Presse* (Montréal), 26 mars 2011, A30.
- PERREAULT, L.-J. (2011). Le Japon sous le choc. Séisme monstre. *La Presse* (Montréal), 12 mars 2011, A2.
- PORTER, I. (2011). Retrait du projet de loi 204 – Quebecor et Régis Labeaume sont « déçus », mais n'abandonnent pas. *Le Devoir* (Montréal), 8 juin 2011, A3.
- ROBITAILLE, A. et Porter I. (2011). Amphithéâtre de Québec – Une entente à l'abri des dispositions anticollusion. *Le Devoir* (Montréal), 27 mai 2011, A1.
- ROBITAILLE, A. (2011). « L'amphithéâtre, j'en ai plein le casque », peste Labeaume. *Le Devoir* (Montréal), 28 mai 2011, A4.
- TOUZIN, C. (2011). Opération policière mortelle : La SQ a rencontré deux policiers. *La Presse* (Montréal), 11 juin 2011, A7.

Bibliographie

- AUGER, C. et Lapierre L. (S.d.). Crise du journalisme d'information. *Gestion des arts*, Repéré à <http://www.gestiondesarts.com/index.php?id=1776>
- BAILLARGEON, S. (2013). Le quotidien *La Presse* en pleine mutation. *Le Devoir*, Repéré à <http://www.ledevoir.com/societe/medias/373470/le-quotidien-la-presse-en-pleine-mutation>
- BERNIER, M.-F. et autres. (2005). *Pratiques novatrices en communication publique. Journalisme, relations publiques et publicité*. Sainte-Foy : Les presses de l'Université Laval.
- CHARON, J.-M. (1992). Journalisme : l'éclatement. *Réseaux*, 10 (52), 97-114.
- CHARRON, J. (2006). Subjectivation du discours du journalisme politique au Québec, 1945-1995. *Mots. Les langages du politique*, (82), 81-94.
- CHARRON, J. et autres. (2004). *Nature et transformation du journalisme : théorie et recherches empiriques*, Sainte-Foy : Les presses de l'Université Laval.
- CHARRON, J. et DE BONVILLE J. (1996). Présentation. Journalismes en mutation. Perspectives de recherche et orientations méthodologiques. *Communication*, 17 (2), 14-49.
- CHARRON, J. et DE BONVILLE J. (1997). Le paradigme du journalisme de communication : essai de définition. *Communication*, 17 (2), 51-97.
- CHARTIER, L. (2003). *Mesurer l'insaisissable : méthode d'analyse du discours de presse*, Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- CHAUSSÉE, F. (1997). *Les changements des pratiques journalistiques au Québec à travers l'étude des titres et amorce : La Presse, 1945-1995*, (Mémoire de maîtrise, Université Laval).
- CORBEIL, M. (2012). Pierre Baril et Louis-Gilles Francoeur à la tête du BAPE. *Lapresse.ca*. Repéré à <http://www.lapresse.ca/le-soleil/actualites/environnement/201211/14/01-4593930-pierre-baril-et-louis-gilles-francoeur-a-la-tete-du-bape.php>
- CORNELLIER, L. (2005). *Lire le Québec au quotidien*, Montréal : Les Éditions Varia.
- CORNELLIER, L. (2007). Essais – La vraie nature de LGF. *Le Devoir* (Montréal), F10.
- CREVIER, G. (2013). La Presse+ est lancée. *LaPresse.ca*. Repéré à <http://www.lapresse.ca/actualites/201304/17/01-4642042-la-presse-est-lancee.php>
- DE MUIZON, F. (2000). *Le Défi de l'infocommunication : le journalisme menacé par l'infocommunication?* Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme.
- DEMERS, F. (2007). Déstructuration et restructuration du journalisme. *tic&société*, 1 (1), 27-55.
- DESCÔTEAUX, B. (2010). Avenir de la presse écrite – L'occasion pour les journaux de se réinventer. *Le Devoir* (Montréal), 28 janvier 2010, A7.
- GAUTHIER, G. (2010). Le journalisme de communication : expression de conviction et moralisme. *Les cahiers du journalisme*, (21), 254-273.
- GODIN, P. (1981). *La lutte pour l'information : histoire de la presse écrite au Québec*. Montréal : Le Jour.
- GROUPE DE TRAVAIL SUR LE JOURNALISME ET L'AVENIR DE L'INFORMATION AU QUÉBEC. (2010). *État de l'info*. Repéré à <http://www.etatdelinfo.qc.ca>
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (2009). *L'énonciation* (4^e édition). Paris : Armand Colin.
- LAGARDETTE, J.-L. (2000). *Guide de l'écriture journalistique*. Paris : Syros.

- LAMOTE, S. (2007). *Étude comparative d'un journalisme de 1955 avec celui de 2006 dans le quotidien québécois La Presse. Le cas du journalisme sportif*. (Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke)
- LAPRESSE.CA. (S.d.). À propos de Charles Côté. *LaPresse.ca*, Repéré à <http://recherche.cyberpresse.ca/cyberpresse/search/theme/lapresse/template/result?q=&fq%5B%5D=author%3ACharles+Côté&sort=recent>
- LAVIGNE, A. (2002). Journalisme, relations publiques et publicité : produits et médias d'hybridation dans l'univers de l'écrit. *Les cahiers du journalisme*, (10), 182-197.
- LAVOINNE, Y. (1990). Le journaliste saisi par la communication. *Histoire et médias. Journalisme et journalistes français, 1950-1990*. Paris : Albin Michel, 161-173.
- LE CAM, F. (2009). *Le journalisme imaginé : histoire d'un projet professionnel au Québec*. Montréal : Leméac.
- MALTAIS, R. et autres. (2010). *L'écriture journalistique sous toutes ses formes*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.
- MARCHETTI, D. (2002). Les sous-champs spécialisés du journalisme. *Réseaux*, (11), 22-55.
- MATHIEN, M. (2001). Le journalisme de communication : critique d'un paradigme spéculatif de la représentation du journalisme professionnel. *Quaderni*, (45), 105-135.
- MOIRAND, S. (2006). Responsabilité et énonciation dans la presse quotidienne : questionnements sur les observables et les catégories d'analyse. *SEMEN*, (22), 3.
- MOURIQUAND, J. (2005). *L'écriture journalistique*. Paris : PUF.
- NADBANK. (2008). NADbank publie des données de lectorat 2010-2011. *NADbank, la banque de données sur l'audience des quotidiens*, Repéré à <http://www.nadbank.com/fr/system/files/PointssaillantsLectoratNADbank201011.pdf>
- PROJET J. (2011). *Observatoire du journalisme*. Repéré à <http://www.projetj.ca>
- RAMONET, I. (2011). *L'Explosion du journalisme. Des médias de masse à la masse de médias*. Paris : Éditions Galilée.
- RIEFFEL, R. (2001). Vers un journalisme mobile et polyvalent? *Quaderni*, (45), 153-169.
- RIEFFEL, R. et WATINE T. (2002). *Les mutations du journalisme en France et au Québec*. Paris : Éditions Panthéon Assas.
- SAÏDI, S. (2013). *Le journalisme de communication dans la presse écrite québécoise : étude comparée du Devoir et de La Presse*. (Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke).
- SAINT-JEAN, A. (2002). *Éthique de l'information : fondements et pratiques au Québec depuis 1960*. Montréal : Les presses de l'Université de Montréal.
- SORMANY, P. (2011). *Le métier de journaliste : guide des outils et des pratiques du journalisme au Québec, 3^e édition revue et mise à jour*. Montréal : Boréal.
- UNIVERSITÉ LAVAL. (2011). Groupe de recherche sur les mutations du journalisme (GRMJ). *Université Laval*. Repéré à <http://www.com.ulaval.ca/recherche/groupe-de-recherche/groupe-de-recherche-sur-les-mutations-du-journalisme-grmj/>
- WATINE, T. (2000). *Le Devoir* est-il encore un journal de référence? *Les cahiers du journalisme*, (7), 28-46.
- WATINE, T. (2002). Entre logique marchande et logique citoyenne : une tension constitutive de la nouvelle réalité journalistique? *Les mutations du journalisme en France et au Québec*. [S. l.] : Éditions Panthéon-Assas.
- WATINE, T. (2003). De la convergence des métiers de la communication publique à l'hybridation des pratiques professionnelles : la nouvelle posture journalistique. *Les cahiers du journalisme*, (12), 242-277.

- WATINE, T. (2005). Séparation des faits et des commentaires. Le déclin d'un principe journalistique fondateur. *Pratiques novatrices en communication publique. Journalisme, relations publiques et publicité*. Québec : Les presses de l'Université Laval.
- WATINE, T. (2006). De la multiplication des procédés interactionnels dans les contenus de presse : vers un journalisme de conversation. *Les cahiers du journalisme*, (16), 71-102.

L'*ethos* de l'écrivain québécois Simon Boulerice. L'enfance comme gage d'authenticité et d'originalité

Kiev Renaud

Université McGill

Résumé

Simon Boulerice, écrivain québécois prolifique, se distingue par sa présentation inusitée : il affiche un *ethos* (Amossy, 2010) d'enfant insoumis à l'institution littéraire, et la candeur qu'il affiche apparaît comme le gage de son authenticité. Par l'analyse des notices de quatre éditeurs chez qui Boulerice a publié en 2012 – La Bagnole, Leméac, La Mèche et Ta Mère –, nous cherchons à voir comment son *ethos* s'adapte aux différents lieux de publication et aux différents genres dans lesquels il s'exprime. Une figure d'auteur ne peut être comprise isolément, d'où l'intérêt d'analyser l'*ethos* de Boulerice en comparaison avec ses pairs. Cette étude de cas permet de relever les particularités de chaque maison d'édition, ainsi que de soulever divers enjeux en sociologie de la littérature : l'impératif d'originalité pour les écrivains dans un « régime de singularité » (Heinich, 2000), la valorisation de la figure d'autodidacte en littérature québécoise (Biron, 2007), etc.

Simon Boulerice is a prolific Quebec writer distinguished by his unusual persona : his *ethos* (Amossy, 2010) is reminiscent of an unruly child opposing the literary institution, his authenticity is displayed by the candor and sincerity of his presentation. By analyzing his personal introduction presented in his 2012 publications from the four following publishers : La Bagnole, Leméac, La Mèche and Ta Mère, we seek to understand how Boulerice's *ethos* is adapted to each publisher and to each literary genres he employs. Knowing that a writer's *ethos* may not be properly understood as an isolated case, we will consider Boulerice's work in comparison with that of his peers. This case study will establish the particularities of each publishers, as well as raise several issues concerning the sociology of literature, such as the imperative need for originality, the recognition of the self-educated author in Quebec literature (Biron, 2007), etc.

Mots-clés

Français :

Sociologie de la littérature, Littérature québécoise actuelle, Analyse du discours / *Ethos*, Posture d'auteur, Autodidaxie, Édition québécoise, Notices biographiques

Anglais :

Sociology of literature, Contemporary Quebec literature, Discourse analysis / *Ethos*, Author's persona, Self-education, Quebec's publishing industry, Author's bio and presentation

1. Introduction

L'écrivain québécois Simon Boulerice s'impose en littérature actuelle par son abondante production : de 2009 à 2013, il a publié 18 titres dans 12 maisons d'édition différentes. L'auteur s'exprime dans différents genres – la poésie, le théâtre ou le roman –, et s'adresse tantôt à un public jeunesse, tantôt à un public adulte. Nathalie Petrowski, journaliste, le consacre comme « l'une des voix les plus originales de sa génération » (Petrowski, 2012, p. 4), l'affirmation de son originalité allant de pair avec sa légitimation littéraire⁴. Nous proposons ici de comparer Boulerice à ses contemporains, car une figure d'auteur ne peut être comprise comme un cas isolé : Ruth Amossy souligne le fait que « la construction d'une image de soi est toujours tributaire d'un imaginaire social » (Amossy, 2010, p. 44). Toutefois, les écrivains sont soumis à un « impératif d'originalité, fondamental en régime de singularité » (Heinich, 2000, p. 176); même si leur imaginaire est imprégné des discours d'une époque, ils ne doivent pas simplement reconduire l'hégémonie discursive, mais bien affirmer leur singularité, et par le fait même leur valeur littéraire. Comme l'*ethos* auctorial et la posture évoluent sans cesse, nous avons effectué une coupe synchronique, resserrant notre corpus autour de l'année 2012, année pendant laquelle Boulerice a publié quatre titres chez les maisons d'édition La Bagnole, Leméac, La Mèche et Ta Mère. À travers l'étude des notices biographiques de tous les titres publiés en 2012 chez ces éditeurs – répondant à des missions éditoriales bien différentes –, nous chercherons à déterminer comment les auteurs de chaque maison d'édition se présentent, comment la singularité de Boulerice est affirmée par rapport à eux et finalement comment le jeune auteur s'adapte aux lieux de publication et aux genres dans lesquels il s'exprime. À partir de ce matériel paratextuel, nous analyserons l'*ethos* – notion discursive développée par Amossy selon laquelle l'auteur produirait dans son discours « une image de soi favorable susceptible de lui conférer son autorité et sa crédibilité » (Amossy, 2000, p. 5). Dans cette notion se situe le cœur de notre analyse : étant donné que Boulerice s'exprime dans différents genres et s'adresse à différents publics, il est à supposer que son autorité et sa crédibilité ne s'acquièrent pas toujours selon les mêmes paramètres. Nous analyserons donc les notices de chaque maison d'édition – La Bagnole, Leméac, La Mèche et Ta Mère –, en accordant plus d'attention aux éditeurs dont les notices sont substantielles. Il ne s'agit bien entendu que d'un premier parcours pour comprendre la figure publique de Boulerice; l'examen complet de son œuvre et des notices des autres années de publication serait essentiel pour en saisir la complexité.

2. La Bagnole : description du lien privilégié à l'enfance et affirmation de l'authenticité

De prime abord, il est intéressant de mentionner que les journalistes remarquent chez Boulerice une grande candeur, déterminante pour l'originalité de son travail : il est décrit comme un « éternel enfant enjoué, exubérant » (Petrowski, 2012, p. 4), et son importante production est perçue comme de l'« effervescence et [de la] folie créatrice » (Moreault, 23 mars 2012, p. 34). Mais est-ce si exceptionnel pour un écrivain de se présenter comme un enfant ou est-ce un *ethos* répandu chez les auteurs de romans pour la jeunesse? Pour répondre à cette question, nous

⁴ Nous avons établi un dossier de presse de Simon Boulerice pour l'année 2012 : un corpus de 21 articles nous permet de tirer ces conclusions.

commencerons notre exploration par les titres de la collection « Gazoline » de la maison d'édition La Bagnole, où Boulerice a publié *Les mains dans la gravelle* en 2012. La collection comporte 18 titres, publiés entre 2007 et 2013. Comme deux livres ne présentent pas de notice et que quatre auteurs reprennent la même notice dans plus d'un ouvrage, nous avons un corpus de onze notices différentes à comparer. Chaque volume de la collection comporte un dossier pédagogique rédigé par l'auteur, qui intègre entre autres une « autobiographie » de l'écrivain – les quatrième de couverture attestent que « [l]a collection GAZOLINE encourage les auteurs à s'adresser très librement aux jeunes lecteurs ». La présentation de soi est donc clairement assumée par l'auteur, contrairement aux notices qui, d'ordinaire, comportent un double statut énonciatif parce qu'elles ne sont « généralement pas signé[es] : [elles] relève[nt] à la fois de l'éditeur, qui a prélevé un passage de son choix ou a demandé à l'auteur de rédiger une publicité, et aussi de l'auteur lui-même » (Couturier, 1995, p. 31).

Les notices de la collection « Gazoline » laissent une grande place au dévoilement de la vie privée : les auteurs parlent de leurs loisirs, de leurs goûts, de leur famille – des éléments qui se retrouvent rarement dans les notices des maisons d'édition s'adressant à un public plus averti. On apprend que Sylvain Hotte est navigateur, que Patrick Sénécal aime les jeux de société, mais déteste les betteraves, que Benoît Bouthillette est daltonien et que ses chats s'appellent « Bagatelle, Marcel, Marcelnush et Étienne » (Bouthillette, 2007, p. 167). Marie-Pier Luneau, dans un article à propos des biographies des auteurs Harlequin, décline les composantes classiques du genre de la notice : « enfance de l'auteur, formation, autres métiers exercés, entrée en écriture, liens familiaux, loisirs pratiqués, etc. » (Luneau, 2008, [en ligne]). Ces catégories sont reprises à La Bagnole, mais les auteurs ajoutent des détails saugrenus aux catégories factuelles : « Benoît Bouthillette frôle la mort en naissant prématurément le 15 décembre 1967 » (Bouthillette, 2007, p. 165). Simon Boulerice fait des remarques comiques sur son nom : « Je m'appelle Simon Boulerice et je vis bien avec ça. [...] C'est rare, des Boulerice, et je suis heureux de porter un nom rare » (Boulerice, 2012a, p. 91). Le jeune auteur est loquace, mais il répond ainsi aux normes de la maison d'édition. Par l'ajout de détails anodins, les auteurs se présentent comme sympathiques et accessibles.

Par ailleurs, toutes les notices biographiques de la collection « Gazoline » mettent en scène l'enfance et l'adolescence des écrivains. Cette période correspond bien souvent à la découverte de leur vocation, ce qui est cohérent avec le principe du régime vocationnel : « [à] la différence du travail professionnel, qui dépend du mérite de la personne et exige du temps, le don vocationnel est détaché de tout mérite, et prend le minimum de temps puisqu'il est octroyé, en principe, dès la naissance » (Heinich, 2000, p. 64). Le don est exceptionnel, « il sélectionne, du simple fait qu'il n'est pas donné à tout un chacun » (Heinich, 2000, p. 180). Ainsi, la vocation rend légitime le travail de l'écrivain. Les auteurs mettent en récit leur passé de manière à faire ressortir cette vocation, synonyme de singularité et d'élection littéraire : Marc Auger commence à dessiner des bandes dessinées avant de savoir écrire, « Benoît [Bouthillette] acqui[ert] très tôt la conviction qu'un jour il écrir[a] » (Bouthillette, 2007, p. 165), Patrick Sénécal « écri[t] des histoires dès qu'il sait tenir un crayon » (Sénécal, 2007, p. 101) et il est tout de suite porté vers le récit d'épouvante qui lui vaudra plus tard son succès. De cette manière, « leur parcours témoigne d'une cohérence à couper le souffle » (Luneau, 2008, [en ligne]), comme le note Marie-Pier Luneau à propos des écrivains de romans Harlequin. Dans ce contexte, le fait que Simon Boulerice ait écrit plusieurs romans pendant son enfance, se présentant comme déjà prolifique, et qu'il ait été porté très tôt vers le théâtre et la danse, ne surprend pas. Il avait pour ainsi dire déjà

découvert la diversité de ses intérêts : « Quand j’avais dix ou douze ans, je voulais devenir soit danseur, soit chanteur, soit écrivain » (Boulerice, 2012a, p. 91).

Même si les auteurs de *La Bagnole* ont découvert leur vocation très tôt, ils n’ont pas fait d’études pour développer leur talent. Ils ont des formations diverses : Sonia Marmen est denturologiste et Sylvain Hotte, technicien en réfrigération. Dans cet ordre d’idées, il n’est pas étonnant que la figure d’autodidacte soit évoquée : Sonia Marmen note clairement sa « nature autodidacte » (Marmen, 2007, p. 153), les professeurs de Sylvain Hotte « ne lui reconnaiss[aient] aucun talent » (Hotte, 2008, p. 178), il s’est formé en dehors du système scolaire. Plus encore, Benoît Bouthillette raconte : « Féroce ment rebelle à toute forme d’élitisme, il se fera renvoyer de l’université. Il n’en gardera aucune amertume, pleinement conscient qu’il n’abordait pas la littérature avec les yeux d’un intellectuel, mais bien déjà avec ceux d’un écrivain » (Bouthillette, 2007, p. 166). Les deux écrivains diplômés en littérature, Bryan Perro et Patrick Sénécal, ne doivent pas à l’université l’apprentissage de leur métier : « lorsqu[e] [Sénécal] commence ses études de littérature à l’université, il a déjà écrit cinq romans » (Sénécal, 2007, p. 102). Les auteurs ont un talent inné, que le milieu intellectuel ne ferait que pervertir. Boulerice, pour sa part, a fait des études en théâtre, et a commencé un baccalauréat en littérature à l’UQÀM, qu’il n’a pas terminé. En entrevue, il explique que ses études l’ont « convaincu [...] que ce qui l’intéressait n’était pas tant la littérature qu’écrire... et jouer » (Petrowski, 2012, p. 4). Dans son article « Portrait de l’écrivain en autodidacte », Michel Biron fait l’histoire de la figure de l’autodidacte au Québec, en finissant par une brève analyse de l’autodidacte dans l’imaginaire littéraire contemporain, qui a énormément changé depuis la démocratisation du système d’enseignement. Il écrit : « [d]ésormais, l’écrivain fait de longues études, et souvent même des études en littérature qui lui valent un diplôme en création littéraire. C’est un écrivain de métier, non plus un autodidacte » (Biron, 2007, p. 82). Les écrivains de *La Bagnole* s’opposent à cette nouvelle génération d’écrivains éduqués. Toutefois, ils ne peuvent pas non plus être qualifiés d’écrivains autodidactes, puisque l’autodidaxie suppose de l’organisation dans l’acquisition du savoir, qui mène à une éducation complète : l’autodidacte doit prouver sa légitimité, se « mesur[er] aux détenteurs légitimes de la culture » (Poliak, 1992, p. 30). Aucun auteur de notre corpus ne revendique une formation sans maîtres équivalente à celle des écrivains formés en création littéraire : ils évoluent en marge, refusant la formation pour éviter la déformation. Le cas de Boulerice est flagrant : il souhaite préserver sa pureté en tentant d’incarner l’enfance éternelle, confiant à ses lecteurs qu’il « boi[t] encore [s]on jus d’orange à même le goulot. On ne [lui] a rien appris » (Boulerice, 2012a, p. 93).

Marie-Pier Luneau souligne que les auteurs de romans d’amour tirent « de leur “vécu” (surtout amoureux) [...] leur autorité à parler comme “spécialistes” du sous-genre » (Luneau, 2008, [en ligne]). La même tendance est présente chez les écrivains pour la jeunesse de *La Bagnole*, qui mettent en valeur dans leur biographie leur rapport privilégié à l’enfance. Les auteurs font appel à plusieurs *ethè* afin de prouver leur lien avec la jeunesse : Patrick Sénécal et Sonia Marmen sont parents et affirment avoir écrit leurs romans pour leurs enfants. D’autres sont en contact avec leur public par le biais de leur profession : Bryan Perro et Camille Bouchard font de nombreuses conférences dans les écoles, et Claudie Stanké est bibliothécaire, ce qui « lui permet de partager son amour des livres avec des jeunes » (Stanké, 2013, quatrième de couverture). Cela dit, la stratégie privilégiée demeure l’autoreprésentation comme enfant : ainsi, l’auteur sait d’instinct ce qui plaît à son public puisqu’il est littéralement dans le même état d’esprit. Cette disposition idéale se manifeste dans la description des intérêts des écrivains, qui rejoignent ceux des lecteurs.

Marc Auger raconte : « Comme j'ai toujours aimé les histoires de chevaliers, j'ai décidé un jour d'en concocter une moi-même » (Auger, 2008, p. 161). Camille Bouchard définit son projet d'écriture comme suit : « Recréer ma propre vision des récits qui me plaisaient tant lorsque j'étais jeune » (Bouchard, 2013, p. 138). D'autres auteurs nomment clairement leur « âme d'enfant », notamment Laurent Theillet : « Eh bien, je ne suis peut-être pas un "véritable adulte" les pieds fermement posés sur la terre, car l'écriture demande un quotidien étrange, peuplé d'allégories, de vies imaginaires et d'espaces invisibles » (Theillet, 2010, p. 225). Dans cet ordre d'idées, la présentation de Boulerice est tout à fait cohérente : « À l'aube de mes 30 ans, je suis soufflé de constater à quel point j'ai peu changé. Tous les jours, je danse, je chante et j'écris » (Boulerice, 2012a, p. 93). Le jeu sur la frontière entre l'enfance et l'âge adulte est un des *ethè* récurrents de notre corpus. L'enfance est associée à l'authenticité, « symbole de simplicité naturelle, de spontanéité [...] sans intention, ni arrière-pensée » (Chevalier et Gheerbrant, 2008 [1969], p. 404). L'enfance serait un gage de la pureté de l'intention, tout en s'accordant à la mission de l'éditeur La Bagnole, dont les titres sont destinés à la jeunesse.

Suivant cette même logique, la passion des auteurs est mise de l'avant dans leurs notices. Même si la littérature jeunesse a plus en commun avec la littérature populaire qu'avec le sous-champ de production restreinte, les auteurs n'avouent pas leur visée économique et se présentent comme complètement dévoués à la littérature : Bryan Perro « réalise son rêve et devient écrivain à temps plein » (Perro, 2007, p. 73) et Camille Bouchard confie aux lecteurs : « Aujourd'hui, je consacre presque cent pour cent de mon temps à la littérature... et je ne voudrais surtout rien changer à ma vie » (Bouchard, 2013, p. 138). Les écrivains s'adonnent avec bonheur à leur vocation, la littérature faisant partie intégrante de leur vie. Dans la même lignée, Simon Boulerice écrit : « J'ai une belle vie : je passe mon temps à jouer ou à écrire *par plaisir* » (Boulerice, 2012a, p. 93⁵). Il danse tous les jours, lit plusieurs livres de front, chante « tout le temps. Vraiment tout le temps. En marchant. En faisant la vaisselle. En allant faire pipi » (Boulerice, 2012a, p. 92). Son amour de l'art et son expressivité artistique sont présentés comme irrépressibles. Par ailleurs, son vocabulaire enfantin le rapproche de son lectorat.

Le discours des auteurs de la Bagnole n'est pas unifié, mais un esprit général se dégage tout de même des notices : comme le souligne Amossy, « le stéréotype [...] s'accompagne d'une série d'attributs dits obligés, mais qui ne sont pas tous activés dans chacune de ses occurrences » (Amossy, 2010, p. 47). L'écriture est présentée comme une vocation que les auteurs ont découverte très tôt et qu'ils ont développée indépendamment du système académique, s'opposant donc aux écrivains formés en création littéraire. Cette passion est une preuve de leur authenticité, de leur dévouement total à la littérature. La description de leur lien privilégié à l'enfance – que ce soit dans leur mode de vie, leur contact avec des enfants ou par des intérêts partagés avec un public jeunesse – permet de les poser en « spécialistes du sous-genre », à la façon des auteurs de romans Harlequin, ce qui leur confère de l'autorité et de la crédibilité pour s'adresser à la jeunesse : la fonction sociale de l'*ethos*, définie par Amossy, est remplie. Simon Boulerice semble simplement pousser plus loin une logique esquissée par ses pairs. Alors que la plupart joue sur la frontière entre l'enfance et l'âge adulte, la jeunesse étant associée à l'authenticité, Boulerice bascule complètement dans l'enfance. Son discours étonne : on le voit dans la critique journalistique, qui associe son statut d'enfant à une grande originalité. Il s'agit là du paradoxe souligné par Amossy : « le locuteur construit dans son rapport à l'autre une identité qui passe par

⁵ Nous soulignons.

les représentations sociales de sa collectivité. Paradoxalement, ce processus de stéréotypage intervient également dans des genres où le locuteur est censé se représenter dans son unicité » (Amossy, 2010, p. 52-53). Nous verrons maintenant comment ces *ethè* sont reconduits ou transformés dans d'autres maisons d'édition.

3. Leméac : sobriété où émergent quelques traces de subjectivité

Parallèlement à la publication des *Mains dans la gravelle* à La Bagnole, Boulerice fait paraître *Javotte* chez Leméac, un éditeur important dans le milieu littéraire, qui s'adresse à un public adulte et lettré⁶. Parmi les vingt-six titres publiés en 2012 par cette maison d'édition, seize seulement comportent des notices biographiques. Les pièces de théâtre publiées n'offrent aucune information sur leurs auteurs, à l'exception de celles éditées en collaboration avec Actes Sud. Les notices sont sobres et brèves, celle de Philippe Collard pouvant servir d'exemple type : « Philippe Collard est né à Montréal en 1969. *Bleu comme la lune* est son premier roman » (Collard, 2012, quatrième de couverture). Les quatrièmes de couverture introduisent l'auteur de manière synthétique par la mention de sa date de naissance, de son emploi, de ses études, de ses autres publications et de ses prix littéraires, conformément aux catégories dégagées par Marie-Pier Luneau. Les énumérations ne sont pas exhaustives : il est mentionné par exemple que Boulerice « s'est fait remarquer autant pour ses pièces de théâtre que pour ses romans » (Boulerice, 2012b, quatrième de couverture), mais aucun titre n'est spécifié. Plus les écrivains s'imposent par la renommée de leur œuvre, plus leurs présentations sont substantielles, mais elles respectent encore les normes de sobriété de la maison d'édition. Dans le cas de Wajdi Mouawad et de Michel Tremblay, notamment, la notice comporte des remarques thématiques : il est écrit que Mouawad « a imposé un souffle neuf au théâtre épique contemporain avec son cycle *Le sang des promesses*, tétralogie arc-boutée sur la douleur et la beauté de vivre » (Mouawad, 2012, quatrième de couverture). Ici, le vocabulaire employé témoigne du travail sérieux de la maison d'édition. Même si l'œuvre de Boulerice n'a pas l'importance de celles de Tremblay ou de Mouawad, sa notice comprend tout de même une mention plus subjective : « Il tire de l'enfance le matériau de plusieurs fictions, même les plus dures » (Boulerice, 2012b, quatrième de couverture). Cette notice souligne le lien privilégié de l'auteur avec l'enfance, tout en affirmant que Boulerice peut s'aventurer sur des terrains romanesques plus matures, ciblant donc le public de la maison d'édition. La notice de Boulerice n'est pas la seule exception : à propos de Rosalie Lavoie, il est mentionné que « [s]es études en littérature l'ont conduite à l'écriture de ce roman. Il y en aura d'autres. » (Lavoie, 2012, quatrième de couverture)⁷ Les traces de subjectivité dans les notices sont rares, mais pas totalement absentes. Cela permet la reconduction de l'*ethos* de l'enfance, structurant chez Boulerice, et ce, même dans un lieu où priment la sobriété et l'énoncé de faits objectifs.

⁶ Il est à noter que Leméac a aussi une collection jeunesse, mais dont il ne sera pas question ici.

⁷ Ce roman est publié sous la direction de Marie-Josée Roy, tandis que *Javotte* a été édité avec la collaboration de Maxime Mongeon : les traces de subjectivité ne sont donc pas la marque d'un directeur littéraire en particulier.

4. La Mèche : cadre libre où se déploient les singularités

Toujours en 2012, Simon Boulerice publie *Martine à la plage* chez La Mèche, maison d'édition affiliée à La Courte Échelle, mais offrant des publications pour adultes, et qui a un catalogue d'à peine huit titres depuis sa fondation. Comme trois de ces titres ne comportent pas de notices, nous ne pouvons baser notre analyse que sur un maigre corpus de cinq notices. Il est à noter qu'une page est réservée pour la présentation des auteurs à la fin des ouvrages. Les textes ne semblent pas être soumis à de quelconques contraintes : certains sont très courts, d'autres substantiels. Ils sont tous rédigés dans des styles différents : Patrick Nicol et Jean-Philippe Martel sont présentés très sobrement, tandis que la notice d'Éric McComber est narrée sur un ton humoristique : « L'automne suivant, il déserte l'Amérique [sic], la vie sédentaire et la respectabilité pour vagabonder désormais sur les routes des vieux pays en Quichotte cyclonade, guitare électrique et calepins multicolores dans les sacoches » (McComber, 2011, p. 218). Même si le texte jouit encore d'un double statut énonciatif, les notices semblent tout de même adaptées à la poétique des écrivains⁸. Cela dit, des détails biographiques établissent ici encore la crédibilité des auteurs : dans *Terre des cons* (2012), Patrick Nicol relate le quotidien d'un professeur de Cégep pendant la grève étudiante, et sa biographie spécifie qu'« [i]l enseigne au collégial depuis une vingtaine d'années, milieu dont il s'est souvent inspiré » (Nicol, 2012, p. 103). Dans le même ordre d'idées, la présentation de Jean-Philippe Martel nous apprend ses sujets privilégiés en recherche universitaire – « Il s'intéresse plus particulièrement aux œuvres de Louis-Ferdinand Céline et de Paul Morand » (Martel, 2012, p. 183) –, alors que le protagoniste de son roman *Comme des sentinelles* (2012) est chargé de cours à l'université en littérature française. Ainsi, les notices respectent un principe fondamental dans la construction d'« un *ethos* qui doit conférer au texte son autorité en manifestant les qualifications de son auteur » (Amossy, 2009, [en ligne]). Tandis que le discours des auteurs de La Bagnole est relativement unifié, puisque tous s'expriment dans le même genre et s'adressent au même public, les auteurs de La Mèche ont, au contraire, des projets romanesques singuliers; leurs biographies affirment donc des qualifications différentes. Le roman de Simon Boulerice traite, comme l'entièreté de sa production, de sujets liés à la jeunesse, et ce, même s'il s'adresse à un public adulte : la protagoniste de *Martine à la plage* est une jeune adolescente en crise identitaire. Les éléments d'*ethos* que nous avons relevés dans les autres maisons d'édition se retrouvent à nouveau dans sa notice pour La Mèche : il est présenté comme un grand enfant authentique et passionné, un « touche-à-tout épanoui [qui] trouve son équilibre entre le jeu, l'écriture et la danse » (Boulerice, 2012c, p. 93). Sa notice est très fournie, détaillant ses publications, ses prix mêmes mineurs, les différents projets théâtraux auxquels il participe, etc. Plusieurs faits anecdotiques sont glissés dans la courte biographie : on y apprend que Boulerice est né « un lendemain de St-Valentin » (Boulerice, 2012c, p. 93), ou encore qu'il « est particulièrement fier de ses spectacles solos » (Boulerice, 2012c, p. 93). En outre, sa présentation comporte un *ethos* de la marginalité, déjà suggéré dans la notice à La Bagnole où il confiait aux lecteurs qu'il avait « toujours aimé faire les choses à [s]a manière » (Boulerice, 2012a, p. 91). Ici, cet *ethos* est plus appuyé : « Simon Boulerice aime les personnages extraordinairement ordinaires. Partout dans son œuvre, des perdants flamboyants ourdissent des rêves d'amour plus grands que nature » (Boulerice, 2012c, p. 93). En somme, dans le cadre très

⁸ Nous avons questionné Simon Boulerice à ce propos, et il a affirmé la contribution de l'éditrice dans sa présentation : « Concernant La Mèche, mon editrice, Geneviève Thibault, a construit la bio qu'elle désirait, à partir de mes infos. » (Voir la copie de l'échange de courriels en annexe.)

libre des présentations d’auteurs à La Mèche, les éléments d’*ethos* présents dans la plupart des autres notices de Boulerice sont réitérés, ce qui permet encore une fois l’affirmation de sa singularité.

5. Ta Mère : déconstruction du genre de la notice d’auteur

C’est la jeune maison d’édition Ta Mère, à vocation marginale, qui a publié en 2012 le quatrième et dernier titre en date de Simon Boulerice, intitulé *Danser a capella*. Les livres publiés chez Ta Mère ne comportent aucune notice d’auteur, mais le site Internet de l’éditeur donne accès à quinze biographies d’auteurs, que nous analyserons ici. Parmi les quinze présentations d’auteur disponibles, certaines sont sobres, d’autres tout à fait ludiques; certaines ne comportent que quelques lignes, d’autres sont très longues⁹. Tantôt l’auteur note simplement la totalité de ses publications – c’est le cas de Benoît Tardif, dont la biographie relève presque du *curriculum vitae* –, tantôt la présentation ne livre presque aucune information sur l’auteur, comme la courte présentation de Maxime Raymond : « *Je pense que ce recueil s’adresse à toi*, son seul ouvrage, est né d’un désir évident de relations intimes avec une jolie fille. Maintenant qu’il profite de ce genre de relations sur une base régulière, il passe ses élans littéraires en dirigeant les différents auteurs de Ta Mère, quelles que soient leurs motivations à écrire » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). Les notices ont souvent un ton comique : cela apparaît parfois très clairement, comme dans le cas de la biographie de Christophe Gérardon, qui spécifie que l’auteur a occupé « un emploi de barman où on le remarquait davantage pour la couleur de ses cheveux que pour ses talents avec la caisse enregistreuse » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). Les remarques comiques peuvent également être plus subtiles, comme dans la mention du métier de Steph Rivard, « responsable du choix éditorial en littérature à la librairie Raffin, sur la *pulpeuse* Plaza St-Hubert »¹⁰ (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). Dans ce cas, le qualificatif incongru ajoute une touche d’humour à ce qui pourrait paraître de prime abord comme une simple description de fait. Cet humour laisse supposer que les auteurs ne se prennent pas au sérieux, comme il est mentionné directement dans la biographie de Frédéric Dumont : « Un soir où il avait trop bu, il décide d’envoyer un manuscrit aux ÉDITIONS DE TA MÈRE » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]), situation allant à l’encontre de l’idée de toute ambition littéraire. Cette tendance respecte la logique « d’écrivain amateur » que nous retrouvons déjà chez les auteurs de La Bagnole : les auteurs de Ta Mère sont passionnés et authentiques. Ils refusent pour la plupart la forme classique, consacrée, de la notice d’auteur.

Par ailleurs, certaines notices basculent complètement dans la fiction : « À trois ans, elle [Marie-Christine Lemieux-Couture] publie son premier roman, *Variations sur une fausse note*, un exercice de style à saveur postmoderne qui tourne autour d’une citation de Pavese : “Tout cela me dégoûte. / Pas de paroles. Un geste. Je n’écrirai plus.” Elle obtient le prix Femina » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). La notice est ouvertement fictive, s’attaquant à l’idée de vocation, de talent inné. La parodie continue par une énumération de faux titres d’œuvres que Lemieux-Couture aurait publiées dans sa carrière prolifique, avant de conclure ainsi : « Elle se

⁹ À ce propos, Boulerice nous a affirmé : « concernant Ta mère, la bio est de moi, et [n’]a été aucunement retouchée. » (Voir la copie de l’échange de courriels en annexe.) Cela laisse supposer que tous les auteurs sont les seuls garants de leur biographie en ligne.

¹⁰ Nous soulignons.

voit également forcée d'admettre qu'elle est le grand Génie incompris de ce Siècle » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). Une supercherie se manifeste également dans la notice biographique d'Orson Spencer : « Orson Spencer est une énigme, réelle ou imaginaire. Il est le personnage principal et l'auteur présumé de *M.I.C.H.E.L. T.R.E.M.B.L.A.Y.* » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). Les notices biographiques participent à la mission ludique de la maison d'édition en déconstruisant le genre même de la présentation d'auteur.

Ainsi, même si la notice de Simon Boulerice reconduit les mêmes éléments d'*ethos* que dans les autres cas, le contexte dans lequel elle s'inscrit est tout autre. Sa présentation est en effet très semblable à celles des autres maisons d'édition : le passage « il boit encore son jus d'orange à même le goulot. On ne lui a rien appris » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]) est répété tel quel, et sa passion pour de multiples formes d'expressivité artistique est ici encore mise de l'avant : « Simon se plaît à danser, à écrire et à jouer. Jouer surtout, oui. Parce qu'il aime beaucoup rire » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). Dans cet extrait, le double sens du mot « jouer » est exploité pour appuyer son *ethos* juvénile, associant le théâtre au divertissement. La présentation de Boulerice apparaît comme la plus détaillée de la maison : elle fournit une énumération de ses réalisations tant au théâtre qu'à la télévision, spécifiant même des prix un peu obscurs : le « solo de l'année LGBT », une reconnaissance au « Gala des Cochons d'or » et le « prix des jeunes critiques du Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse en Montérégie » (LES ÉDITIONS DE TA MÈRE, 2011, [en ligne]). Boulerice ne détonne pas par rapport à ses pairs qui ne cherchent pas à défendre une quelconque autorité, mais plutôt à affirmer l'aspect ludique de la littérature; il s'inscrit dans le même esprit. Sa biographie est moins frappante du fait que la plupart des autres notices d'auteurs sont, comme la sienne, originales et farfelues.

6. Simon Boulerice : grande singularité ou figure cohérente en littérature québécoise?

Tout compte fait, à la lumière de cette exploration des notices biographiques de différentes maisons d'édition québécoises, nous sommes plus à même de mettre à l'épreuve la singularité de Boulerice, dont l'*ethos* peut désormais être mis en parallèle avec ceux de ses pairs. La Bagnole et Leméac posent des contraintes dans les notices, qui apparaissent assez unifiées : les auteurs de La Bagnole ont un discours unifié, cohérent, où ils décrivent longuement leur vie privée, leurs loisirs, de manière à faire ressortir leur vocation et leur lien privilégié à l'enfance, tandis que les courts et sobres textes qui figurent en quatrièmes de couverture chez Leméac décrivent la formation, les prix et les autres publications des auteurs, laissant très peu de place à des commentaires subjectifs. Boulerice s'inscrit parfaitement dans l'esprit qui anime les notices de La Bagnole : il fait appel aux mêmes *ethè* dans toutes ses notices parues en 2012, ainsi que dans ses entrevues journalistiques. C'est un *ethos* tout à fait cohérent en littérature pour la jeunesse; l'originalité de Boulerice apparaît donc comme un résultat du processus de stéréotypage qui intervient toujours dans la construction d'une image de soi. Parallèlement, les notices des maisons d'édition La Mèche et Ta Mère sont éclectiques : courtes ou longues, sérieuses ou ludiques, ce cadre très libre permet la reconduction des *ethè* habituels de Boulerice. Cela dit, même si l'*ethos* du lien avec l'enfance est singulier dans des maisons d'édition s'adressant à un public adulte, il respecte un grand principe des notices d'auteurs, qui visent à prouver l'autorité et la crédibilité des locuteurs selon le type de discours qu'ils produisent. Comme toutes les œuvres

de Boulerice traitent de thèmes liés à l'enfance – « Il tire de l'enfance le matériau de plusieurs fictions, même les plus dures » (Boulerice, 2012b, quatrième de couverture), nous rappelle Leméac –, il n'est pas étonnant que Boulerice soit présenté comme un grand enfant authentique et passionné, à l'instar de Jean-Philippe Martel, par exemple, dont la mention des recherches universitaires dans sa biographie atteste de la véracité des analyses littéraires qu'il livre à travers son personnage lors des scènes se déroulant dans le cadre d'un cours.

À l'exception de Leméac, les maisons d'édition permettent l'expression d'un côté ludique dans la présentation de leurs auteurs. Ce phénomène est particulièrement fort chez La Bagnole et chez Ta Mère : les notices sont empreintes d'humour, les auteurs parlent de leurs loisirs et de leur vie privée, se présentant comme tout à fait « ordinaires ». L'activité d'écriture est presque accidentelle, les écrivains publient des livres bien malgré eux, soumis à l'irrépressibilité de leur passion pour l'écriture. Ce sont les auteurs qui avouent leur formation et leur travail qui détonnent. Cela rappelle l'attitude analysée par André Belleau en littérature québécoise « qui consiste à éloigner la culture aux fins d'exalter une sorte d'état de nature québécois et populaire » (Belleau, 1999 [1980], p. 205). L'état de nature est associé à l'authenticité et à la pureté qu'incarnent parfaitement Simon Boulerice. Belleau développe son hypothèse dans l'essai *Surprendre les voix* :

[L]'institution n'arrive pas ici [au Québec] à déterminer une représentation de la fonction d'écrire qui ne soit pas profondément conflictuelle, structurée par l'opposition entre les codes, d'une part, de l'inné, de l'authenticité, de la source, de tout ce qui se donne comme anté-institutionnel, et d'autre part, ceux de l'acquis, de l'artificiel, de l'emprunté, bref de la lointaine et dangereuse culture... (Belleau, 1986, p. 185)

Cette opposition respecte la logique du régime vocationnel que convoquent les auteurs à l'étude. Dans le même esprit, Michel Biron esquisse une explication sociologique à la popularité de la figure d'autodidacte au Québec qui « correspond à une sorte d'idéal de l'écrivain d'ici » (Biron, 2007, p. 78) : « les personnages d'autodidactes [...] participent, sans se disqualifier, à une tradition d'écriture fondée sur l'invention et la spontanéité » (Biron, 2007, p. 73) Cela expliquerait la popularité de la figure qui perdure encore aujourd'hui : la plupart des auteurs étudiés répugnent à parler de leur formation, défendant que leur talent est indépendant de toute institution. Les auteurs privilégient la mise en scène de leur passion et d'un parcours hors norme pour affirmer leur vocation et leur singularité.

Bibliographie

1. Sources primaires (classées par maison d'édition)

La Bagnole :

- AUGER, M. (2008). *L'écuyer de Valbrume, t. 1, La nuit des ogres*. Longueuil : La Bagnole.
- BOUCHARD, C. (2013). *L'affaire Maria Gomèz*. Montréal : La Bagnole.
- BOULERICE, S. (2012a). *Les mains dans la gravelle*. Montréal : La Bagnole.
- BOUTHILLETTE, B. (2007). *La nébuleuse du chat*. Longueuil : La Bagnole.
- HOTTE, S. (2008). *Le chagrin des étoiles*. Longueuil : La Bagnole.
- MARMEN, S. (2007). *Guillaume Renaud, t. 1, Un espion dans Québec*. Longueuil : La Bagnole.
- PERRO, B. (2007). *En mer*. Longueuil : La Bagnole.
- SÉNÉCAL, P. (2007). *Sept comme Setteur*. Longueuil : La Bagnole.
- STANKÉ, C. (2013). *Comme un coup de tonnerre*. Montréal : La Bagnole.
- THEILLET, L. (2010). *Minus Circus*. Longueuil : La Bagnole.

Leméac :

- BOULERICE, S. (2012b). *Javotte*. Montréal : Leméac.
- COLLARD, P. (2012). *Bleu comme la lune*. Montréal : Leméac.
- LAVOIE, R. (2012). *Le sang du cerf*. Montréal : Leméac.
- MOUAWAD, W. (2012). *Temps*. Montréal/Arles : Leméac/Actes sud.
- TREMBLAY, M. (2012). *Au hasard la chance*. Montréal/Arles : Leméac/Actes sud.

La Mèche :

- BOULERICE, S. (2012c). *Martine à la plage*. Montréal : La Mèche.
- MARTEL, J.-P. (2012). *Comme des sentinelles*. Montréal : La Mèche.
- MCCOMBER, É. (2011). *La solde*. Montréal : La Mèche.
- NICOL, P. (2012). *Terre des cons*. Montréal : La Mèche.

Éditions de ta mère :

- Les éditions de Ta Mère. (2011). *Les éditions de Ta Mère*, Repéré à <http://www.tamere.org>

2. Articles sur Simon Boulerice

- [ANONYME]. (2012a). Nouveautés québécoises. *Nuit blanche*, (126), 7.
- [ANONYME]. (2012b). Nouveautés québécoises. *Nuit blanche*, (127), 9.
- [ANONYME]. (2012c). Théâtre. *Lurelu*, 35 (2), 74.
- BERTIN, R. (2012). Écrire avec et pour les enfants. *Jeu : revue de théâtre*, (142), 50-55.
- BLAIS, M.-C. (12 octobre 2012). Javotte. Attention, ça fait mal! *La Presse*, Montréal, ARTS 3.
- BOISSONEAU, A. (11 avril 2012). Le plein de lectures Nouvelle Vague. *La Nouvelle*, Sherbrooke, 17.

- DULUDE, S. (2012). Rose Eliceiry, Michel X Côté, Simon Boulerice. *Lettres québécoises*, (146), 40-41.
- GAUTHIER, P. (14 septembre 2012). Au théâtre et en librairie. *24h Montréal*, 53.
- GAUTHIER, P. (7 septembre 2012). Plumes d'automne. *24h Montréal*, 45.
- LAPORTE, J. (20 janvier 2012). L'hiver en 25 titres. *Le Soleil*, 33.
- LAURIN, D. (8-9 décembre 2012). Dix romans québécois pour le temps des Fêtes. *Le Devoir*, F3.
- LAURIN, D. (15 septembre 2012). En attendant Cendrillon. *Le Devoir*, F3.
- LAURIN, D. (7-8 avril 2012). Le bonbon empoisonné. *Le Devoir*, F3.
- LEJEUNE, A. (12 septembre 2012). En rafale – Simon Boulerice. *Journal Métro*, 32.
- MOREAULT, É. (27 mars 2012). Le terrain de jeu. *Le Soleil*, 36.
- MOREAULT, É. (23 mars 2012). Le roi de la cour. *Le Soleil*, 34.
- MOREAULT, É. (16 mars 2012). Simon Boulerice : chercheur de trésors. *Le Soleil*, 27.
- PETROWSKI, N. (10 novembre 2012). Un enfant pas comme les autres. *La Presse*, ARTS 4.
- SAINT-PIERRE, C. (21 août 2012). De nouveaux horizons. *Le Devoir*, B7.
- SIAG, J. (17 juillet 2012). Bancs d'essai culturels. *La Presse*, ARTS 5.
- VIGNEAULT, A. (27 avril 2012). Biblio – « Martine à la plage ». *La Presse*, ARTS 4.

3. Ouvrages de référence

- AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris : PUF.
- AMOSSY, R. (2009) La double nature de l'image d'auteur. Dans M. BOKOBZA KAHAN (dir.) et R. AMOSSY (dir.), *Argumentation et analyse du discours*, 3, 77-93. Repéré à <http://aad.revues.org/656>
- AMOSSY, R et MAINGUENEAU D. (2009). Autour des « scénographies auctoriales » : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007). Dans M. BOKOBZA KAHAN (dir.) et R. AMOSSY (dir.), *Argumentation et analyse du discours*, 3. Repéré à <http://aad.revues.org/678>
- BELLEAU, A. (1999 [1980]). *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Montréal : Éditions Nota Bene.
- BELLEAU, A. (1986). *Surprendre les voix*. Montréal : Boréal.
- BIRON, M. (2007). Portrait de l'écrivain en autodidacte. *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise, @nalyse*, 2 (3), 70-87.
- CHEVALIER, J. et GHEERBRANT A. (2008 [1969]). *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- COUTURIER, M. (1995). *La figure de l'auteur*. Paris : Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.
- HEINICH, N. (2000). *Être écrivain. Création et identité*. Paris : La Découverte.
- LUNEAU, M.-P. (2008). « Tant d'amour à donner. » Le biographique, l'œuvre et la figure de l'auteur Harlequin. *CONTEXTES*, 3. Repéré à <http://contextes.revues.org/2413>
- POLIAK, C. (1992). *La vocation d'autodidacte*. Paris : L'Harmattan.

Annexe 1 – Échange de courriels avec Simon Boulerice par rapport au double statut énonciatif des notices d’auteur (11 décembre 2012)

Simon Boulerice, bonjour!

Je fais un travail sur votre posture d'auteur dans le cadre d'un séminaire à l'Université McGill sur la figure de l'écrivain québécois, sous la direction de M. Pascal Brissette; j'aurais une courte question pour vous si vous avez le temps. J'ai choisi comme corpus d'études vos notices biographiques dans les publications parues en 2012, et j'aimerais simplement savoir si c'est vous qui êtes l'auteur des biographies présentées dans *Martine à la plage* et sur le site web des Éditions Ta mère. À quel point l'éditeur est-il intervenu dans la rédaction votre texte?

Votre réponse me serait d'une grande aide!

Merci beaucoup,

Kiev Renaud

--

Bonjour Kiev!

Bien heureux de te lire.

Alors voici : concernant Ta mère, la bio est de moi, et a été aucunement retouchée.

Concernant La Mèche, mon editrice, Geneviève Thibault, a construit la bio qu'elle désirait, à partir de mes infos.

Ça répond?

Simon

L'élaboration de l'identité homosexuelle chez le protagoniste enfant en regard de son univers de référence hétéronormé dans *Les Jérémiades* de Simon Boulerice

Gabrielle Lapierre

Université de Sherbrooke

Résumé

Le roman *Les Jérémiades* de Simon Boulerice met en scène la première relation amoureuse d'un jeune protagoniste de neuf ans avec un adolescent de quinze ans. Nous proposons ici une lecture attentive des scripts sexuels (tels que théorisés par John Gagnon) qui nous permet d'observer la construction identitaire du personnage, à la fois en ce qui a trait à ses références culturelles, à ses fantasmes et à ses interactions avec son amant. À travers ces trois niveaux de scripts, la distribution du pouvoir (selon la définition de Foucault) et la symbolique des lieux feront l'objet d'une attention particulière. Afin d'étudier la progression de ces représentations dans le récit, le présent article se décline en trois temps correspondant à une division du roman en trois parties.

Mots-clés : littérature québécoise contemporaine, identité homosexuelle, hétéronormativité, scripts sexuels, rapports de pouvoir, pédophilie.

1. Introduction

Dans son *Histoire de la sexualité*, Michel Foucault propose une nouvelle conception du pouvoir, où celui-ci ne serait plus un sceptre – ou un phallus – détenu par des individus au pouvoir. En effet, il l'envisage plutôt comme « la multiplicité des rapports de force qui sont immanents au domaine où ils s'exercent et sont constitutifs de leur organisation » (Foucault, 1976, p. 121-122). Selon cette perspective, le pouvoir ne peut se résumer ni à un ensemble d'institutions, ni à un mode d'assujettissement, mais plutôt à un ensemble de forces mouvant et aux multiples provenances. Considérant la sexualité comme « un point de passage particulièrement dense pour les relations de pouvoir » (Foucault, 1976, p. 136), il formule le concept de « dispositif de sexualité » afin d'envisager les rapports de force entre pouvoir et désir. Ainsi, il dégage quatre grands ensembles stratégiques caractérisant ce dispositif à partir du XVIII^e siècle, dont l'un consiste en la « pédagogisation du sexe de l'enfant » (Foucault, 1976, p. 137). À l'heure actuelle, la plupart des chercheurs s'accordent sur une conception constructionniste plutôt que naturaliste quant à l'identité sexuelle, faisant en sorte que l'éducation des enfants soit une étape importante du processus. Or, on remarque que cette éducation sexuelle s'accomplit parfois dans une logique homophobe. À ce propos, Louis-Georges Tin, dans son article *Comment peut-on être hétérosexuel?*, propose un rapide survol des différentes tactiques employées, d'abord par les autorités religieuses, puis médicales, afin de réprimer les pulsions dites « dangereuses » des

enfants. Par cet inventaire de stratégies, il avance que « les pédagogues [ont cherché] d'une part à *produire* l'hétérosexualité chez les enfants, tout en la déclarant absolument naturelle; d'autre part à réprimer les sources possibles d'une éventuelle homosexualité » (Tin, 2010, p. 97¹¹).

Considérant cette tentative de contrôle et de « gestion » de la sexualité de l'enfant, il est légitime de se questionner quant à la façon dont se construit, aujourd'hui, la sexualité de l'enfant expérimentant un désir homosexuel. Bien entendu, l'homosexualité est de plus en plus acceptée en société, et donc, de plus en plus représentée en littérature. Or, il s'agit toujours de représentations adultes; on semble considérer l'enfant comme implicitement hétérosexuel. Ce faisant, on remarque que nous évoluons toujours dans un monde social où pèse « la contrainte à l'hétérosexualité » (Rich, 1981, p. 28), qu'elle soit implicite ou non. Ainsi, dans le présent travail, je me questionnerai sur la façon dont se construit cette identité homosexuelle chez le personnage enfant tributaire d'un univers de références conditionné par l'hétéronormativité en prenant à témoin le récit *Les Jérémies* de Simon Boulerice. Il s'agit d'un premier roman, dans lequel Boulerice raconte la première relation amoureuse d'un jeune garçon de neuf ans, Jérémie, avec un adolescent de 15 ans, Arthur. Bien accueilli par la critique – un « début fulgurant qui emporte l'adhésion » (Corriveau, 2010, p. 25) –, le roman est décrit comme « étonnant et détonnant » (Bertin, 2010, p. 15). C'est précisément ce qui m'apparaît intéressant, puisque ce caractère détonnant relève en partie de l'écart quant aux exigences de l'hétéronormativité. Or, non seulement Jérémie est un enfant ayant des relations homosexuelles, mais ses relations ont une dimension pédophile. Toutefois, notons que Jérémie n'a pas conscience du caractère transgressif de son histoire avec Arthur. S'il sait qu'il ne doit en parler à personne, ce n'est pas par crainte d'être stigmatisé, mais parce qu'Arthur lui a fait comprendre qu'il « ne voulait pas montrer aucun signe d'affection pour préserver [leur] intimité » (Boulerice, 2009, p. 88). En fait, l'intérêt réside dans la manière dont Jérémie parvient à articuler son univers de référence hétéronormé avec cette relation hors normes. Dans quelles mesures les différentes représentations genrées qu'il croise déterminent-elles ses schèmes mentaux et influencent-elles ses actes ou ses sentiments? D'ailleurs, en tant que première expérience sexuelle, sa relation avec Arthur ne vient-elle pas modifier, plutôt que relayer, ses conceptions du couple, de l'amour et de la sexualité que lui a transmises la société?

Pour bien saisir cette élaboration de l'identité sexuelle, plusieurs concepts sociologiques et littéraires seront nécessaires. D'abord, la théoricienne Judith Butler présente, dans *Troubles dans le genre*, la triade sexe/genre/désir qui se décline, dans un milieu hétéronormatif comme : femme/féminine/désirant homme ou homme/masculin/désirant femme. L'homosexualité, donc, est forcément en rupture avec le modèle dominant hétérosexuel. Dès lors, la théorie de Butler nous amène à observer les écarts et les nouvelles configurations de cette triade dans la relation homosexuelle mise en scène dans *Les Jérémies*. En effet, si le personnage relaie cette configuration en raison de son univers de référence hétéronormé, dans quelle mesure l'équation entre les trois composantes joue-t-elle un rôle déterminant dans sa perception de la réalité alors qu'il est en plein processus de création de son identité? Plus encore, les rapports de pouvoir¹² qui sous-tendent ses premières expériences influencent également sa compréhension du monde. D'ailleurs, Foucault, en concevant le pouvoir comme un ensemble de forces mouvantes et sans point fixe, permet d'élargir l'analyse des possibles rapports de force et de considérer l'enfant

¹¹ L'auteur souligne.

¹² Tels que théorisés par Michel Foucault dans son *Histoire de la sexualité* (1976).

autrement qu'en situation d'impuissance face à l'adulte. Plus spécifiquement, c'est par l'utilisation de la notion de scripts sexuels de John Gagnon que nous pourrions dégager à la fois les rapports de pouvoir entre les personnages, les configurations sexe/genre/désir, ainsi que la contrainte implicite à l'hétérosexualité. Grâce à l'examen des trois niveaux de scripts – culturel, intrapsychique et interpersonnel –, il sera possible d'observer de quelle manière les références culturelles sont appropriées et rejouées ou non par le protagoniste.

Le présent article se déclinera en trois temps. Comme je souhaite observer la construction identitaire de Jérémie, j'ai divisé le roman en trois parties afin de pouvoir observer, à travers la narration homodiégétique, l'évolution des configurations mentales du personnage. Les neuf premiers chapitres relatent la rencontre et la relation amoureuse des deux jeunes hommes, puis les chapitres 10 à 12 mettent en scène le déclin de l'amour d'Arthur pour Jérémie; finalement au chapitre 13 survient la rupture et, jusqu'au chapitre 17, il est question de la peine d'amour de Jérémie. Pour chacune de ces trois parties, je vais m'attarder sur « l'analyse de la dynamique des relations qui existent entre [les] différents niveaux [de scripts] » (Gagnon, 2008, p. 84); c'est-à-dire comment les scripts intrapsychiques traduisent une appropriation des scripts culturels et ont une incidence sur les scripts interpersonnels. Ces observations m'amèneront à observer également les rapports de pouvoir entre les deux personnages, à l'aide de la théorie de Michel Foucault et de l'analyse de ces rapports dans la symbolique des lieux.

2. L'idylle amoureuse : adaptation d'un système de représentation à une situation particulière

Dans un premier temps, il faut se pencher sur l'analyse des scripts intrapsychiques en ce qu'ils déterminent comment le protagoniste s'approprie les scripts culturels afin de comprendre comment ils seront rejoués au moment de sa relation avec Arthur. Les scripts intrapsychiques illustrent la « difficult[é] [à] établir un lien entre la signification (la culture) et l'action (l'interaction sociale) » (Gagnon, 2008, p. 85); leur analyse se révèle donc primordiale pour comprendre ce qui unit l'univers de référence et l'interaction sociale qui n'ont pas de liens directs. Comme Jérémie est « né dans l'ère des ballades et des *soaps* » (Boulerice, 2009, p. 56), ses projections mentales reconduisent les schèmes de cette culture populaire empreinte de la contrainte à l'hétérosexualité (Rich, 1981). Sa première relation étant d'ordre homosexuel, il doit trouver un stratagème pour reconduire les scripts hétérosexuels à travers cette relation, étant donné qu'il s'agit des seuls qu'il connaît.

2.1 Un univers de référence hétéronormé

La plupart des références culturelles scriptées dans le texte sont issues de la culture populaire (télévisuelle et cinématographique). Dès les premières pages du roman, le narrateur nous avertit de la prégnance de ces références : « Je préviens ici le lecteur : ma passion pour le cinéma m'amène à faire de fréquentes comparaisons » (Boulerice, 2009, p. 10). Une référence culturelle en particulier revient sans cesse dans les représentations mentales de Jérémie : le feuilleton *Top Modèle*. Plus précisément, il « aurai[t] donné [sa] vie inutile pour que Ridge Forrester [le] prenne dans ses bras » (Boulerice, 2009, p. 10); ce qui trahit la préexistence dans sa psyché de la possibilité du rapport homosexuel. Pourtant, n'arrivant pas à concevoir l'amour ou le désir entre deux hommes, Jérémie s'associe, par défaut, aux conquêtes de ce dernier. Jérémie est passif; il

subit l'action « d'être pris dans les bras ». On retrouve sensiblement le même schéma lorsqu'il dit « av[oir] Popeye devant [lui]. [Il] serai[t] Olive, la longueur en moins. Une moitié d'Olive. Arthur [le] lèvera à bout de bras » (Boulerice, 2009, p. 18). Cette fois, on insiste sur la force physique d'Arthur, toujours en accord avec l'idéal viril. Jérémie, quant à lui, est toujours en position passive, Arthur étant celui qui performe l'action. Cette passivité est reconduite aussi par la figure de la princesse dont le salut repose uniquement sur son mariage avec le prince. D'ailleurs, Jérémie s' imagine en Cendrillon lorsque « 20 h 15 finit par venir. Cendrillon devait retourner dans sa chaumière de la rue Poupart » (Boulerice, 2009, p. 19). Or, « [son] prince [...] voulut [le] garder à lui [...] Arthur [le] plaqua contre le mur » (Boulerice, 2009, p. 19). Encore une fois, la figure masculine est accompagnée par une démonstration de force, voire de violence. Cet ascendant d'Arthur s'exprime également dans l'échange économico-sexuel (Tabet, 2004) qui s'installe entre les deux jeunes, appuyé par l'imaginaire de Jérémie qui « [s]'imagin[e] être la pute d'un célèbre joueur de hockey » (Boulerice, 2009, p. 50). En fait, cette condition s'explique par le fait qu'Arthur offre à Jérémie des bonbons, et que ce dernier se sert des sucreries pour se faire des amis dans la cour d'école. Les bonbons agissent à titre de monnaie du monde enfantin et Jérémie se « prostitue » pour s'en procurer et installe le motif de la pédophilie.

En somme, cette distribution des rôles se fait principalement en fonction des rapports de pouvoir présents dans le script culturel en lui-même et, par mimétisme, la soumission et la passivité de Jérémie dans la relation l'amènent à s'identifier aux figures féminines, alors qu'Arthur en tant que dominateur est associé au masculin. Ainsi, Jérémie accumule les positions dominées à la fois en tant qu'enfant et en tant que « femme ». En ce sens, cette série d'exemples en dit beaucoup sur l'hétéronormativité des scripts sexuels de Jérémie. Issues de la culture populaire et surtout de l'écran – que ce soit de la télévision, du cinéma ou des jeux vidéo –, ces références culturelles présentent exclusivement des modèles hétérosexuels. En effet, ces quelques exemples trahissent un manque de représentations homosexuelles dans l'imaginaire du personnage. Sans autre modèle, Jérémie n'a donc d'autre choix que de déformer ces scripts hétérosexuels afin d'adapter ces modèles de couple à sa relation avec Arthur. En attribuant les caractéristiques du féminin à l'un des deux individus masculins de son couple, il parvient à se conformer à la triade sexe/genre/désir hétéronormative dont parle Judith Butler; il ne tente pas de nouvelles configurations, mais essaie plutôt de cadrer dans celles qui dominent l'espace social. Or, si les scripts culturels qu'il déforme dans ses scripts intrapsychiques lui permettent d'essayer d'appréhender cette nouvelle relation, les scripts interpersonnels, quant à eux, le confrontent constamment à de nouvelles situations.

2.2 La distribution du pouvoir dans la relation

La dynamique du rapport entre les deux personnages est en grande partie conditionnée par une dimension pédophilique, malgré le fait qu'ils soient légalement mineurs. En effet, Jérémie lui-même insiste sur leur différence d'âge et remarque la corrélation entre le désir d'Arthur et son propre aspect juvénile. De prime abord, ce rapport s'inscrit dans l'onomastique du roman; soulignons le caractère « vieux » du prénom Arthur, en opposition avec le caractère « jeune » de celui de Jérémie. Cet écart est accentué par la maturité de l'adolescent : « Arthur utilisait des mots trop grands pour lui. Un style trop mûr pour ses quinze ans. C'était un adulte, déjà » (Boulerice, 2009, p. 25). Jérémie, pour sa part, est non seulement jeune, mais il performe son âge de façon accentuée lorsqu'il comprend que la juvénilité est un atout : il « rempli[t] [son] rôle

d'enfant avec une fraîcheur de circonstance » (Boulerice, 2009, p. 38). Tous ces efforts afin de souligner sa jeunesse ont pour but d'attiser le désir d'Arthur, car il est bien conscient de l'impact de son allure enfantine sur son amoureux : « Ma candeur avait cessé un jour. Si je l'avais prolongée, c'était par jeu. Je jouais à être innocent. C'était une arme de séduction. J'en avais usé pour plaire à Arthur » (Boulerice, 2009, p. 38). Or, tout cela ne provient pas de son imagination, puisqu'Arthur ne cache pas la source de son désir, par exemple, il dit à Jérémie de ne pas porter de broches, car « [il] perdrai[t] [sa] juvénilité [...], [qu'il] es[t] beau comme ça » (Boulerice, 2009, p. 25).

Dans le même ordre d'idées, bien que le désir tourné vers la juvénilité soit un signe de pédophilie, le rapport de force inégal (l'ascendant d'un adulte sur un enfant) construit par le texte vient surdéterminer ce type de rapport. Selon le mémoire de Marie-Ève Ducharme sur la pédérastie et la pédophilie (Ducharme, 2009), c'est d'abord cette question de pouvoir qui rend la pédophilie inacceptable dans notre société moderne. En réalité, on considère que l'enfant n'est pas apte à refuser ou à accepter un rapport sexuel, et donc, l'adulte qui l'initie l'abuse forcément. En ce sens, le roman de Boulerice contribue à dénoncer, d'une part, la pédophilie par l'illustration de ce rapport de force inégale tout en légitimant, d'autre part, le droit des enfants à avoir une relation amoureuse. La distribution inégale du pouvoir ne fait aucun doute : Jérémie affirme qu'« [Arthur] avait tous les droits sur [lui] » (Boulerice, 2009, p. 41). D'ailleurs, Arthur est celui qui initie le contact sexuel : « le projet [de se mettre nus] avait été amené par Arthur comme un jeu » (Boulerice, 2009, p. 47) et Jérémie s'y soumet. Toutes les étapes suivantes jusqu'à l'acte sexuel en lui-même fonctionnent ainsi, c'est-à-dire qu'Arthur initie (agent) et Jérémie suit (instrument). Or, l'aliénation de Jérémie va encore plus loin. Dominé amoureuxment, il n'arrive à éprouver du désir qu'à travers celui de son amant : « Son plaisir détenait un ascendant sur le mien [...] Je trouvais mon utilité ici-bas au seuil de mes dix ans et demi » (Boulerice, 2009, p. 55). À ce point, on ne peut plus douter de la domination qu'exerce l'adolescent sur le jeune protagoniste, puisqu'il contrôle jusqu'au désir de Jérémie.

Dans cette distribution inégale des pouvoirs dans le couple, les manifestations violentes sont aussi à prendre en considération. Jérémie, en pâmoison devant son amant, n'a aucune autre expérience à laquelle comparer sa relation, hormis les modèles culturels hétéronormés. Et comme il magnifie tout ce qui provient d'Arthur, Jérémie en vient même à interpréter positivement l'agressivité et la violence de son amant. On observe à cet égard plusieurs antithèses : « Arthur [le] rossait de balles de neige douce » (Boulerice, 2009, p. 53) ou bien il décrit leur amour comme « poétique et violent, à la fois » (Boulerice, 2009, p. 49). Ces oppositions montrent bien l'adéquation entre plaisir et violence en train de se former dans l'imaginaire de Jérémie et convoque même, éventuellement, le rapport sadomasochiste.

La symbolique des lieux mérite également un examen attentif quant à la distribution du pouvoir. D'abord, leurs rencontres se déroulent presque exclusivement chez Arthur; ce dernier maîtrisant ainsi mieux l'espace, il est plus confiant et plus en contrôle. Jérémie va associer Arthur et sa chambre si étroitement qu'il magnifie tout de cette chambre au même titre que son propriétaire : « Son lit : la belle zone érogène de sa chambre » (Boulerice, 2009, p. 50). Il développe des sentiments semblables envers la chambre et envers son amoureux; « [s]a chambre bleue [le] soulag[e] » (Boulerice, 2009, p. 19). Le protagoniste insiste donc sur l'importance du lieu dans lequel ses premiers ébats se déroulent, jusqu'à lui accorder une dimension sacrée en décrivant le lieu comme « la maison qui allait être [sa] synagogue [...], [sa] chapelle ardente » (Boulerice,

2009, p. 17). À l'inverse, sa propre chambre ne présente aucun intérêt par rapport à celle de son amant : « Je réintérai le désordre sensuel de ma chambre, après m'être saoulé de celle d'Arthur. Cela aurait pu être les retrouvailles avec un vieil ami, si vieil ami j'avais eu » (Boulerice, 2009, p. 97). D'ailleurs, l'unique fois où Arthur va dormir chez Jérémie, c'est encore Arthur qui a le contrôle. Trop impressionné de voir Arthur évoluer dans son univers – « il y avait un homme dans mon lit. Exagérément beau » (Boulerice, 2009, p. 80) – Jérémie laisse à Arthur le soin d'agir et conserve son attitude passive. Par exemple, c'est Arthur qui « pr[end] soin de semer la zizanie dans les draps du matelas pour les invités » (Boulerice, 2009, p. 80). Ainsi, l'importance et la symbolique accordées aux lieux par la narration indiquent qu'Arthur est celui qui détient le pouvoir alors que Jérémie, dominé amoureusement, reste passif.

3. Le déclin de l'intérêt d'Arthur : une escalade de la violence

3.1 Jérémie passe mentalement à l'action

La seconde partie du roman est marquée par le déclin de l'intérêt qu'Arthur porte à Jérémie, ce qui provoque l'acharnement de ce dernier pour attirer l'attention de son amoureux. Environ un an après leur rencontre, Arthur n'a plus autant de plaisir en compagnie de son jeune amant dont le corps change. Jérémie est forcé de modifier son comportement pour tenter d'entretenir leur relation, sa passivité enfantine n'étant plus suffisante. À ce propos, il est intéressant de noter, quant aux scripts intrapsychiques, que dans la première partie, malgré ses fantasmes mettant en scène Ridge Forrester, Jérémie s'imposait une fidélité sans faille à Arthur : « dans les films, on tromp[e] notre homme [que] quand quelque chose cloch[e]. Et rien ne clochait entre nous » (Boulerice, 2009, p. 58). Or, il en va autrement dans cette deuxième partie de leur relation où, cette fois, « quelque chose cloche ». Toujours en se référant aux personnages du feuilleton *Top Modèle*, il espère

intégrer leur cercle mondain et blesser les femmes bourgeoises une à une, en les poignardant avec leur horrible broche fixée à leur cachemire. Brooke, Caroline, Stéphanie. Vous êtes des femmes mortes. [Il va] percer vos clavicules avec les épingles de vos cailloux dorés. [Puis] [il] ser[a] alors indulgent. [Il épargnera] leur peau de luxe et refer[a] [sa] vie avec Ridge. Pour rendre Arthur jaloux. (Boulerice, 2009, p. 97-98)

Cet extrait est intéressant à plusieurs égards. D'abord, cette soudaine envie de rendre Arthur jaloux trahit la blessure amoureuse de Jérémie. En outre, on observe une prise en charge de l'action par Jérémie qui n'est plus uniquement l'objet désiré d'Arthur. Au contraire, il est sujet de l'action. Qui plus est, la violence de cette action accentue d'autant plus l'écart avec sa passivité précédente. Mais est-ce une réelle prise de pouvoir de la part de Jérémie? Non, parce que, premièrement, son action ne prend place que dans son univers mental, et, deuxièmement, du moment où « la tendresse d'Arthur se détério[re] de manière fulgurante[, que] ses caresses devi[ennent] lamentables, puis inexistantes[,] [Jérémie] n'os[e] pas le lui reprocher » (Boulerice, 2009, p. 91). En fait, non seulement Arthur conserve son ascendant, puisque Jérémie n'ose pas réellement agir en sa présence, mais l'action fantasmatique de Jérémie n'a pour but, au fond, que de revenir à leurs positions initiales : Arthur dominant et Jérémie dominé.

3.2 *L'inévitable changement physique de Jérémie et ses conséquences*

Pour ce qui est des scripts interpersonnels dans cette partie du roman, ils sont plus difficiles à détecter puisqu'on insiste surtout sur l'absence de contact : « Je cherchais mentalement la dernière fois où nous avions fait l'amour sans me rappeler » (Boulerice, 2009, p. 114). Or, on remarque que ce changement de la part d'Arthur est accompagné de la perte progressive des attributs juvéniles de Jérémie : « J'étais plus gras et je transpirais plus qu'avant. Cela déplaisait à Arthur » (Boulerice, 2009, p. 103). De cette manière, le caractère pédophilique de leur relation est d'autant plus mis en évidence qu'Arthur ne peut éprouver du désir pour Jérémie si ce dernier n'a plus l'apparence d'un enfant.

Malgré ces constats, Jérémie refuse de laisser mourir cette relation. Par contre, cet acharnement à jouer à l'enfant agace de plus en plus Arthur : « Arthur leva les yeux au ciel. Un an plus tôt, ma candeur l'aurait ému. À présent, elle l'irritait » (Boulerice, 2009, p. 102). Ce faisant, les gestes violents ne sont plus les conséquences d'un jeu, mais plutôt des signes d'agacement. Toutefois, Jérémie a été conditionné, par les scripts interpersonnels qu'il a forgés avec Arthur, à associer violence à plaisir, voire à amour. Cette dimension sadomasochiste entraîne des scènes dans lesquels Jérémie en vient à exiger des coups de la part de son ancien amant :

- Venge-toi. Viens chez moi me frapper. [dit Jérémie]
- Je ne veux pas te frapper. [dit Arthur]
- Je le mérite. Tu prendras ta ceinture. Frappe-moi au dos, avec ta ceinture. Avec l'œillet en métal, ça va laisser des marques sur mon dos, tu auras ta vengeance. (Boulerice, 2009, p. 99)

Cette conversation montre bien un certain décalage entre la perception de Jérémie et celle d'Arthur. En effet, le protagoniste n'arrive pas à décoder correctement les situations violentes puisqu'à la suite de son expérience avec Arthur, il arrive à considérer la violence positive. Ainsi, selon son raisonnement, s'il attire les coups d'Arthur, par le fait même, il recevra de l'attention de son amant et peut-être un peu d'amour. Or, malgré ses efforts, Arthur continue de s'éloigner.

La symbolique des lieux témoigne également de ce détachement d'Arthur pour son protégé. En effet, cette partie du roman se déroule pendant l'été, faisant en sorte qu'Arthur utilise le prétexte des sorties extérieures pour limiter leurs contacts physiques. Ce faisant, la chambre d'Arthur est de moins en moins visitée par le couple, ce qui est significatif en regard de l'importance qu'accorde Jérémie à ce lieu. À ce propos, une scène est particulièrement intéressante, puisque c'est en se regardant dans le miroir d'Arthur que Jérémie réalise la transformation de son corps : « Je me vis dans le miroir épargné de sa chambre. J'avais tant vieilli, j'avais perdu mon attrait » (Boulerice, 2009, p. 142). C'est donc à travers le miroir de cette chambre – symboliquement centrale dans leur relation – que le protagoniste se voit tel qu'Arthur le voit, c'est-à-dire plus vieux et par le fait même moins désirable. Ainsi, les lieux n'ont pas uniquement le rôle de décor, mais ont une réelle incidence sur le récit.

4. La rupture et le chagrin d'amour : le paroxysme de la violence

4.1 Reconfigurations des référents culturels de la première partie

À la suite de ces constats répétés du déclin de l'intérêt d'Arthur pour Jérémie, survient, au chapitre treize, « [u]ne rupture amoureuse typique de *soap* d'après-midi. On [...] abandonn[e] [Jérémie] comme Ridge abandonn[e] toutes ses conquêtes » (Boulerice, 2009, p. 118). Cette manière de qualifier sa rupture trahit encore la prégnance de *Top Modèle* comme script culturel référentiel. Aussi, Jérémie est toujours associé aux figures féminines dominées, soit les « conquêtes ». Le terme conquête, d'ailleurs, les confine au statut d'objets passifs « à conquérir ». Or, *Top Modèle* n'est pas la seule référence culturelle à revenir dans cette troisième partie, car si au début du roman Jérémie se prend pour Cendrillon, après sa rupture avec Arthur, il s'associe plutôt au personnage de l'horrible demi-sœur :

Mes pieds avaient grandi. Mes orteils coinçaient au bout de mes bottes. J'étais une horrible demi-sœur de Cendrillon. Tranchez-moi les orteils. Tranchez-moi les talons. Mais faites que je demeure princesse. Quitte à ce que je sois une princesse mal-aimée que les enfants pointent du doigt en gloussant. (Boulerice, 2009, p. 142)

On peut lire ce passage comme une synecdoque, en considérant que ses pieds représentent en réalité tout son corps qui grandit et devient moins attirant. D'ailleurs, c'est cette transformation qui le fait passer, aux yeux d'Arthur, de Cendrillon à la demi-sœur. Plus encore, en verbalisant son désir de se faire trancher les orteils, il insinue qu'il irait jusqu'à la mutilation pour retrouver son corps d'avant, retournant ainsi la violence contre lui-même. Recouvrer sa juvénilité implique de retrouver le désir d'Arthur pour lui, d'où le sacrifice qu'il serait prêt à faire. En somme, il adapte les scénarios culturels à sa situation; il n'a plus le rôle de l'héroïne glorieuse, mais plutôt celui des conquêtes abandonnées et des demi-sœurs. Ces nouvelles configurations illustrent comment Jérémie se sent par rapport au départ d'Arthur dans sa vie : il se sent repoussant, il est démolé et prêt à tout pour retrouver son statut de « princesse ».

4.2 Le script de l'agression sexuelle « désirée »

Un autre passage me semble particulièrement pertinent en ce qu'il trahit la présence du « script de l'agression sexuelle et de la violence » (Gagnon, 2008, p. 109). En fait, Gagnon affirme que « l'agressivité et la violence sont des comportements sociaux et sont scriptées comme le sont tous les comportements sociaux » (Gagnon, 2008, p. 111). Autrement dit, les scènes de violences « sont des confrontations socialement scriptées » (Gagnon, 2008, p. 111), contrairement à la croyance populaire comme quoi la violence est l'expression d'une pulsion naturelle non contrôlée. Ainsi, on peut s'interroger sur la provenance de cette association entre plaisir et violence. On découvre alors que ce n'est pas uniquement dû au comportement d'Arthur et à l'importance de leur relation en tant que première expérience sexuelle, mais que Jérémie a également intégré un script culturel violent. En effet, Jérémie va jouer au violé : « Je jouerai alors allègrement au violé. Comme Caroline Spencer dans *Top Modèle*. Je serai bouleversant, beaucoup plus qu'elle » (Boulerice, 2009, p. 135). À ce propos, l'article de Wendy Delorme dans *Femmes désirantes*, illustre bien ce fantasme; la narratrice fait l'expérience de retracer l'origine

d'un fantasme (script intrapsychique) à travers les différentes références culturelles (script culturel) qui l'ont formé. Elle comprend que les productions culturelles lui ont inculqué, malgré elle, le fantasme d'être dominée, voire violée :

L'érotisation de la domination masculine et des violences sexuelles, dans un téléfilm grand public qu'ont regardé sans doute beaucoup d'autres jeunes filles et enfants [il est question ici de la série de films *Angélique*], n'est qu'une goutte d'eau dans la mer des productions littéraires et médiatiques qui forgent nos imaginaires érotiques *avant même* que nous sachions ce qu'est un rapport sexuel consenti, désiré. (Delorme, 2013, p. 32¹³)

Il en va de même pour Jérémie qui, pour sa part, observe dans le téléroman *Top Modèle* ce script de l'agression sexuelle « désirée ». En endossant le rôle féminin de ses références culturelles, le personnage intériorise ce script de la femme désirant être dominée et il le rejoue dans sa relation avec Arthur. Néanmoins, il faut préciser que ce choix de se placer dans la position du dominé n'est pas une réelle prise de pouvoir comme on pourrait le croire, mais plutôt un symptôme de la « colonisation de l'imaginaire » (Roussos, 2007) par ces références hétéronormatives. Donc, cette scène souligne encore une fois l'inégalité du rapport de force entre les deux personnages.

4.3 Le dialogue : procédé illustrant le décalage du protagoniste

Après la rupture, Jérémie s'accroche à ses scénarios qu'il a élaborés tout au long de sa relation avec Arthur. De plus en plus décalé de la réalité, il concentre uniquement son attention sur ce qu'il peut interpréter de façon à se conforter, à espérer un retour à la situation passée. Or, c'est à travers les dialogues qu'il est possible d'observer ce décalage de Jérémie. Par exemple, lors d'une dispute, Arthur le traite de « petit con » (Boulerice, 2009, p. 143), Jérémie « souri[t] à l'écoute du mot "petit". C'[est] rassurant. Il y [a] forcément là quelque chose d'affectueux » (Boulerice, 2009, p. 143). Tellement conditionné à considérer la petitesse comme positive, il ne peut départager les situations dans lesquels l'adjectif a une connotation positive ou négative. En fait, les dialogues sont les seuls moments dans le roman où l'on introduit la voix d'un autre personnage, en l'occurrence celle d'Arthur. Dans le cas présent, les dialogues permettent de rendre compte de la gradation des insultes d'Arthur et des interprétations erronées qu'en fait Jérémie. Ainsi, plus le récit avance, plus les conceptions de Jérémie sont déphasées et on observe une escalade de folie et de violence qui mène à la scène finale : le saccage par Jérémie de la chambre d'Arthur.

4.4 Le saccage du lieu symbolique le plus important : une nouvelle distribution du pouvoir

Cette scène est à la fois intéressante en ce qui a trait aux rapports de pouvoir, à la violence et à la symbolique des lieux. Jérémie s'introduit dans la chambre avec une intention en apparence paradoxale : tout détruire et prouver son amour à Arthur. Les motivations de Jérémie sont le résultat, à la fois de son rapport entre violence et plaisir et du décalage du personnage. D'ailleurs, au moment de la rupture, la maison permet toujours d'illustrer, par un lien métaphorique, sa

¹³ Je souligne.

relation avec Arthur : « Ça y était. L'exil commençait. On me chassait de ma chapelle ardente. J'étais banni de mon lieu de sécurité, de survie. On me poussait vers la mort » (Boulerice, 2009, p. 121). Lorsqu'il se rend chez Arthur avec pour objectif de tout détruire, il est intéressant de noter qu'il n'endosse plus le rôle d'une figure féminine, mais plutôt celle du « guerrier » (Boulerice, 2009, p. 138). Ainsi, toujours en accord avec les principes de l'hétéronormativité, une fois dans l'action et dans la démonstration de force, il est associé au masculin.

Alors qu'au début du récit il « voulai[t] passer [sa] vie dans son navire, le nez enfoncé dans l'odeur de sirop de son drap contour » (Boulerice, 2009, p. 42). Pendant la scène finale, il « détrui[t] son navire et ses draps. [Il] vandalis[e] son lit comme lors d'une relation sexuelle déchaînée » (Boulerice, 2009, p. 139). Cette citation met encore en évidence cette association de la violence et du désir chez le protagoniste, puisque la destruction lui rappelle l'acte sexuel. Cette association revient à plusieurs moments dans cette scène d'une extrême violence qu'il considère comme une preuve d'amour : « [s]on lit était ruiné comme au terme d'un viol collectif. J'étais dans un paroxysme d'amour » (Boulerice, 2009, p. 140). Cette antithèse contribue à illustrer le décalage ou la folie qui s'empare du personnage.

Encore une fois, le dialogue permet de mettre en évidence le caractère déphasé du raisonnement de Jérémie par la voix d'Arthur : « Je te parle. Arrête de sourire! Pourquoi tu as fait ça? [...] Tu es malade, Jérémie! Je ne veux pas de toi » (Boulerice, 2009, p. 143-144). Jérémie n'arrive toujours pas à faire la part des choses et il reçoit avec plaisir cette violence de la part d'Arthur : « Je cherchais sa main sur mon corps, et recevais chaque coup comme une caresse » (Boulerice, 2009, p. 146). Or, Jérémie finit par maîtriser Arthur et le récit se termine sur la mort symbolique de ce dernier : « Arthur aurait été retrouvé mort asphyxié, les mains ligotées, la bouche scellée, les narines obstruées par deux [gommes] Trident, une poque au front, le pantalon en tas sur les chevilles, le sexe à l'air » (Boulerice, 2009, p. 149). Cette description ambiguë de la mort fantasmée ou réelle d'Arthur est intéressante à plusieurs égards. D'abord, cette énumération montre la soumission d'Arthur, et donc, conséquemment, la domination de Jérémie, une première dans le roman. Il s'agit d'une domination physique, donc masculine puisqu'associée à la force. Or, l'emploi du conditionnel laisse planer l'indétermination quant à la « réalité » de la scène. Néanmoins, l'action principale se termine sur cette démonstration de pouvoir de celui qui a incarné la figure de dominé tout au long du roman. Cette fois, il ne souhaite pas retrouver sa position dominée, il opère une séparation franche : il tue Arthur. Il est donc possible de lire la fin comme une prise de pouvoir de Jérémie en ce qu'il choisit de prendre en main, si ce n'est pas sa vie concrète, du moins son imaginaire.

5. Double conclusion : manque de référent homosexuel et critique de l'hétéronormativité

En observant successivement chacune des trois parties du roman dans un ordre chronologique, on constate une évolution significative sur le plan des scripts. En effet, par les scripts intrapsychiques, Jérémie rejoue les scripts culturels hétéronormatifs de la culture populaire. En faisant endosser le rôle féminin à l'un des personnages masculins, Jérémie peut rendre sa relation intelligible en regard des critères hétérosexuels. Puis, bien entendu, les scripts intrapsychiques adaptés influencent les scripts interpersonnels, ce que l'on observe par la manière dont Jérémie agit en décalage avec la réalité et en accord avec ses propres scripts hybrides de domination et de

violence. Ce faisant, les rapports de pouvoir sont structurants dans les constantes reconfigurations des schèmes mentaux du protagoniste. Ces rapports de force s'expriment de multiples façons, que ce soit à travers les genres attribués aux projections mentales de Jérémie, le caractère pédophile de leur relation ou encore la symbolique des lieux. En réalité, on observe une escalade de la violence, jusqu'à la scène finale dans laquelle Jérémie « assassine » Arthur, bien que la fin ouverte ne laisse pas d'indice à savoir si elle relève de l'imagination de Jérémie ou non. En fait, il semble que plus Arthur se désintéresse de Jérémie, plus ce dernier gagne peu à peu du pouvoir. Ainsi, la dernière scène, même fantasmatique, témoigne d'un affranchissement symbolique de Jérémie.

Cette analyse des scripts nous amène à formuler deux conclusions. D'abord, le manque de références culturelles homosexuelles du protagoniste trahit la condition des représentations gaies dans la culture populaire. Dès le départ, il est clair que Jérémie n'a pas en main les outils pour décoder la réalité dans laquelle il s'inscrit. Le roman est, dès lors, une longue tentative pour rendre cette relation intelligible. Ce qui nous amène à notre seconde conclusion : afin de faire en sorte que sa relation avec Arthur ait un sens, Jérémie s'approprie des scripts hétéronormatifs déficients. Ainsi, les scripts hétéronormatifs sont mis à l'épreuve par ce jeune garçon, nourris de la culture populaire, qui les déforme ou les reconduit. En réalité, le roman déconstruit la nécessité du lien sexe/genre/désir et questionne plutôt la qualité du lien (éthique ou pas) entre les deux individus d'un couple. Plus précisément, c'est toute la charge violente inscrite dans les scripts hétérosexuels qui est dénoncée à l'intérieur du roman, et même ceux qui ne semblent pas violents *a priori*. En s'associant aux figures féminines dominées et en intégrant ce « fantasme du viol », les projections du protagoniste trahissent la « colonisation de l'imaginaire » féminin légitimant – voire appelant – la violence et la démonstration de force masculine.

Il faut également mentionner que le choix d'un narrateur plus âgé pour rendre compte de ces événements souligne en quelque sorte leur importance dans la trajectoire du personnage. Dès le prologue, ce Jérémie plus vieux confie au lecteur, au présent de la narration, qu'« il [lui] arrive [encore] de vouloir être cette Brooke, pour que Ridge vienne [le] serrer dans ses bras » (Boulerice, 2009, p. 10). Bien entendu, « [c]e désir est moins violent. Mais [il] mentirai[t] en disant qu'[il] ne voudrai[t] plus que Ridge Forrester vienne [lui] faire violemment l'amour » (Boulerice, 2009, p. 10). Ces phrases placées au début du récit annoncent non seulement l'importance de *Top Modèle* dans l'univers de référence du personnage (puisque des années plus tard cette série peuple encore l'imaginaire érotique du protagoniste), mais aussi la prégnance du lien entre désir et violence. Or, ce narrateur ne nous indique pas uniquement la continuité de ces références populaires, mais aussi le fait que la symbolique des lieux dont il fut question pendant cette première idylle perdure. En effet, il écrit : « J'habite aujourd'hui moi aussi une chambre bleue. [...] Ma chambre est calquée sur celle d'Arthur. Au moment où j'écris ces lignes, je le sens avec moi, à mes côtés » (Boulerice, 2009, p. 19). La recreation de la chambre d'Arthur participe aussi à la mise en relief de cet épisode dans la vie du personnage. Au fond, dès les premières pages, le narrateur insiste sur les éléments clés de sa construction identitaire. Cette construction du récit en deux temps, soit le présent de la narration et les analepses, mériterait d'être investiguée davantage, question de déterminer le jugement porté par l'instance narratrice et son incidence sur le sens du récit.

Bibliographie

Corpus à l'étude

BOULERICE, S. (2009). *Les Jérémiades*. Montréal : Éditions Sémaphore.

Corpus théorique

BERTIN, R. (2010). Simon Boulérice : l'enfance entre tragédie et tendresse. *Lurelu*, 33 (1), 15-18.

BUTLER, J. (2006). *Troubles dans le genre : Le féministe et la subversion de l'identité*. Paris : Éditions La Découverte.

CORRIVEAU, H. (2010). Une diva de neuf ans. *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, (137), 25.

DELORME, W. (2013). Merveilleuse Angélique. Dans I. Boisclair et C. Dussault Frenette (dir.), *Femmes désirantes* (p. 25-32). Montréal : Éditions du remue-ménage.

DÉNOMMÉ-BEAUDOIN, M. (2003). L'homosexualité dans la littérature jeunesse québécoise (1988-2003) : du paratexte au personnage (mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke).

DUCHARME, M.-È. (2009). *Pédérastie, pédophilie : filiation, rupture, déviance* (mémoire de maîtrise, Université de Montréal).

FIRESTONE, S. (1972 [1970]). Pour l'abolition de l'enfance. Dans S. Firestone, *La dialectique du sexe* (p. 5-73). Paris : Stock.

FOUCAULT, M. (1976). *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Paris : Gallimard.

GAGNON, J. (2008). *Les scripts de la sexualité : Essai sur les origines culturelles du désir*. Paris : Éditions Payot & Rivages.

PROKHORIS, S. (2000). *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question*. Paris : Aubier/Flammarion.

QUIRION, J.-F. (2002). *Représentations de l'identité gaie dans les romans québécois* (mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke).

RICH, A. (1981). La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne. *Nouvelles Questions Féministes*, (1), 15-43.

ROUSSOS, K. (2007). *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé, Sylvie Germain et Marie NDiaye*. Paris : L'Harmattan.

TABET, P. (2004). *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. Paris : l'Harmattan.

TIN, L-G. (2010). Comment peut-on être hétérosexuel? *Cités : philosophie, politique, histoire*, (44), 91-105.

Louise Dupré et la mémoire des villes dans l'espace romanesque¹⁴

Annie Tanguay

Université de Sherbrooke

Résumé

L'auteure de cet article étudie les lieux de la mémoire personnelle et collective dans les romans poétiques *La Memoria* et *La Voie lactée* de Louise Dupré. Elle montre l'importance des lieux du quotidien et des villes dans la vie des protagonistes, qui, par la fréquentation de ces lieux, trouveront le courage de surmonter les difficultés. L'espace devient ainsi un agent de la fiction. Les visites – réelles ou rêvées – de villes telles que Rome par exemple, où l'architecture est marquée par le passage du temps, encouragent ces personnages féminins à poursuivre leur avancée. C'est en regard de l'Histoire qu'elles acceptent leur histoire.

Mots clés : Louise Dupré, ville, mémoire, *La Memoria*, *La Voie lactée*, roman poétique.

1. Introduction

Dans ses deux romans – *La Memoria*, publié chez XYZ en 1996, et *La Voie lactée*, chez le même éditeur en 2001 – Louise Dupré est attentive à l'espace, tant intime, comme la chambre et la maison, que collectif, tels la ville et le pays. C'est d'ailleurs ce que l'écrivaine confie à Linda Amyot qui, en 2003, l'interroge sur la valeur des lieux dans sa poésie et ses romans :

Je travaille beaucoup pour qu'ils deviennent presque vivants. La chambre aussi est très importante, la maison. D'ailleurs, le titre de travail de *La Memoria* était *La demeure*. Ce n'est pas pour rien que, dans *La Voie lactée*, Anne est architecte... [...] c'est comme si les lieux en venaient à construire une sorte de muraille contre le temps qui risque de nous emporter. Et donc contre la mort. (Amyot, 2003-2004, p. 26).

La ville est quant à elle traitée comme un espace identitaire qui entre en interaction avec les personnages féminins. Emma, dans *La Memoria*, et Anne, dans *La Voie lactée*, devront faire face à leur passé afin de trouver la force d'aller de l'avant et d'accepter les départs de ceux qu'elles aiment. Leurs réflexions excéderont la sphère de la mémoire personnelle. Elles inscriront leur histoire et celle de leurs proches dans l'Histoire. Leurs meurtrissures se présenteront en écho à des blessures éprouvées en d'autres temps et d'autres lieux. C'est par une telle prise en charge de la mémoire qu'elles se libéreront de leurs tourments. L'art, qu'il soit écriture ou dessin, contribuera à leur mieux-être, leur procurant un sentiment de sécurité dans un univers choisi par elles.

¹⁴ Cet article a fait l'objet d'une communication dans le cadre du colloque de l'APLAQA : *Reflets de villes dans les Littératures québécoises et acadiennes contemporaines*, qui s'est tenu à l'Université de Poitiers en juin 2012.

Notre étude s'inscrit ainsi dans le prolongement de celle de Jaap Lintvelt sur les marques textuelles de l'espace et du passage du temps et de celle de Sandrina Joseph sur les diverses représentations du quotidien, qui s'intéresse plus particulièrement aux lieux intimes tels que la chambre et la maison. Pour notre part, nous nous concentrons sur l'étude des lieux urbains, en tentant de déterminer le rôle qu'ils jouent au sein de la crise identitaire des héroïnes. Dans un récit poétique, comme le signalait avec justesse Sylviane Coyault, l'importance de l'espace « est telle que souvent il entre en concurrence avec l'invention des personnages. Ces derniers se définissent alors essentiellement par l'espace qui les entoure, ou les absorbe; silhouettes dans une topographie, imaginaire ou réelle, ils permettent donc de mettre à nu l'expérience du monde » (Coyault, 2000, p. 42). Nous explorerons trois types d'espace : fictif, réel et symbolique, et ce, afin de circonscrire comment la mémoire personnelle ou collective est traitée et permet un nouvel ancrage dans la réalité. L'espace fictif relèverait ainsi d'un sens figuré ouvert à tous les possibles de l'imagination dans lequel les personnages écrivent et dessinent afin de mettre en forme et de créer des univers rassurants et accueillants. Dans les romans, l'espace réel (Montréal, Québec, Rome) est très exploité. Il influence la transformation des personnages et y contribue. Et c'est dans l'espace symbolique que les personnages féminins travaillent à reconstruire leur identité. La dimension symbolique de l'espace

donne sa cohérence interne à l'espace vécu de chacun. [...] À l'échelle de l'individu, le système de sens intègre en un tout l'expérience personnelle directe d'un nombre limité de lieux, d'une part, et, d'autre part, l'accumulation des représentations sur une infinité de lieux dont on a jamais qu'une connaissance indirecte. (Monnet, 1998)

Quant aux lieux, ils représentent des portions définies de l'espace.

2. L'écriture et l'architecture comme prises en charge de l'espace

Le geste d'écrire ainsi que l'idée d'écriture sont essentiels dans la prose et les vers de Louise Dupré, et souvent liés aux lieux habités et rêvés. La distance physique met en branle un processus d'écriture. Le recueil de 1986, *Quand on a une langue on peut aller à Rome*, qui résulte d'un échange épistolaire entre Louise Dupré et Normand de Bellefeuille, en offre un exemple éclairant. Cet échange a certainement nourri l'imaginaire de Dupré, car l'on en retrouve des échos dans *La Voie lactée*. Lui à Rome, elle affrontant l'hiver à Rivière-Blanche au Québec, correspondent. Elle lui confie qu'elle ne peut que « rêver à Rome, ville et langue, jusque dans le partage des jours qui [les] tiennent éloignés », « [c]ar les villes ici s'estompent, [...] disparaissent silencieuses et désertes : on ne les entend plus ». Elle songe alors à « ces cités inconnues » (Dupré, 1986, p. 10) qui lui permettent en imagination de s'évader. Écrire procure non seulement une forme d'évasion, mais se présente comme une manière de garder l'Autre vivant en sa mémoire, d'éviter l'effritement du souvenir. Ce sentiment semble partagé par les narratrices des deux romans. Ces derniers sont écrits à la première personne, dans un style proche de celui du journal intime. Leurs protagonistes s'adressent à « l'homme aimé et absent » à la deuxième personne, ce qui leur procure, selon Sandrina Joseph, « une illusion de proximité » (Joseph,

2009, p. 79). L'écriture se présente ainsi comme un nouvel espace à investir¹⁵, où les personnages peuvent exprimer leurs pensées intimes; un espace qui semble plus facile à habiter que le monde extérieur désormais devenu étranger ou trop fortement associé à un être cher disparu.

Chacune s'adonne à une activité artistique. En plus d'être traductrice, Emma travaille à l'écriture d'un scénario. Pendant qu'elle fait faire des travaux dans sa maison, elle s'installe chez Vincent, son nouvel amoureux. Elle n'apprécie pas vraiment ce changement de décor : l'intensité de la lumière, de même que l'odeur et la rumeur de la ville sont différentes. Elle a perdu ses repères. Elle reste blottie dans le lit pour travailler à sa traduction et, par moments, ajoute des notes à son scénario : « un mot, une moue, une phrase qui propulserait mes personnages en dehors de leur *propre espace*, les placerait devant l'histoire de l'autre » (Dupré, 1996, p. 76¹⁶). Cette écriture l'amène à être plus attentive au monde qui l'entoure. Elle s'inspire de ses propres expériences, de même que de la vie des gens qu'elle côtoie. Par la création de cet espace fictif, elle agit à sa manière sur son environnement et retrouve un certain courage. Que ce soit par les mots ou le dessin, les personnages de Dupré créent des espaces neufs ou s'attachent à l'étude de lieux qui ont traversé le temps, comme Anne le fera par le projet de Rome, dans une recherche de sécurité intime. Le travail sur l'espace réel dans *La Memoria* tourne davantage autour du lieu domestique. Dans *La Voie lactée*, Anne considère l'architecture comme une forme d'art¹⁷ qu'elle met à profit afin que les lieux qu'elle habite – qu'il s'agisse de sa chambre, de son appartement, voire de sa ville – deviennent « un espace habité » (Dupré, 2010a, p. 64) où il fera bon vivre. Par la maîtrise de l'environnement que lui permet son métier d'architecte, elle se sent protégée : « J'ai établi mon petit territoire, j'ai dessiné des maisons où on peut être à l'abri, des maisons chaudes où on peut aimer, et rire, et mourir doucement dans son sommeil quand on est bien vieille. » (Dupré, 2010a, p. 107). Elle a construit sa vie « pierre à pierre » (Dupré, 2010a, p. 121), sur des fondations qu'elle espère solides. Le choc qu'elle éprouve lorsqu'elle assiste au suicide de sa voisine France est aussi imprévisible et destructeur que peut l'être un tremblement de terre pour une ville. Elle doit se relever et reconstruire ses assises. Le personnage de Jérôme Langlois adopte une attitude complètement différente. Dans *La Memoria*, il avait quitté Emma pour partir à l'aventure au Brésil. Dans *La Voie lactée*, Anne considère que son ancien collègue n'était « [p]as architecte par hasard » : « il démolissait tout et reconstruisait ailleurs, sur une terre étrangère » (Dupré, 2010a, p. 41). Il avait quitté femme et enfant pour Emma avant de la quitter à son tour pour rechercher les bras d'une autre. La routine ne lui va pas. Il ressent le besoin de créer de nouvelles formes et d'explorer de nouveaux lieux, à la différence d'Anne, qui fera tout en son pouvoir pour rebâtir ce qu'elle a perdu, là même où le drame a eu lieu. Ce n'est qu'après avoir retrouvé son assurance qu'elle pourra envisager un départ.

Les lieux sont déterminants dans cet univers romanesque. À la suite de certains drames personnels, les protagonistes développent une autre vision des lieux. Emma devra se réapproprier

¹⁵ La littérature est en soi un espace; « la littérature est génératrice d'espace, elle se définit comme un espace, elle est décrite comme un espace, elle est le mode privilégié de la représentation de l'espace » (Grassin, 2000, p. II).

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ Anne compare l'architecture à d'autres formes d'art comme la poésie, le roman ou le théâtre, et considère que ce qu'elle fait « est un art aussi » par le travail sur l'espace : « je calcule les angles, je dessine des espaces pour les fenêtres, les portes, les escaliers, ou un puits de lumière qui laisse passer le soleil dans la pièce, en décembre, les jours comme celui-ci, où la douceur de l'air laisse espérer que l'hiver n'aura pas raison de nous » (Dupré, 2010a, p. 47-48). Lorsqu'elle travaille ses plans, Anne agit sur l'espace fictif. Mais lorsqu'elle transforme son environnement à partir de son art, elle agit alors sur l'espace réel.

sa vie après l'abandon de Jérôme qui fait remonter des blessures plus anciennes, comme la disparition de sa jeune sœur. Quant à Anne, après avoir assisté au suicide de sa voisine, elle devra se faire confiance et cesser de craindre que la folie ne s'empare d'elle, comme une tare. Elles traverseront toutes deux une crise identitaire qui se répercutera sur leur environnement immédiat.

3. Dynamisme des villes

Dans *Le Récit poétique*, Jean-Yves Tadié examine les traits à partir desquels un personnage se construit en lien avec un paysage. Par paysage, il entend tous les décors tels que la chambre, la maison ou la ville, et va jusqu'à soutenir que « [l']espace peut, en effet, devenir lui-même protagoniste, agent de la fiction » (Tadié, 2005, p. 78). La ville est effectivement tout à la fois narrativisée et poétisée dans *La Voie lactée*.

Comme le soulignait Anne-Marie Jézéquel, « Montréal est [dans ce roman] une ville qui bouge, qui vit réellement grâce à sa foule, ses rues, son ambiance. » (Jézéquel, 2008, p. 60). La cité apparaît comme le miroir de ses habitants lorsqu'elle « s'étire » au moment où « les flâneurs [...] envahi[ssent] la rue » (Dupré, 2010a, p. 147); elle revêt autant de visages qu'il y a de promeneurs, grelottant avec eux par temps froid¹⁸ comme une seule et même entité. Elle peut manifester son charme, « plongée sous les flocons, ressembl[ant] à une ville de carte postale ». Et pourtant, il ne faut pas oublier « l'autre ville », ce visage « de la pauvreté, de la brique sale, des vitres ébréchées, de l'asphalte taché d'urine et de sang » (Dupré, 2010a, p. 27). La ville peut être laide et cruelle pour certains, tout en paraissant accueillante pour d'autres; elle suit les variations de l'état d'esprit de chacun. Lorsqu'Anne en perçoit la beauté, elle est entourée de ses collègues et amis, et se sent loin de ses soucis quotidiens et de ses cauchemars récurrents. À l'image de Montréal, Québec a plus d'un visage. Prisonnière « derrière les tiges de pluie » (Dupré, 2010a, p. 140), au moment où Anne et sa mère vident l'appartement d'Anna, qui vient de mourir, il ne suffit que d'« [u]ne neige lourde, une neige de fête s'accroch[ant] au décor » pour que « la vieille ville repren[ne] son allure de ville de fête ». « [L]es touristes un peu ivres chant[ent] », ce qui fait oublier à la narratrice ses ennuis, elle « [s]e sen[t] moins esseulée » (Dupré, 2010a, p. 142).

Dans un récit poétique, toujours selon Tadié, « [l]e personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore » (Tadié, 2005, p. 77). La ville est, de fait, le reflet de l'humeur de ses occupantes. Dans *La Memoria*, bien que toujours blessée par l'abandon qu'elle a subi, Emma se laisse charmer par un nouvel amour. Et le cadre urbain en est comme transformé : « [c]'est une autre ville qui entre par la fenêtre, [...] un fouillis de sons tamisés, apaisés, sanctifiés » (Dupré, 1996, p. 51). Tout n'était plus que violence et douleur, mais désormais une forme de douceur renaît, agissant sur l'environnement immédiat de la protagoniste.

Dans *La Voie lactée*, le rapport entre personnage et espace est plus marqué encore. Dès l'incipit du roman, la ville et la figure féminine s'expriment dans un cri commun : « Je voudrais crier plus fort que la ville¹⁹ » (Dupré, 2010a, p. 13). Complètement subjuguée, Anne perçoit l'agitation extérieure en raison de ses démons intérieurs. Et elle craint de devenir folle comme sa tante. Elle

¹⁸ « La ville grelottait, et les passants grelottaient avec la ville » (Dupré, 2010a, p. 33).

¹⁹ En 1993, dans son recueil *Noir déjà*, que Louise Dupré présente plusieurs années après comme une « suite poétique sur la ville [qui en] montre la violence urbaine » (Paterson, 2009, p. 17), la ville est vivante « [...] hurlant/du plus profond du silence/brise ses idoles/pour que l'écho rappelle/sans cesse aux vivants/le mal de leur nom » (Dupré, 1993, p. 35).

se sent très vulnérable en pareilles circonstances et redoute que le mal qui a habité Anna la hante également. Ce mal qui ressemble à une « guerre dans [l]a tête » de sa tante : « des bons et des méchants, le cerveau avait été bombardé comme une ville, on n'arrivait plus à le reconstruire » (Dupré, 2010a, p. 71). Son cerveau est à l'image de cités anciennes en ruines que l'on explore afin d'en apprendre sur les gens qui y vivaient sans pour autant chercher à habiter ces lieux désertés. Cette image des décombres urbains vient donner la mesure de la douleur du personnage.

Plus Anne se rappelle la folie et le saut dans le vide de sa voisine, plus la ville s'assombrit : « La ville, de plus en plus grise, devenait un amas d'ombres sans contours, sans mouvement, une toile abstraite suspendue à un mur encerclant un monde désormais vide » (Dupré, 2010a, p. 38). Les lèvres rouges et le sourire de France lui sont restés en mémoire. Elle associe la bouche de la suicidée à la photographie de Geneviève Cadieux, exposée sur le toit du Musée d'art contemporain de Montréal, qui montre en gros plan les lèvres fardées d'une femme²⁰. Par cette œuvre, la ville semble pousser Anne dans ses derniers retranchements. Lorsqu'Alessandro lui confie qu'il trouve que le sourire de la photographie ressemble au sien, elle en est remuée et craint que la folie n'ait raison d'elle. On sait par ailleurs que Francis Bacon et ses visages déformés hantent l'écrivaine²¹.

À la fin du roman, après qu'Anne ait pris la décision de partir un an à Rome, elle contemple, par sa fenêtre, « [l]e fleuve, maintenant dépris de ses glaces, les navires battant pavillon étranger, la ville grouillante, dorée par le soleil ». Elle observe cette ville qu'elle dit « aim[er] comme un personnage de roman » (Dupré, 2010a, p. 198), et ce, malgré les drames qui ont pu y survenir. Cette ville-personnage a su se trouver une place privilégiée dans l'imaginaire de Louise Dupré.

4. Les leçons du passé

Dans l'un et l'autre romans, les figures féminines réapprennent à vivre au quotidien, elles « attend[ent] que le présent reprenne ses droits » (Dupré, 2010a, p. 151). Elles doivent cesser de vivre dans la peur que le passé ne les détruise ou empêche le bonheur. Anne, par exemple, apprendra à avancer « comme quand on avance vers des ruines qui ont su oublier les fautes des humains » (Dupré, 2010a, p. 183). Les amours anciennes d'Alessandro ne sont plus que des vestiges de sa vie d'avant.

La mémoire va au-delà du souvenir, elle imprègne les lieux. Après avoir assisté de son balcon au suicide de France, Anne perd ses repères. Les gestes quotidiens n'ont plus la même signification. Ce soir-là, elle accomplissait ce qu'elle nomme « les gestes du soir » : mettre de la musique, se servir une bière, préparer les légumes, nettoyer la table du balcon avant de « [s]'asseoir dans la lumière orangée du crépuscule et regarder la ville, ralentie », la ville entrée dans le calme après l'agitation de la journée. « Et puis l'apparition. La femme, le sourire de la femme, les bras ouverts de la femme » (Dupré, 2010a, p. 24). Le regard qu'elle porte sur la ville en est

²⁰ Intitulée *La Voie lactée*, cette photographie y est exposée depuis l'ouverture du musée, rue Sainte-Catherine, en mai 1992. Elle avait été présentée dans le cadre de l'exposition collective *Pour la suite du monde*.

²¹ Dans son recueil de poèmes *Plus haut que les flammes*, Dupré évoque à diverses reprises la figure de ce peintre. La bouche qui surplombe la ville associée à celle de la suicidée dans *La Voie lactée* trouve des échos dans le passage suivant : « la joie tient à un fil/invisible//elle ne t'appartient/que si tu la délivres/de cette bouche//béante comme le cri/qui brûle le ciel//rouge Francis Bacon » (Dupré, 2010b, p. 76-77). Les personnages torturés, déformés, crucifiés de Bacon ressurent, transformés, dans l'univers des personnages féminins et les hantent.

inévitablement changé. Il faudra un an et l'amour d'Alessandro pour que le calme revienne et que « la ville se tai[se] », pour que le cri de la ville ne soit « plus qu'une rumeur, un murmure, une marée, le bruit d'une respiration régulière qui ne craint plus d'être déchirée par les klaxons » (Dupré, 2010a, p. 211).

« Lorsqu'on a mal, [...] l'univers perd ses limites, nous habitons en même temps le ciel et la terre, le nord et le sud, la forêt et la ville » (Dupré, 1996, p. 117). Tel est l'enseignement que la protagoniste de *La Memoria* reçoit d'une amie. La douleur occupe parfois toute la place, mais le temps atténue les maux. « Ce n'est pas de l'oubli pourtant » (Dupré, 1996, p. 153). Les personnages doivent apprendre à avancer avec ce nouveau bagage d'expérience, comme tant d'hommes et de femmes l'ont fait avant elles. C'est par les différents récits mythiques, historiques ou réels de ceux qui les ont précédées qu'elles trouvent du courage.

L'ancienne propriétaire de la maison achetée par Emma, madame Girard, définit la « *memoria* » comme « le réservoir infini de la mémoire ». L'essentiel de ce réservoir se trouve, selon le personnage, dans les « livres d'histoire ancienne » où il fait état de « conquêtes », d'« humiliations », d'« invasions », de « trahisons ». Et sans doute faut-il « accepter même si on ne comprend pas » (Dupré, 1996, p. 66-67). Lorsque le personnage féminin acceptera les départs, les disparitions et les non-dits dans sa vie, elle pourra enfin habiter toute sa maison²², et même la cave qui a autrefois été le théâtre d'un drame. Tel est aussi le sens de l'itinéraire d'Anne.

Que l'on accepte ou non le passé, il fait partie de nous. Anne se plaît à construire une enfance à Alessandro, à intégrer l'histoire personnelle de cet homme à l'intérieur de celle de l'humanité. Elle imagine son amant fouillant les ruines de Carthage empreint d'« une sorte de fatigue [...] Ou plutôt [d']une gravité [...] qui a une cause, une date, ce soir d'été où il est réveillé par les voix des soldats dans la cuisine » (Dupré, 2010a, p. 30). Elle perçoit dans cette gravité les traces d'un drame familial qui trouve sa source durant la Seconde Guerre mondiale. C'est par son âge et sa situation géographique qu'elle le fait participer aux événements, qu'elle l'inscrit dans l'Histoire. Elle, au contraire, souhaiterait se construire « [u]ne histoire sans histoire, avec de minuscules événements » (Dupré, 2010a, p. 31), pouvoir se dissocier de l'histoire des siens, fragilisée qu'elle est par le départ de son père, et, surtout, ne plus porter un prénom semblable à celui de sa tante. Son histoire n'est cependant pas de celles que l'on rapporte dans les livres, quoique les drames familiaux ont toujours nourri la littérature. C'est par l'entremise d'Alessandro qu'Anne se libère. Lui, l'archéologue, a certainement des réponses aux questionnements et aux souffrances intimes par les nombreux sites historiques qu'il a explorés. Dans *La Memoria*, c'est entre autres par le personnage de madame Girard qu'Emma reprend le contrôle de sa vie. Elle s'inspire de cette femme qui parcourt le monde afin de surmonter son deuil. C'est une femme qui ne se contente pas des livres d'histoire, elle va sur les lieux de drames anciens et en fait sa thérapie.

L'évasion mémorielle et historique, qui revêt diverses formes, est essentielle au mieux-être des personnages. « La marche devient ainsi une figure qui agit en étroite relation avec la figure de la femme pour marquer la recherche d'une identité positive » (Dupré, 1989, p. 52-53). Les promenades d'Anne dans Montréal se présentent comme une forme de rêverie. Un soir, elle déambule dans les rues et « [s]e laisse porter par le flot des langues » qui « [d]ans les lumières des vitrines et des réverbères, [...] se mêlent en un même bruissement, en une même fatigue ».

²² Emma doit apprendre à faire la paix avec son passé. Elle s'appliquera à transformer sa maison pour qu'elle lui ressemble davantage par quelques rénovations et menus travaux (Lintvelt, 2009, p. 63).

Elle s’imagine alors côtoyer « le peuple de Babel ». L’architecture de la ville la transporte dans un univers antique et mythique²³ : « Des tours, il y en a des dizaines ici, mais elles n’attirent pas la colère de Dieu. Trop basses sans doute, à l’échelle humaine » (Dupré, 2010a, p. 20). Dans le récit mythique, Dieu punit les hommes qui ont cherché à atteindre son royaume en provoquant entre eux des divisions par la multiplication des langues. Mais c’est aussi par cette diversité des langues et des cultures que la ville trouve sa richesse et son humanité.

Pour se sentir à nouveau en sécurité, elle doit apprivoiser les lieux, se les réapproprier. Elle consacre beaucoup d’énergie à sa relation avec son amant romain afin de l’ancrer dans la réalité environnante. Il leur faut créer un espace commun, susceptible de façonner des souvenirs. Dans cet espace, Alessandro jouit des petits détails : « une mouette recroquevillée sous une corniche, un chapeau emporté par le vent, la fille nue d’un néon qui se balan[ce] en attendant les clients » (Dupré, 2010a, p. 72) qui contribuent à la richesse du lieu et lui donnent vie. L’amour facilite ainsi le sentiment d’appartenance à un lieu, il permet manifestement « de surmonter la détresse psychique et contribu[e] à l[a] formation personnelle » (Lintvelt, 2009, p. 71). Le séjour en Italie finit par s’imposer pour la narratrice.

L’idée de ce départ lui est venue d’un concours d’architecture dont le premier prix est un séjour d’un an à Rome. Le projet que soumet Anne à ce concours se présente comme une synthèse de *La Voie lactée*. Alessandro et elle y travaillent de concert afin qu’elle présente le meilleur projet :

Tant de vieilles pierres et de colonnes qu’on a combinées à d’autres constructions au cours des siècles, sans honte, sans regret, quand l’histoire n’avait pas encore assez de poids pour immobiliser le présent. Voilà ce que je voudrais étudier, l’intégration des ruines à la vie bruyante et agitée. (Dupré, 2010a, p. 185)

Les ruines de Rome ont été intégrées aux nouveaux bâtiments afin de permettre la cohabitation du passé avec le présent. Plutôt que de le refuser et de tenter par tous les moyens d’effacer les traces du passé, Anne apprend, lentement, à l’accepter. Bien que le prix ne lui soit pas accordé, elle choisit de partir et de réaliser son étude, malgré la peur intérieure qu’elle connaît encore. Elle part pour Rome, « la ville qui sans cesse renaît de ses cendres » (Dupré, 2010a, p. 183), pour y vivre sa renaissance.

5. Conclusion

Les paysages urbains apparaissent donc bien dans les romans-poèmes de Louise Dupré comme des espaces de la mémoire personnelle et collective. La ville, dans les romans abordés, est vraiment le reflet de l’humeur, des émotions fugitives, du climat intérieur des figures féminines qui y tracent leur itinéraire de renaissance. Elle se présente comme le prolongement de leur être. Les lieux intimes, qu’il s’agisse de la chambre, de l’appartement ou de la maison, reflètent également la sensibilité des protagonistes. L’intérêt pour l’art – qui prend plusieurs formes :

²³ La tour de Babel était déjà mentionnée dans *La Memoria* par Emma, qui songe à toutes les découvertes que madame Girard pourra encore faire pendant son séjour dans les vieux pays : « elle sera en train de se promener dans les ruines de Babel, peut-être qu’elle retrouvera l’emplacement de la Tour, cette tour que les humains ont voulu élever pour atteindre les cieux. Peut-être revivra-t-elle leur punition, la cacophonie, la dispersion. » (Dupré, 1996, p. 202).

écriture, peinture, photographie, architecture – participe à leur renouveau. Par la création ou l'étude d'œuvres du passé, Emma et Anne investissent des espaces fictifs, qui leur apportent un sentiment de réconfort agissant sur l'espace réel. La ville est à l'image de ses occupantes; l'agitation urbaine trahit leurs troubles. Lorsqu'elles s'apaisent enfin, la ville paraît de nouveau plus paisible et accueillante. Les protagonistes prendront aussi appui sur les gens qui les entourent et vivront une partie de leur deuil en revivant, à leur façon, les drames que des figures de rencontre ont traversés. Elles intègrent ainsi différents symboles qui les aident à accepter les épreuves. L'expérience d'un lieu permet de guérir certaines blessures parce qu'il est espace partagé.

Bibliographie

- AMYOT, L. (2003-2004). Louise Dupré. Questionner l'existence. *Nuit blanche*, (93), 24-28.
- COYAULT, S. (2000). Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces. Dans B. Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi* (p. 41-58), Limoges : PULIM.
- DUPRÉ, L. (2010a). *La Voie lactée*. Montréal, QC : Bibliothèque québécoise.
- DUPRÉ, L. (2010b). *Plus haut que les flammes*. Montréal, QC : Éditions du Noroît.
- DUPRÉ, L. (1996). *La Memoria*. Montréal, QC : XYZ éditeur.
- DUPRÉ, L. (1993). *Noir déjà*. Montréal, QC : Éditions du Noroît.
- DUPRÉ, L. (1989). *Stratégies du vertige : trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théorêt*. Montréal, QC : Les éditions du remue-ménage.
- DUPRÉ, L & DE BELLEFEUILLE, N. (coll.). (1986). *Quand on a une langue, on peut aller à Rome*. Montréal, QC : La Nouvelle Barre du Jour.
- GRASSIN, J-M. (2000). Pour une science des espaces littéraires. Dans B. Westphal (dir.), *La Géocritique mode d'emploi* (p. I-XIII). Limoges : PULIM.
- JÉZÉQUEL, A.-M. (2008). *Louise Dupré : le Québec au féminin*. Paris : l'Harmattan.
- JOSEPH, S. (2009). Dans les moindres détails. La fiction de Louise Dupré. *Voix et images*, 34 (2) (101), 73-85.
- LINTVELT, J. (2009). Narration, temps et espace dans les romans de Louise Dupré. *Voix et images*, 34 (2) (101), 59-71.
- MONNET, J. (1998). La symbolique des lieux : pour une géographie des relations entre espace, pouvoir et identité. *Cybergeographie : European Journal of Geography*. Repéré à <http://cybergeographie.revues.org/5316>
- PATERSON, J. M. (2009). Entretien avec Louise Dupré. *Voix et images*, 34 (2) (101), 11-23.
- TADIÉ, J.-Y. (2005). *Le Récit poétique*. Paris : Gallimard.

Dany Laferrière : chroniqueur « raté »

La scène d'énonciation dans la chronique journalistique d'écrivain

Charline C. Lessard

Université McGill

Résumé

Le présent article se propose d'étudier la chronique d'écrivain à l'aune de la notion de « scène d'énonciation » telle que développée dans les travaux de Dominique Maingueneau. Reprenant certains éléments du réseau métaphorique du *theatrum mundi*, ce concept permet une analyse de la forme de la chronique en évaluant ses différentes composantes, soit la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie ». Au fil de l'analyse seront mis en relief les éléments qui permettent une compréhension des différents enjeux de formation d'un ethos d'écrivain dans un régime journalistique. Le cas de figure qui sera étudié est celui de l'auteur québécois d'origine haïtienne Dany Laferrière, en prenant pour objet une chronique parue en 2002 dans le quotidien *La Presse*.

Mots-clés : Dany Laferrière; chronique; figure de l'écrivain; scène d'énonciation; ethos; médias; journalisme.

1. Introduction

La métaphore du *theatrum mundi*, qui décrit « une impression de théâtralité, [et qui] fait penser le monde en termes de théâtre, comme si les hommes étaient acteurs et spectateurs les uns des autres » (Bastien 2009, p. 99), fait partie de ces *topos* aux multiples variations qui structurent et ont structuré l'imaginaire collectif occidental. À une époque où on a tendance à décrire la réalité de l'espace public comme un lieu de « surcommunication » (Kemeid *et al.* 2011, p. 293) et de spectacularisation de soi, c'est dire à quel point cette métaphore théâtrale est féconde et peut décrire l'aspect évolutif et changeant des représentations que l'on se fait du monde social. Lorsque, dans les années 1990, émerge dans les études littéraires et communicationnelles le courant de l'analyse du discours, le recours à une forme de métaphore théâtrale prend place dans le vocabulaire de différents théoriciens, dont Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz et José-Luis Diaz. Cet emploi a pour effet corollaire de mettre en comparaison le travail de l'acteur de théâtre se produisant sur la scène et celui de l'écrivain cherchant à se positionner dans le champ littéraire et à construire une certaine image de soi. Nous nous questionnerons ici sur une de ces actualisations de la métaphore théâtrale, soit la notion de « scène d'énonciation » telle que développée par Maingueneau (2004), et ce, dans l'intention d'étudier la chronique d'écrivain grâce aux outils de réflexion inhérents à cette approche. Si « un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène » (*Ibid.*, p. 191), la forme de la chronique propose une scénographie particulière de par le médium et le régime de discours qu'elle mobilise. Les

implications théoriques et méthodologiques rattachées à la scène d'énonciation sont nombreuses et devront faire l'objet d'une rétrospective afin de déterminer en quoi la chronique d'écrivain peut être appréhendée grâce à celle-ci. Nous établirons succinctement ce que nous entendons par chronique d'écrivain et soulèverons également quelles problématiques peuvent être envisagées par rapport à cet objet d'études dans un contexte québécois contemporain. Nous utiliserons l'exemple de Dany Laferrière et l'exercice de chroniqueur auquel l'auteur s'est prêté de 2002 à 2008 dans le quotidien *La Presse* afin d'envisager les modalités de construction de soi de cette figure d'auteur en lien avec la notion de scène d'énonciation. L'analyse se précisera autour des trois niveaux de la scène tels que développés par Maingueneau, soit la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie ».

2. Implications théoriques de la scène d'énonciation

D'emblée, il importe de préciser de façon brève ce que Maingueneau désigne par scène d'énonciation afin de pouvoir mobiliser cette notion en lien avec notre objet. Celui-ci précise qu'il ne s'agit pas simplement d'un concept observable dans l'analyse des textes, mais qu'il désigne également une conception particulière du processus de communication en le considérant « de l'intérieur », c'est-à-dire en étudiant « la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même qu'elle déploie. » (*Idem*) Maingueneau propose trois subdivisions de la scène qui constituent le cœur de son approche, soit la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie » :

La scène englobante correspond au type de discours, elle donne son statut pragmatique au discours : littéraire, religieux, philosophique... La scène générique est celle du contrat attaché à un genre, à une « institution discursive » : l'éditorial, le sermon, le guide touristique, la visite médicale... Quant à la « scénographie », elle n'est pas imposée par le genre, elle est construite par le texte lui-même : un sermon peut être énoncé à travers une scénographie professorale, prophétique, etc. (Maingueneau 1999, p. 82.)

Ce dernier met donc l'accent sur le fait que la scène est avant tout un espace « institué », et bien qu'il ne propose pas de taxinomie ou de délimitation claire entre ces trois niveaux de la scène, il est possible de réfléchir le texte littéraire comme créant son propre dispositif d'énonciation et instaurant un régime de discours qui entretient des relations complexes avec les différents genres littéraires. Ce qu'il nous importera de retenir ici est que la scène fonctionne dans un processus en « boucle » qui fait en sorte que la scénographie est « à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre le discours; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer » (Charaudeau et Maingueneau 2002, p. 517). En d'autres termes, « la scénographie est donc une sorte d'initiative textuelle qui réinterprète les genres discursifs dans un mouvement d'inscription et de promotion réciproque du texte et de la scène énonciative » (Chauvin-Vileno 2002).

Dans la perspective de Maingueneau, le recours à la métaphore théâtrale permet une distanciation avec les deux courants théoriques concurrents de l'analyse du discours. D'une part, la scène se distingue des termes « contexte » et « situation de communication » hérités des théories de l'énonciation :

Il n'y a plus d'une part un texte et, de l'autre, disposé autour de lui, un "contexte". [...] Le contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte. Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter. (Maingueneau 2004, p. 34-35.)

La scène permet donc de concevoir l'œuvre littéraire dans toutes ses implications, à la fois discursives et sociales, en tant que « dispositif d'énonciation ». Le terme de « dispositif » est donc central dans cette approche qui intègre dans l'analyse « à la fois l'auteur, le public, le support matériel du texte, qui ne considèr[e] pas le genre comme une enveloppe contingente mais comme une partie du message, qui ne sépare pas la vie de l'auteur du statut de l'écrivain, qui ne pense pas la subjectivité créatrice indépendamment de son activité d'écriture » (*Ibid.*, p. 35). D'autre part, la conceptualisation de la scène est une façon de se distancer de la théorie des champs bourdieusienne, et ainsi critiquer l'approche sociologique. Conséquemment, les avantages reliés au fait de recourir à cette théorisation sont de mettre les questions de l'ethos au centre de l'analyse, tout en élargissant l'étude des œuvres « aux espaces qui les rendent possibles, où elles sont produites, gérées, évaluées » (*Idem*). Effectivement, cette conceptualisation implique l'étude des procédés d'énonciation comme fonctionnant de pair avec des éléments externes au texte (tels que le genre, le médium et la réception, etc.), sans pour autant glisser vers « une conception sociologiste de l'énonciation » (Charaudeau et Maingueneau 2002, p. 517) qui diminuerait l'activité créatrice de l'auteur à un reflet du social. La construction d'une figure d'auteur serait en somme le résultat d'un processus relationnel et de stratégies de légitimation, aspect que nous observerons de plus près par le biais de notre analyse de la chronique d'écrivain.

3. La chronique d'écrivain

Cette forme de prise de parole éminemment publique qu'est la chronique d'écrivain pose la question des liens entre journalisme et littérature. Loin d'être conçues en vases clos, ces deux sphères sont le lieu de nombreux processus d'échanges et d'interactions : « [t]out au long de son histoire, le journalisme s'est en effet pensé, de façon privilégiée, par la littérature et/ou à travers elle, tout comme, réciproquement, la littérature n'a cessé de se confronter aux écritures de presse, de s'en inspirer ou de s'y mêler » (Boucharenc *et al.* 2011). À ce titre, Marie-Ève Thérienty soulève l'hypothèse que c'est une « profonde circularité entre les formes littéraires et les formes journalistiques » menant à l'observation de « phénomènes constants de contamination » (2007, p. 18-19) qui sont féconds afin d'observer l'évolution du champ littéraire. Ainsi, les chercheurs s'intéressant aux productions journalistiques des 19^e et 20^e siècles ont pu étudier l'apparition et l'évolution de « formes génériques transversales » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 131) mobilisant des caractéristiques à la fois littéraires et journalistiques, tels que le reportage, le roman-feuilleton, l'éditorial, et, bien entendu, la chronique.

Pour ce qui est de l'étude des mutations contemporaines de ces deux sphères, il importe de noter, à l'instar de Thérienty, qu'à « quelques exceptions près, au XX^e et XXI^e siècles, les écritures journalistiques s'uniformisent en visant un formatage efficace et pragmatique. Seuls le reportage [...] et la chronique permettent encore à certaines grandes plumes d'échapper au mode préformaté du journal » (2007, p. 12). Effectivement, l'apparition des médias de masse participe

à exacerber la primauté du journalisme, du quotidien et de l'actualité dans le régime discursif et à engendrer un cadre de prise de parole restreint pour les écrivains. Pourtant, depuis l'apparition de l'internet dans les années 1990, un changement de paradigme se dessine, changement que nombre de chercheurs en études médiatiques n'ont pas hésité à qualifier de véritable « révolution »²⁴. En ce sens, le caractère « préformaté » avancé par Thérenty est à remettre en question puisque se multiplient les espaces de prise de parole hautement subjective, et que des figures de chroniqueurs et de blogueurs acquièrent une certaine notoriété. Le journal, le quotidien, en passant à l'ère numérique, devient un tout autre médium, ce qui modifie conséquemment les modalités de construction de soi de l'écrivain.

S'il est souvent mis de l'avant l'idée que « dans la perception de l'histoire littéraire et culturelle, la partie journalistique d'une œuvre d'écrivain apparaît généralement comme le parent pauvre et la partie d'importance secondaire » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 128), il faut pourtant voir l'intérêt grandissant de tels corpus dans la construction d'une figure d'écrivain. Thérenty, en retraçant la genèse des « genres journalistiques », soutient que la chronique possède des enjeux importants et est « en apparence un discours de la marge et de la virtuosité littéraire » qui « déconstruit par la marge la machinerie journalistique en même temps qu'elle la valide en lui donnant sa portée polyphonique » (Thérenty 2007, p. 243-244). La chronique, en ce sens, est un espace où la subjectivité de l'auteur peut se déployer dans des styles et des procédés littéraires aussi variés que la fiction, le poème en prose, l'anecdote, la conversation, etc. Cependant toujours reliée aux diktats de l'actualité formatés par le journal quotidien, la chronique est un espace où l'ethos préalable et la signature possèdent une importance particulière, puisque la légitimité de celui ou celle qui prend la parole est ce qui revêt un intérêt aux yeux du public.

Bien que les paramètres de la chronique en tant que genre à la croisée du littéraire et du journalistique seraient à expliciter plus longuement, il est ici question de réfléchir au moyen d'arrimer cette notion à celle de scène d'énonciation telle que définie plus haut. La chronique, en tant que prise de parole que l'on considère instinctivement comme une intervention publique, possède un aspect formel particulier. Elle est un texte court, qui s'insère à travers un réseau discursif axé sur l'information, le divertissement, et donc fait partie de ce que l'on pourrait identifier comme la scène englobante journalistique. Pourtant, son appartenance à une scène générique pose une question épineuse aux notions de Maingueneau. Effectivement, la chronique crée une scène générique difficilement définissable ou classifiable, car elle présente certaines caractéristiques de l'éditorial, du fragment littéraire ou poétique, du récit autobiographique, etc. Nous pourrions donc travailler avec l'hypothèse que le seul point d'arrimage de ces textes est l'instance énonciative, et que dans le cas de Laferrière, la légitimité de cette instance est construite par l'ethos préalable de l'écrivain. Ces questions de la scène englobante et de la scène générique se concrétisent dans un cas de figure bien connu, celui de Dany Laferrière, et nous procéderons à l'analyse de la scénographie mise en place par l'auteur afin de voir comment la conceptualisation de Maingueneau peut mener à une analyse pertinente de la chronique d'écrivain.

²⁴ Voir à ce sujet : P. Dahlgren, « L'espace public et les médias : une nouvelle ère? », *Hermès*, no 13-14, 1994, p. 243-262; A. Char et R. Côté. *La révolution internet*, Montréal, PUQ, 2009; O. Ferrand. « La révolution médiatique de la condition humaine », *Le Débat*, no 170, 2012-2013, p. 160-174.

Dany Laferrière est peut-être de ces « grandes plumes », de ces « exceptions » qui, comme l'a soulevé Thérenty, s'expriment par le biais du quotidien. Faisant partie de la communauté haïtienne montréalaise, Laferrière met constamment en scène son rapport à l'identité, à l'immigration, et ce, dans un style généralement humoristique, voire ironique dans ses premiers romans. Récipiendaire de nombreux prix et récemment admis à l'Académie française, Laferrière est un personnage public très présent dans les médias québécois, surtout à la suite du tremblement de terre en janvier 2010. De 2002 à 2008, dans la foulée de son retour à Montréal après une absence de douze ans, l'auteur a tenu dans le journal quotidien *La Presse* une chronique hebdomadaire. Comme ce corpus imposant comprend 203 textes, nous avons choisi ici de nous servir uniquement de la première intervention de l'écrivain. Celle-ci, publiée le 24 novembre 2002 et intitulée « Rater sa première chronique », constitue le point de départ d'une mise en scène de soi qui est représentative de la posture d'écrivain que Laferrière se construit, en plus de présenter d'intéressants contenus autoréflexifs sur l'exercice de chroniqueur et sur le médium.

4. L'écrivain comme chroniqueur « raté » : le cas de Dany Laferrière

4.1 *La scène englobante : enjeux du littéraire et du journalistique*

Comme mentionné précédemment, Maingueneau n'établit pas de délimitation claire entre ce qu'il nomme les scènes englobantes. Il donne certains exemples comme les scènes littéraire, religieuse, philosophique, etc. Ici, nous postulons l'existence d'une scène englobante journalistique, à l'intérieur de laquelle évolue la scène générique de la chronique. Pourtant, dans le cas qui nous occupe, l'écrivain, en passant du littéraire au journalistique, opère un brouillage qui construit un ethos discursif particulier. En effet, il est possible, dans le texte choisi en exemple, de faire ressortir différentes marques d'appartenance à la fois à une scène littéraire et à une scène journalistique.

En raison de son ethos préalable d'écrivain prolifique et reconnu tant par la critique que par le public, Laferrière, en prenant la parole dans un quotidien généraliste tel que *La Presse*, effectue un changement de régime discursif qui a priori l'éloigne du champ littéraire. D'emblée, il énonce une contradiction entre son ethos d'écrivain qui ne cherche « qu'à rester au lit à lire et à rêver » (Laferrière 2002)²⁵ et son nouvel ethos de chroniqueur qui doit « lire vite, penser vite, écrire vite » (D.L.). Sans pour autant mentionner explicitement sa profession d'écrivain, ses nombreuses références à ses expériences de lecture (« Souvent, j'arrête la lecture d'un livre parce qu'il me plaît trop » [D.L.]), à ses amitiés avec d'autres écrivains (« Et mon ami Émile Ollivier, l'écrivain, vient de terminer un long voyage sans retour au pays natal » [D.L.]) et à la relation écrivain/lecteur (« J'ai tendance à croire sur parole un écrivain que j'aime » [D.L.]) font en sorte que l'on associe son ethos de chroniqueur à celui d'écrivain et d'acteur de la scène littéraire. Pourtant, Laferrière insiste sur l'inadéquation de cette profession d'écrivain avec celle de chroniqueur qui doit produire un discours dans des conditions entièrement différentes :

²⁵ À partir de maintenant, nous nous référerons à cet article avec les indications (D.L.) à la suite des citations.

La performance! Me voilà déjà épuisé avant même de commencer. Que pensez-vous de cette pièce de théâtre? De ce livre? De ce musicien qui monte? L'affaire c'est qu'on n'en pense rien. Oui, mais c'est cela votre travail. Il vous faut avoir une opinion tout de suite à propos de ce livre. [...] Au fond, on veut simplement que vous vous mettiez le plus rapidement au travail. L'univers n'a pas les moyens de laisser un type en liberté. (D.L.)

Le passage d'une scène à une autre laisse ici des traces dans le discours de celui qui est habitué d'écrire dans un contexte où les diktats de rapidité et de productivité se font moins sentir, et où conséquemment il est possible de « laisser un type en liberté » (D.L.). Ces remarques qui ouvrent le texte de Laferrière mettent en relief les difficultés que l'écrivain éprouve à passer d'une sphère littéraire à une sphère journalistique, où les exigences sont restrictives et font de l'écrivain un être somme toute inadapté à ce cadre normatif.

Pour creuser davantage cette idée, nous pourrions avancer que le texte de Laferrière présente certaines caractéristiques de ce que Maingueneau nomme une « duplicité énonciative » fortement reliée à ce passage ardu d'une scène englobante littéraire à une scène journalistique. C'est grâce à cet ethos préalable et à la légitimité qui en découle que l'auteur peut se permettre, dans sa première intervention dans *La Presse*, de remettre en cause le dispositif de sa propre prise de parole. De fait, Laferrière produit un discours où « le cadre fait irruption dans le tableau » : « il se creuse une discordance entre l'énoncé et l'acte d'énonciation [...], il y a paradoxe pragmatique, c'est-à-dire une proposition qui est contredite par ce que montre son énonciation. » (Maingueneau 2004, p. 222) L'auteur met en doute l'acte même qu'il est en train de produire en critiquant le rôle du chroniqueur et en l'opposant à celui de l'écrivain, qui jouit d'une plus grande liberté. Ainsi, il détourne l'attention de l'énoncé lui-même sur les conditions de l'énonciation, et donc sur cette scène englobante aux exigences ardues à remplir pour l'écrivain habitué à un certain rythme. Le titre même du texte est l'illustration de cette duplicité énonciative, puisqu'en « ratant sa première chronique », Laferrière nie de façon ironique sa propre entreprise, et attire l'attention du lecteur sur la tension entre régime littéraire et régime journalistique. Bien entendu, il s'agit d'une mise en scène que de chercher à nier la légitimité de son propre propos : Laferrière paradoxalement se prête à l'exercice en écrivant *depuis* sa position d'écrivain, et ce, malgré ses réticences apparentes. Par conséquent, et comme nous le développerons plus loin, le fait de nier sa compétence de chroniqueur a pour effet de renforcer son ethos d'écrivain qui accorde une certaine valeur à la lenteur et à la réflexion. Par exemple, il utilise deux fois le terme de stratégie pour désigner sa position d'écrivain mésadapté au contexte journalistique : « Ma stratégie c'est de rester dans le coin en attendant qu'on m'envoie ailleurs. Brouiller les pistes en abordant toutes sortes de sujets. Me faire petit. Vieille stratégie de survie. » (D.L.) Laferrière met l'accent sur l'aspect construit (ou déconstruit) de sa posture d'écrivain devant se soumettre à un système de normes journalistiques qu'il n'a pas choisies. Pourtant, cet aspect relève du paradoxe puisque la chronique, malgré tout, a lieu, et met en lumière le fait qu'être un mauvais chroniqueur peut signifier avoir de grandes compétences sur une autre scène.

Pour conclure cette partie, il nous faut insister sur le statut pragmatique du texte de la chronique. Il est possible de penser que cette mise en scène de Laferrière contribue à aménager, à l'intérieur de la scène journalistique, un espace propre à une scène englobante que nous qualifierons de « littéraire », et qui serait enchâssée dans la première. En ce sens, il est essentiel de penser les relations que peuvent entretenir ces entités que Maingueneau nomme les scènes englobantes, et

qui sont loin de présenter des limites franches. Bien que celui-ci ait explicitement conscience de cette limite du concept de scène englobante, l'observation de la chronique nous incite à nous questionner sur la possibilité qu'une scène en engendre une autre, et que ces différents niveaux soient inscrits dans une dynamique de renforcement ou de contradiction, d'où la production de textes paradoxaux comme celui de Laferrière. Ici, le chevauchement de deux scènes fait apparaître le côté conflictuel entre la figure de l'écrivain et celle du chroniqueur, qui ont des rapports différents à l'écriture. Plus encore, la relation entre la scène littéraire et journalistique est à réfléchir comme un processus dynamique qui est propre à un contexte sociohistorique et dans lequel s'inscrivent des figures d'auteur. Celui-ci doit s'adapter à la domination de ce que Thérenty nomme fort justement la « matrice médiatique » qui non seulement par le passé a induit une « mutation du système d'écriture » (Thérenty 2007, p. 47), mais qui de nos jours continue sa progression et englobe une partie de ce qui relevait autrefois uniquement de la sphère littéraire. C'est en ce sens que Micheline Cambron note que l'apparition des médias de masse transforme notre perception de la littérature, elle qui doit désormais intégrer la matrice dominante afin d'exister.

4.2 Aspects formels de la chronique, entre genres littéraires et genres médiatiques

La notion de scène générique est conceptuellement difficile à séparer de la scène englobante, car la dualité journalisme/littérature s'inscrit de façon tout aussi prégnante à ce niveau et que la « généricité » participe largement du régime de discours. Pourtant, nous nous attacherons ici à évaluer quels sont les divers aspects formels de ce texte et comment il se revendique d'une généricité complexe. Nous avons esquissé plus tôt la variabilité des formes journalistiques et évoqué leur façon particulière de mobiliser certaines caractéristiques traditionnellement associées aux genres littéraires. À ce titre, Maingueneau rappelle que « la catégorie *genre de discours* est définie à partir de critères situationnels; elle désigne en effet des dispositifs de communication sociohistoriquement définis, et qui sont habituellement pensés à l'aide des métaphores du "contrat", du "rituel" ou du "jeu". On parle ainsi de "genre de discours" pour un journal quotidien [...] » (Maingueneau 2004, p. 178-179). Cette affirmation de Maingueneau est discutable, puisque chez d'autres théoriciens, par exemple chez Thérenty ou Cambron et Lüsebrink, le journal n'est pas un genre, mais bien un médium, une matérialité particulière qui comprend différentes formes génériques parfois propres à celui-ci (les « genres médiatiques spécifiques » comme l'éditorial ou le billet d'écrivain) et parfois d'autres formes qui peuvent aussi apparaître sur diverses scènes englobantes, les « genres transversaux », telles que le reportage ou la critique culturelle (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 131). C'est en ce sens que nous retiendrons cette idée de Maingueneau qui représente l'appartenance générique comme un « jeu » propre à chaque mise en scène, et qui rappelle la part créative de l'auteur lorsqu'il se sert des critères génériques afin produire une certaine image de lui-même par le biais du discours. Nous soutiendrons ici que le texte de Laferrière présente un amalgame de diverses formes génériques relevant parfois du journalistique, et parfois du littéraire.

Le premier aspect important à noter est celui de la généricité clairement revendiquée à la fois par le texte et par les différents éléments du paratexte. Le titre, de façon explicite, détermine d'emblée qu'il s'agira d'une chronique, et qui plus est d'une chronique « ratée ». Le commentaire situé en exergue du texte, et que l'on interprète comme un commentaire du comité éditorial du

journal, précise que Laferrière « signe aujourd’hui sa première chronique dans *La Presse* » (D.L.). Le dispositif est ici explicitement déterminé, d’autant plus que l’on précise au lecteur qu’il pourra le retrouver « chaque dimanche dans le cahier Arts et Spectacles » (D.L.), ce qui pose d’emblée la régularité, la fréquence de la parution des textes en renforçant les attentes rattachées au genre de la chronique (la périodicité et la « rubricité » [Thérenty 2007]). De plus, le texte lui-même mentionne à de nombreuses reprises la volonté d’inscrire le texte dans le genre de la chronique, tout en proposant une fois de plus une réflexivité par rapport à cette détermination générique : « Vous voilà perplexe, vous demandant déjà de quoi s’agit-il ? Une chronique culturelle ! Qu’est-ce qui est culturel ? Aussi bien un film qu’un homme en train de déjeuner seul au comptoir d’une gargote. » (D.L.) Le cadre énonciatif propose à la fois une scène générique décrite explicitement, et une négation de correspondance entre la forme et attendue et le texte proposé. Si la généricité est amplement déterminée par le médium et le dispositif qu’il suppose, force est d’admettre que l’auteur ici se permet de jouer et de ruser avec les limites et les normes instaurées par sa propre énonciation.

Si nous nous concentrons sur les aspects formels du texte de Laferrière afin d’identifier quelles sont les « institutions discursives » (Maingueneau 2004, p. 181) mobilisées par le texte, il est possible d’avancer que diverses qualités associées à la fois à des genres médiatiques et à des genres littéraires sont mises en scène. Par exemple, le texte reprend certaines caractéristiques de l’éditorial lorsque l’auteur émet des opinions et des critiques parfois générales, et parfois adressées à une situation particulière. Parce qu’il s’agit d’une forme d’entrée en matière qui doit situer l’auteur aux yeux du public, celui-ci s’adonne également au récit autobiographique en retraçant son parcours : « J’ai quitté Port-au-Prince en 1976 pour Montréal. Montréal en 1990 pour Miami, et Miami en 2002 pour Montréal. La boucle est presque bouclée. » (D.L.) D’autres passages relèvent de l’anecdote et de l’autobiographie, ce qui donne un caractère narratif à ce texte, et par le fait même l’éloigne du régime purement journalistique : « Il y a deux mois, j’ai mis tout ce j’ai pu ramasser dans ma vie dans un gros camion rouge. Un ami devait l’acheminer de Miami à Montréal » (D.L.); « Émile Ollivier fut la première personne que j’ai voulu rencontrer en arrivant au Québec en 1976. Il m’avait préparé un succulent canard à l’orange. » (D.L.) Qui plus est, Laferrière est ironique à l’endroit de la forme de la critique culturelle, et réduit cet aspect à sa plus simple expression : « D’accord, je déteste ce disque. Ou plutôt j’aime ce film. Ça devrait suffire, je crois » (D.L.). Il inscrit donc son discours à la fois dans et hors des caractéristiques génériques de la chronique. En d’autres termes, l’auteur dénigre les aspects journalistiques et accorde beaucoup plus d’espace et d’importance à un contenu proche de son univers romanesque. Il s’abroge ainsi le droit non pas de ne rien dire, mais de ne rien dire de pertinent en regard des attentes associées à la forme générique revendiquée par le cadre énonciatif et par le médium.

Somme toute, il est important de noter ici que le genre de la chronique a toujours été porteur d’une forme ou d’une autre de passages narratifs, et a été considéré par Thérenty comme le genre de l’intimité par excellence au XIX^e siècle. Pour Micheline Cambron et Hans-Jürgen Lüsebrink, la « forme traditionnelle de textes fictionnels écrits et imprimés a tendance à se marginaliser » dans un contexte contemporain où l’univers de presse inclut progressivement de nouvelles formes du littéraire qui s’immiscent dans les journaux et dans les autres médias. Ainsi, le texte de Laferrière est une illustration éloquent de « ces interrelations [...] vues à travers les modes d’inscription des textes littéraires au sein de la presse écrite [...] comme génératrices d’effets tendant à modifier en profondeur l’horizon des genres littéraires » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 5).

4.3 La scénographie et la création d'un ethos discursif

Puisqu'à la fois la scène englobante et la scène générique jouent sur deux tableaux, la dimension de la scénographie est déterminante. C'est d'ailleurs cet aspect qui, dans la démarche de Maingueneau, fait l'objet des analyses les plus approfondies, car « en littérature bien souvent ce n'est pas directement à la scène générique associée à une scène englobante qu'est confronté le lecteur ou l'auditeur, mais bien à une scénographie. » (Maingueneau 2004, p. 192) C'est donc dans cet espace qui est « à la fois condition et produit de l'œuvre » que se développe un cadre, un espace de jeu, permettant un rapport dynamique entre l'énonciateur et le co-énonciateur (*Idem*). Nous précisons notre analyse autour deux aspects fondamentaux de ce cadre énonciatif : la « chronographie » et la « topographie » (*Idem*), c'est-à-dire l'espace et le temps. Dans cette section, il sera d'abord question de ces deux notions qui revêtent une importance particulière, puis nous procéderons à l'analyse de l'ethos discursif qui, dans sa dimension ironique, s'inscrit dans une scénographie où il est possible d'énoncer et de contredire le résultat de cette énonciation tout à la fois.

Tout d'abord, il faut identifier quelles sont les balises qui déterminent la scénographie du texte. Nous avons soulevé l'aspect du paratexte qui établit la généricité de la chronique. Mais plus encore, ces paratextes créent un rapport déterminant au temps et au lieu de parole. Le fait d'utiliser les termes « première chronique » par deux fois (dans le titre et dans l'exergue) est éloquent en ce sens. La scénographie produit un dispositif qui opère dans la continuité et dans la périodicité puisque d'autres chroniques seront publiées à une fréquence hebdomadaire et dans une topographie déterminée, comme l'indique le commentaire éditorial en début d'article : « Dany Laferrière signe aujourd'hui sa première chronique dans *La Presse*. Retrouvez-le chaque dimanche dans le cahier Arts et Spectacles. » (D.L.) Conséquemment, le cadre est plutôt restrictif et la lecture s'amorce en créant des attentes particulières, puisque le texte n'est pas lu en lui-même, mais en tant qu'amorce d'une série de textes à venir. La scénographie instaurée est donc dans un rapport orienté vers le futur, et tend à renforcer l'ironie rattachée au présent de l'énonciation. En mettant en scène un lectorat fictif et en supposant ses attentes et ses questionnements, Laferrière insiste sur cette dimension : « Car si vous commencez une chronique en sortant toute votre batterie, on exigera de vous une turbine la prochaine fois. Ruser aussi avec l'appétit de ce gras lecteur. L'obliger à ne manger que ce que vous lui servez. Le mettre à la diète. Au fait, rater un peu sa première chronique. Et les suivantes aussi si possible. » (D.L.) La scénographie revendiquée est donc celle d'une chronique qui n'en est pas une, une chronique écrite depuis une posture d'écrivain qui refuse les restrictions inhérentes au cadre journalistique. Effectivement, le texte doit obligatoirement s'inscrire à l'intérieur des balises instiguées par le fait d'être situé dans le cahier Arts et Spectacles et correspondre aux attentes élevées du lecteur du journal : « Ah, les milliers de lecteurs qui attendent de vous sur n'importe quel sujet des explications détaillées, une argumentation cohérente. Et une conclusion qui les pousse à hocher la tête en signe d'acquiescement. » (D.L.) Laferrière, en soutenant qu'il a peu de compétence en matière de musique ou de théâtre, désamorce les attentes du lecteur envers le contenu de sa chronique, et met ainsi de l'avant ses qualités d'écrivain et de lecteur.

Bien qu'il y ait une importance accordée dans la scénographie aux textes à venir, il y a également présence d'une chronographie du passé qui contribue à mettre en lumière l'ethos préalable de l'auteur. La mise en scène de soi est fortement construite dans un rapport au temps, et Laferrière insiste sur la dimension biographique pour faire valoir cette relation problématique au passé. En

effet, il est sous-entendu que Laferrière s'attend à ce que son lecteur ait une idée préalable de son identité et de ses activités d'écrivain. Sans même se présenter ou mentionner ses œuvres, l'auteur insiste pourtant sur son retour à Montréal après une absence de douze ans et justifie en quelque sorte ce choix : « Mais vous avez raison d'avoir des doutes à mon sujet. Je viens de passer douze ans à Miami. Là où je vivais à Kendall, si tu voulais lire un livre, il fallait pratiquement l'écrire toi-même. Donc pas trop au fait des dernières modes. » (D.L.) Ce passé hors de la scène littéraire constitue le fondement de l'ethos du faux chroniqueur que nous développerons plus loin. Bien qu'il tente humoristiquement de nier sa compétence de chroniqueur, Laferrière s'appuie pourtant sur une légitimité en tant qu'écrivain, légitimité qu'il a déjà acquise dans la sphère littéraire québécoise, et qui est réactivée dans le présent de la chronique. Par ailleurs, la partie de la scénographie qui se rapporte au passé correspond à la dimension narrative du texte. Par exemple, c'est sur un ton anecdotique qu'il procède au récit de son parcours : « J'ai quitté Port-au-Prince en 1976 pour Montréal. Montréal en 1990 pour Miami, et Miami en 2002 pour Montréal. La boucle est presque bouclée. C'est un retour, après 12 ans d'absence de la vie quotidienne montréalaise. » (D.L.) La scénographie proposée est donc non seulement une entrée en matière dans ce lieu qu'est le journal, mais elle sert également à mettre en place un ethos d'écrivain qui effectue un retour sur une scène qu'il avait quittée.

À la lumière de ces observations, l'ethos discursif créé par l'auteur pourrait être défini comme un ethos de faux chroniqueur ou d'imposteur, ethos qu'il entend assumer de manière ludique et décomplexée. Il est certain que l'aspect du médium, donc la composante journalistique qui conditionne le discours, a quelque chose de dérangentant que l'auteur ironise dans la mise en scène de soi. En suggérant son incompetence de chroniqueur et donc son imposture, Laferrière renforce implicitement son ethos d'écrivain épris de lenteur et de contemplation : « Je n'ai jamais été un grand consommateur culturel. Je relis les mêmes auteurs, j'écoute très peu de musique, le théâtre m'a toujours semblé un art suspect et je vais de moins en moins au cinéma. Alors qu'est-ce que je fais dans cette page? » (D.L.). Bien qu'il n'y ait pas de référence directe à son œuvre ou à sa pratique d'écrivain, Laferrière décrit pourtant avec insistance son activité de lecteur et son rapport au livre. La scénographie se caractérise aussi par un ton professoral qui par moments rapproche le texte d'un commentaire sur l'acte de lecture : « À quoi bon posséder des livres qu'on ne lira jamais? Je ne crois pas que tous les livres soient faits pour être lus. Souvent la présence de l'auteur dans la bibliothèque suffit bien » (D.L.); « Les deux plus vieux mythes de la littérature sont bien sûr le voyage et le retour. *L'Iliade* et *L'Odyssée*. » (D.L.) Effectivement, en créant un ethos de faux chroniqueur, Laferrière affirme sa compétence particulière de lecteur et valorise le rapport qu'il entretient avec la littérature. Cet ethos de lecteur entre en contradiction avec celui du chroniqueur que le cadre énonciatif tente de lui imposer, d'où le paradoxe apparent entre le statut de l'écrivain et celui de journaliste.

Au final, nous pourrions avancer qu'en écrivant une chronique « ratée », Laferrière montre le côté singulier et humoristique de son écriture, et met à l'avant-plan des caractéristiques valorisées pour un écrivain. En critiquant la nécessité de produire un commentaire culturel pertinent aux yeux du lecteur, il se pose dans une forme de décalage, voire de paresse qui le pousserait à « rester au lit » plutôt que de devoir se soumettre à l'écriture du texte. Mais puisque la chronique advient malgré les réticences apparentes, force est d'admettre que le texte a lieu dans une scénographie paradoxale, faite d'anecdotes, de récits au passé, de projections dans les futures chroniques et de création malgré tout d'un ethos d'écrivain qui s'accorde le droit d'écrire ce qu'il lui plaît en critiquant le cadre même de l'énonciation. Ainsi, l'écrivain, dans son besoin de

lenteur et de réflexion, se pose comme décalé par rapport au monde des médias. Ceci illustre le fait que « la littérature reste, quant à elle, notamment à travers ses grands textes et ses grands auteurs, un média de la décélération : un média désespérément prémoderne par son manque d'économie à l'égard de la valeur-temps de l'époque moderne, temps qui est consommé avec gourmandise, avec voracité même » (Cambron et Lüsebrink 2000b, p. 145).

5. Conclusion

La mobilisation de la notion de scène dans l'étude des chroniques d'écrivain permet dans un premier temps de penser la littérature comme pouvant participer d'un espace plus large, par exemple celui du journalisme. Ce croisement rend possible la mixité des diverses formes d'écritures, et l'on peut postuler la présence de « genres transversaux » qui brouillent les limites et les modalités d'appartenance d'un texte à un genre ou à une scène englobante. La chronique d'écrivain, de par l'importance que prend la signature et la figure d'auteur, peut se concevoir comme un système de renvois directs ou indirects à différentes formes génériques traditionnellement rattachées soit au journalisme, soit à la littérature. C'est grâce à cette généricité ouverte qu'une véritable scène peut être déployée, qu'un espace de jeu est ouvert. La notion de scène est également utile pour réfléchir la construction d'une figure d'auteur comme d'un geste créatif qui permet la mise en scène de différents éthè pouvant à la fois se contredire et se renforcer. Dans le cas de figure dont il a été question ici, nous avons pu voir que le fait d'être un mauvais chroniqueur peut signifier être un bon écrivain : la paresse devient sagesse et la qualité du regard prime sur la logique quantitative et informative du journalisme. Ce faisant, Dany Laferrière profite d'une tribune large et décroisée pour affirmer son statut d'écrivain et de penseur sans même faire la promotion directe de son œuvre. Mais outre cet aspect, la chronique est une forme de texte qui avant tout permet de mettre de l'avant une personnalité, et l'intérêt du texte est intrinsèquement lié à la singularité de son auteur :

Si le fil directeur de la chronique menace sans cesse de se rompre ou de se dédoubler, si le lecteur ne sait jamais s'il se trouve dans le propos principal ou dans un excursus, un élément confère toutefois au texte son unité : la *voix du chroniqueur*. Celui-ci ne se présente pas comme un maître à penser mais comme un observateur de mœurs ou comme un redresseur de pensées déformées. Qu'on ne s'y trompe pas : la chronique n'est pas pour autant une forme monologique : s'y met en place un véritable dialogue avec le lecteur, de l'ordre de la conversation « à bâtons rompus ». (Curatolo et Shaffner, 2010, p. 8.)

Grâce au pacte de lecture implicitement établi par la chronique, le lecteur a cette impression que c'est l'auteur lui-même (la *personne réelle*) qui s'adresse à lui, ce qui crée une proximité et un effet de sincérité plus grand que lorsqu'il s'agit du personnage autofictif que Laferrière met en scène dans ses romans. La figure de l'écrivain gagne donc en complexité et en profondeur, tout en s'offrant un laboratoire d'expérimentations formelles et thématiques qui pourront éventuellement nourrir l'œuvre littéraire et participer à la création d'une posture d'auteur significative et influente en société.

Bibliographie

- ALLEGRE, Christian. (2000). « Textes, corpus littéraires et nouveaux médias électroniques : quelques notes pour une histoire élargie de la littérature », *Études françaises*, vol. XXXVI, no 2, p. 59-85.
- AMOSSY, Ruth et Jean-Michel ADAM (dir.). (1999). *Images de soi dans le discours : la construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestle, coll. « Sciences des discours ».
- AMOSSY, Ruth et Dominique MAINGUENEAU. (2009). « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'Écrivain imaginaire* (2007) », *Argumentation et analyse du discours*, no 3, [En ligne] <http://aad.revues.org/678> (page consultée le 20 septembre 2013).
- AMOSSY, Ruth. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France.
- ARON, Paul (dir.). (2010). « Les écrivains-journalistes », *Textyles*, no 39.
- ARON, Paul et Vanessa GEMIS (dir.). (2012). *Le littéraire en régime journalistique*, *CONTEXTES*, no 11, [En ligne], <http://contextes.revues.org/5296> (page consultée le 15 septembre 2013).
- BASTIEN, Sophie. (2009). « La métaphore théâtrale pour penser la vie », dans *Que peut la métaphore? Histoire, savoir et poétique*, DAVID, Sylvain, PRZYCHODEN, Janusz et François-Emmanuel BOUCHER (dir.), Paris, l'Harmattan, coll. « Épistémologie et Philosophie des sciences », p. 97-111.
- BOUCHARENC, Myriam, MARTENS, David et Laurence VAN NUJS (dir.). (2011) « Croisées de la fiction. Journalisme et littérature », *Interférences littéraires*, no 7, novembre 2011, [En ligne] <http://www.interferenceslitteraires.be/nr7> (page consultée le 30 octobre 2013).
- BROWN, Anne. (2003). « Le parcours identitaire de Dany Laferrière ou "Mon cœur est à Port-au-Prince, mon esprit à Montréal et mon corps à Miami" », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XXVIII, no 2, p. 39-58.
- CAMBRON, Micheline et Hans-Jürgen LÜSEBRINK. (2000a). « Présentation », *Études françaises. Presse et littérature : la circulation des discours dans l'espace public*, vol. XXXVI, no 3, p. 5-7.
- CAMBRON, Micheline et Hans-Jürgen LÜSEBRINK. (2000b) « Presse, littérature et espace public; de la lecture et du politique », *Études françaises. Presse et littérature : la circulation des discours dans l'espace public*, vol. XXXVI, no 3, p. 127-145.
- CHAR, Antoine et Roch CÔTÉ. (2009). *La révolution internet*, Montréal, PUQ.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU. (2002). *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- CHAUVIN-VILENO, Andrée. (2002). « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix », *Semen*, no 14, [En ligne] <http://semen.revues.org/2509> (page consultée le 14 octobre 2013).
- CURATOLO, Bruno et Jean SHAFFNER (2010). *La chronique journalistique des écrivains*, Dijon, Presses universitaires de Dijon.
- DALHGREN, Peter. (1994). « L'espace public et les médias : une nouvelle ère? », *Hermès*, no 13-14, p. 243-262.
- DALHGREN, Peter et Marc RELIEU. (2000). « L'espace public et l'internet. Structure, espace et communication », *Réseaux*, vol. XVIII, no 100, p. 157-186.
- DE SOUZA, Pascale. (1999). « Comment écrire un roman sans se fatiguer. Stratégies perlocutoires d'un bestseller chez Dany Laferrière », *Québec Studies*, vol. XXVII, p. 62-69.
- DIAZ, José-Luis. (2007). *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
- DURAND, Pascal. (2012). « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique? Question de concepts », *CONTEXTES*, no 11, [En ligne] <http://contextes.revues.org/5392> (page consultée le 27 octobre 2013).

- DURAND, Pascal. (1995). « Temps et don. Le Présent des médias », *Recherches en communication*, no 3, p. 21-48.
- FERRAND, Olivier. (2012-2013). « La révolution médiatique de la condition humaine », *Le Débat*, no 170, p. 160-174.
- GRIMARD-DUBUC, Josée. (2006a). « Pour une sociocritique de l'écrivain fictif. Intérêt de l'œuvre de Dany Laferrière », dans Mélanie CARRIER et Maude POISSANT (dir.), *Carrefour de lectures littéraires. États de la jeune recherche littéraire*, Québec, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, coll. « Interlignes », p. 31-45.
- GRIMARD-DUBUC, Josée. (2006b). *Le romancier autofictif : analyse de la représentation du personnage de l'écrivain dans trois romans de Dany Laferrière*, mémoire de maîtrise, Québec, Département des littératures, Université Laval.
- KALIFA, Dominique, RÉGNIER, Philippe, THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT. (2011). *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, coll. « Opus Magnum ».
- KEMEID, Olivier, LEFEBVRE, Pierre et Robert RICHARD (dir.). (2011). *Anthologie Liberté, 1959-2009; L'écrivain dans la cité : 50 ans d'essais*, Montréal, le Quartanier.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2013). *Journal d'un écrivain en pyjama*, Montréal, Mémoire d'encrier, Paris, Grasset.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2010). *J'écris comme je vis*, Montréal, Boréal.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2009). *L'énigme du retour*, Montréal, Boréal.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2008). *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2003). « Écrire après Blanchot », *Magazine littéraire*, no 424, p. 55-56.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (2002). « Rater sa première chronique », *La Presse*, 24 novembre, [En ligne] http://www.lapresse.ca/archives_payantes/ (page consultée le 26 septembre 2013).
- LAFFERRIÈRE, Dany. (1993). « Autoportrait. Laferrière mis à nu... », *Qui Hebdo*, 19 novembre, p. 38-41.
- LAFFERRIÈRE, Dany. (1985). *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB Éditeur.
- LAMONTAGNE, André. (2004). « Intertextualité et altérité : Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer de Dany Laferrière », dans André LAMONTAGNE (dir.), *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 155-179.
- L'HÉRAULT, Pierre. (1998). « Le je incertain : fragmentations et dédoublements », *Voix et Images*, vol. XXIII, no 3, p. 501-514.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2009). « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », *Argumentation et analyse du discours*, no 3, [En ligne] <http://aad.revues.org/660> (page consultée le 15 septembre 2013).
- MAINGUENEAU, Dominique. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie d'une scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin Éditeur.
- MAINGUENEAU, Dominique. (2002). « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, no 113, p. 55-68.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1997 [1991]). *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- MEIZOZ, Jérôme. (2011). *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Érudition ».
- MEIZOZ, Jérôme. (2009). « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », *Argumentation et analyse du discours*, no 3, <http://aad.revues.org/667>, page consultée le 8 octobre 2013.

- MEIZOZ, Jérôme. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève/Paris, Slatkine, coll. « Érudition ».
- PINSON, Guillaume. (2012). « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle », *COnTEXTES*, no 11, [En ligne] <http://contextes.revues.org/5306> (page consultée le 15 septembre 2013).
- PINSON, Guillaume et Maxime PRÉVOST (dir.). (2009). « Penser la littérature par la presse », *Études littéraires*, vol. XL, no 3.
- PINSON, Guillaume et Marie-Ève THÉRENTY (dir.). (2008). « Microrécits médiatiques. Les formes brèves du journal, entre médiations et fictions », *Études françaises*, vol. XLIV, no 3.
- PINSON, Guillaume (dir.). *Médias 19. La lettre et la presse : poétique de l'intime et culture médiatique*, [En ligne] <http://www.medias19.org/index.php?id=424> (page consultée le 15 novembre 2013).
- RUNGOO, Usha. (2010). "Je est d'autres" : intermédialité et altérité chez Dany Laferrière et Sergio Kokis, mémoire de maîtrise, Kingston, Département d'Études françaises, Université Queen's.
- SAINT-AMAND, Denis et David VRYDAGHS. (2011). « La posture; genèse, usages et limites d'un concept », *COnTEXTES*, no 8, [En ligne] <http://contextes.revues.org/4712> (page consultée le 2 octobre 2013).
- STIÉNON, Valérie. (2011). « Filer la métaphore dramaturgique. Efficacité et limites conceptuelles du théâtre de la posture », *COnTEXTES*, no 8, [En ligne] <http://contextes.revues.org/4721> (page consultée le 27 octobre 2013).
- THÉRENTY, Marie-Ève. (2007). *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT (dir.). (2004). *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle*, Paris, Éditions du nouveau monde.
- THÉRENTY, Marie-Ève et Alain VAILLANT. (2001). *1836, l'an I de l'ère numérique*, Paris, Nouveau monde éditions.

Histoire de Claude Simon : une étude intermédiale²⁶

Sinan Anzoumana

Université Felix Houphouët-Boigny

Résumé

Cet article s'attache à étayer la pratique scripturale de l'intermédialité dans *Histoire* de Claude Simon, un texte foncièrement iconoclaste. Pourtant, cette intermédialité dont la présence est manifestée au travers d'instruments comme le journal, la carte postale et les affiches ne conduit pas à la fluidité, ni à l'unité du texte. Bien au contraire, une telle pratique semble plutôt produire un effet de fragmentation, voire de dispersion à propos duquel l'étude voit se dévoiler une esthétique du fragmentaire.

Mots-clés : Médias – intermédialité – métaphore – contiguïté – fragmentaire

Abstract

This article aims to support the scriptural practice of Intermediality in *Histoire* of Claude Simon, a fundamentally iconoclastic text. Yet this Intermediality whose presence is manifested through instruments such as the newspaper, postcard and poster does not lead to fluency, or the unity of the text. On the contrary, such a practice seems rather an effect of fragmentation or dispersion which sees the study reveal an aesthetic of the fragmentary.

Keywords: Media - intermediality - metaphor - contiguity - fragmentary

Si André Gaudreault et François Jost considèrent le XX^e siècle comme « particulièrement, et proprement, "intermédiatique" » (Gaudreault & Jost, 2000, p. 5-8.), c'est sans doute en raison de la prolifération vertigineuse des médias au cours du siècle. Cette prolifération bouleverse, à proprement parler, le monde romanesque et l'oriente vers de nouvelles formes scripturales et textuelles. *Histoire*, corpus de cette présente étude, n'échappe pas aux diktats du journal, des cartes postales et des affiches sur lesquels nous voulons porter notre regard. Ce roman, rappelons-le, n'est ni un roman narratif, ni une autobiographie; Claude Simon ne raconte pas une histoire, mais semble surtout mettre en scène des pratiques formelles autour d'une ponctuation, d'une syntaxe et parfois d'une mise en page originale... Ce roman occupe une position charnière dans l'œuvre de Claude Simon; il apparaît comme l'œuvre majeure. C'est un récit de quatre cents pages environ mettant en scène un narrateur qui se retrouve dans la maison de famille où il a passé son enfance. Et, c'est l'emploi d'une de ses journées avec ses nombreuses péripéties qui nous est racontée : se lever, déjeuner, aller à la banque, vendre une commode à un marchand d'antiquités, regarder des cartes postales, se rendre chez un cousin à la campagne, retourner et manger dans un café en ville et enfin, aller se coucher.

²⁶ Cet article a été rédigé sous la supervision de M. Jean-Marie Kouakou, Professeur à l'Université Felix Houphouët-Boigny de Cocody (Côte d'Ivoire).

Bref, l'écriture de ce roman intègre et exploite par ailleurs les ressources que lui offrent les médias de masse et tout autre support moderne de communication : mise en page particulière, juxtaposition, assemblage de couleur, de forme, d'éléments visuels bigarrés, absence de linéarité... Il s'agit là manifestement de connivence comme le soutient si bien Jürgen E. Müller pour qui, justement, « [d]'une certaine manière, les textes littéraires semblent être de "connivence avec le monde des médias". Ils "aspirent" les médias, les recyclent et les "recrachent"... » (Müller, 2012, p. 7). Apparemment, ce sont les textes du nouveau roman que le théoricien évoque. Du reste, selon Claude Simon :

À partir du moment où on ne considère plus le roman comme Balzac, on arrive aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture : répétition d'un même élément, variantes, associations, oppositions, contrastes. Ou, comme en mathématiques : arrangements, permutations, combinaisons. (Simon, 2006)

Cette citation est notamment attestée par le contenu d'*Histoire*. En effet, les multiples références explicites aux médias dans le récit font apparaître ce roman comme une grande composition picturale à l'instar des tableaux cubistes. La mise en relation de l'écriture et des médias ainsi faite impose une nouvelle approche critique. C'est pourquoi nous parlons d'approche intermédiaire chez Claude Simon d'autant plus que, comme le dit Silvestra Mariniello qui, prenant l'exemple du récit djebarien²⁷, démontre qu'« un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma [est] un récit intrinsèquement intermédiaire » (Mariniello, 2003, p. 62). Cependant, ce qui justifie notre approche n'est pas l'intermédialité en tant que telle, mais surtout la capacité qu'a ce texte romanesque d'acquérir une fonction intermédiaire en s'inscrivant dans une dynamique de l'échange, en nourrissant des liens actifs avec des catégories qui ne sont pas textuels.

Claude Simon, en exploitant le journal, les cartes postales et les affiches dans *Histoire*, remet sur la table l'épineuse question de la confrontation de l'art visuel et de l'art scriptural. Ce qui suscite bien des interrogations : en quoi ce roman acquiert une forme intermédiaire ? Comment ces médias, ces fragments non littéraires (Paterson, 1990, p. 21.) sont-ils insérés dans le récit ? Comment la pratique de l'intermédialité permet-elle paradoxalement de produire une esthétique du fragmentaire alors qu'on est en droit d'attendre logiquement d'elle une esthétique du continu ?

Cette présente étude s'attèle alors à relever la façon dont *Histoire* récupère dans son récit des attributs propres aux médias pour produire une esthétique. Ainsi seront analysés, en premier lieu, les dispositifs médiatiques et, en second lieu, l'étude montrera en quoi l'intermédialité confère à ce texte une esthétique du fragmentaire inattendue.

1. Dispositifs médiatiques : journaux, cartes postales, affiches

À partir du XVIII^e siècle, surtout dans certains courants réalistes, le désir de rendre vrai par l'image a progressivement triomphé de celui de le rendre par l'idée. On assiste dès lors à une orientation tout à fait différente dans les productions littéraires. En fait, les romanciers ont semblé vouloir faire de la peinture. Ainsi, à regarder les œuvres romanesques de ce courant, en lieu et

²⁷ Elle fait allusion au roman *Le blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar.

place de descriptions de personnages ou de paysages, on parle plutôt de portraits, de tableaux : les descriptions balzaciennes en sont l'illustration parfaite. Il est plus question pour les romanciers de « faire comme », c'est-à-dire de faire comme s'il s'agissait de tableaux, de photographies, etc., tout en les traitant directement par des moyens littéraires.

Ce mouvement va s'accroître et connaître une progression fulgurante au XX^e siècle sans doute en raison de la prise en compte effective de dispositifs visuels concrets par ceux qu'on qualifiera de néo-romanciers. En effet, les nouveaux romanciers ne cherchent plus d'intermédiaires entre eux et le monde. Pour eux, « les choses n'apparaissent plus au [romancier] comme des signes conventionnels abstraits et interchangeables, mais comme des objets concrets, sensibles, uniques, dont il faudra reproduire l'image visible. La représentation littéraire du monde, ne passe plus seulement pour un faire comprendre ou un faire rêver, mais par un faire voir » (Delon, 2007, p. 488). Autrement dit, le texte doit rendre compte du réel en donnant directement des morceaux de ce réel. Ainsi, il se voit de plus en plus dans la fiction des journaux, des cartes postales, des affiches publicitaires, de cinéma, des photographies, des graffiti, etc. Cependant, ce dispositif est destiné, chez les nouveaux romanciers, à faire voir le monde, tout simplement, et non à l'interpréter. Il suffit d'ouvrir *Histoire* pour s'en convaincre. Ainsi, dans ce texte, ce qui devrait se retrouver en arrière-plan est projeté à la surface : les cartes postales, les affiches publicitaires, les journaux.

1.1 *Le journal*

Claude Simon utilise les techniques et l'écriture journalistique dans la construction romanesque d'*Histoire*. Le journal est repérable par la seule présence des manchettes éparpillées dans tout le tissu textuel. Or, ces dernières sont, selon sa définition, des titres très larges et en gros caractères, à la première page d'un journal. Mais si tant est que l'auteur ne veuille pas du tout s'écarter de la définition de ce mot, son désir véritable se trouve ailleurs; l'auteur, en fait, reproduit fidèlement les manchettes pour manifester son désir de faire vrai à partir du média :

MARCHÉ SOUTENU A NIMES la suite des aventures du détective en petites images maintenant le boxeur [...] mais dans des sortes de nuages aux contours déchiquetés dentelés et ELLE SE JETTE DU QUATRIEME ETAGE les mannequins des magazines en papier glacé et kodakolor chatoyant seins et cuisses au vent sous prétexte de présenter des maillots de bain d'autres en robes estivales imprimées [...] (Simon, 1967b, p. 114-115)

Il le déploya tourna la première page puis la replia le journal en deux et reprit sa lecture Je cherchai si je parvenais à lire à l'envers

M-A-R-C-H-E S-O-U-T-E-N-U A N-I-M-E-S

(Simon 1967b, p. 334).

Par endroits, la manchette apparaît émietlée :

[...] Les journaux que j'avais ramassés avant de faire entrer l'antiquaire était toujours sur la table celui du matin sur le dessus plié à la page...

[MA]RCHÉ SOUTENU A NIMES

...que j'avais lue au restaurant Je pouvais voir le type aux muscles d'Hercule le poing crispé sur l'écouteur du téléphone d'où sortait le nuage de parole en forme d'éclair de foudre et la perfide femme pensant... (Simon, 1967b, p. 359)

Dans ces portions, le narrateur expose des titres à la une de journaux, c'est-à-dire trois de faits divers (une tentative de suicide d'une femme, le cambriolage d'un commissariat et la mort accidentelle de quelqu'un) et un du monde de l'économie. Ces titres sont reproduits à travers une typographie²⁸ singulière et une mise en page originale, prêts à créer chez le lecteur l'effet de réel. L'intégralité ou l'émiettement des manchettes repérées dans le texte est à mettre en rapport avec les différentes positions du narrateur et du journal : en effet, elles sont reproduites en fonction de la tenue du journal et des multiples angles de vue du narrateur. Il s'agit d'une tentative de mise en relief du discontinu dans la perception visuelle du narrateur. Cette mise en page, cette « présentation artistique » (Atcha, 2012, p. 75-92) de la page, reflète bien un simulacre. Nous rejoignons Philip Amangoua qui explique que :

La présentation artistique de la page donne l'impression d'avoir [le journal] en main. Cette conception de la page a une double fonction : elle permet de faire "l'économie du discours" et de créer un "effet de réel". Partant la lisibilité gagne en profondeur et en surface. (Atcha, 2012, p. 75-92)

Ce simulacre semble éloquent puisqu'il permet d'éclipser le narrateur au profit du lecteur. Ce dernier devient du coup lecteur direct, actif du journal, c'est-à-dire un lecteur en contact direct avec le journal. Par ailleurs, lorsque nous savons qu'à l'origine, un journal est tenu par celui qui veut se souvenir des événements qui lui sont arrivés (journal intime), ou pour archiver ces événements (journal de bord), on comprend aisément que le donner à voir ici participe à la mise en abyme du récit au niveau diégétique : un narrateur en quête de « comment ç'a été? », « comment c'était? ». En fait, les véritables réponses à ces interrogations ne se trouvent-elles pas sur les cartes postales?

1.2 Les cartes postales

Ce média²⁹ a une présence envahissante dans *Histoire*. Louis Vollaire signale que « [l]a carte postale illustrée est un moyen de communication de masse comme le sont les bandes dessinées, les romans photos, la télévision, le cinéma... » (Vollaire, 1976, p. 87-104). La reproduction de ce média dans le récit reste fidèle aux normes épistolaires : date, message, signature... Le message, généralement laconique et stéréotypé ainsi que l'illustration dessinée ou photographique à vocation notamment touristique, artistique ou humoristique, sont fidèlement reproduits dans le récit comme en témoigne cet exemple :

« Bons souvenirs de Milan » ou « Madame au moment ou j'ller vous écrire le facteur ma apporter votre lettre, mais je me disais que j'avais le temps Donc

²⁸ Par rapport au reste du texte qui est en *bas-de-casse*, les titres de journaux sont écrits en *capitales*.

²⁹ Dans les années 1900 à 1920, âge d'or de la carte postale, l'usage en était pratiquement quotidien, de sorte qu'avant la diffusion générale du téléphone, il n'était pas rare de l'utiliser d'un quartier à l'autre de la même ville, par exemple, pour se donner rendez-vous le lendemain.

c'est bien entendu je rentrerai au service de madame le 1^{er} Octobre je partirai de Sahurre à 9 h 45 pour arrivé à 19 moins 10 j'espère bien que madame fera venir quelqu'un à la gare parce que je ne connais pas la ville en attendant de se revoir recevez madame mes sincères salutations Angèle Lloveras (Les Hautes-Pyrénées. SAHURRE) », la carte représentant la rue d'un village montant en escalier entre des murs de pierres sèches une femme se tenant sur le seuil d'une maison la partie gauche du corps cachée par le montant vertical de la porte, [...] (Simon, 1967b, p. 21)

Le choix et l'envoi d'une carte postale est, selon Louis Vollaire, un rite dans un rappel de son attachement affectif et le témoignage d'une pensée pour l'autre. Elle devient, de ce fait, un outil important dans et pour le réseau relationnel : familial, amical, voire professionnel. Dans cette portion choisie, le laconisme et la légèreté sont retranscrits comme tels : « Madame au moment ou j'aller vous écrire le facteur ma apporter votre lettre, mais je me disais que j'avais le temps Donc c'est bien entendu je rentrerai au service de madame le 1^{er} Octobre je partirai de Sahurre à 9 h 45 pour arrivé à 19 moins 10... ».

Par ailleurs, la carte postale, une fois reçue, n'est pas jetée à la poubelle. Elle finit le plus souvent au fond d'un tiroir : « Le troisième tiroir occupé presque tout entier par les rangées parallèles feuilletées des cartes postales [...] » (Simon, 1967b, p. 250). Rarement, elle est déchirée; ce petit bout de carton sitôt reçu et regardé se révèle être un objet de collection.

Aussi, la carte devient-elle le signe de l'attention que les destinataires portent aux destinataires. Cette marque d'attention est en réalité bidirectionnelle; orientée vers les deux instances concernées par l'échange que ladite carte installe à leur profit réciproque. Généralement, l'expéditeur n'y mentionne que des événements heureux, ne tient que des propos optimistes. La carte postale authentifie également la capacité à voyager, à se projeter dans d'autres cultures et, expédiée par son émetteur, elle doit susciter l'envie du récepteur :

[P]uis : « Nous avons passé l'après-midi d'hier à la mer où les cabines des baigneurs se font de plus en plus rares malgré le beau temps Nouvelle joie des enfants qui ont trempé leurs pieds dans l'eau sauf Corinne un peu fatiguée de nouveau mais j'espère que cette fatigue cédera à une dose de calomel appliqué ce matin Elle est très contente et s'amuse en ce moment dehors dans le jardin avec les enfants des Rivière J'ai reçu pour elle une merveilleuse broderie de Madame de Carrère Bons baisers Maman » (Simon, 1967b, p. 23)

En fin de compte, la carte postale³⁰ occupe une place centrale au sein du roman. Comme le dit Bérénice Bonhomme, c'est un ferment contestataire (Bonhomme, 2009) pour ce récit, « un matériau de choix : elle est un de ses *stimuli*, [...] c'est-à-dire pierre angulaire de l'édifice fictionnel que construit l'imagination de celui qui la regarde, excitée autant par ce qu'elle

³⁰ En effet, le site *Association des Lecteurs de Claude Simon* (ALCS) mentionne que : « La collection de cartes postales de la mère de Claude Simon occupe une place centrale dans *Histoire* [...]. Rassemblées et classées dans une boîte, les cartes postales conservées par la mère de Simon, forment une collection d'environ 360 cartes. Elles ont été utilisées pour *Histoire* dans des proportions très variables : Claude Simon retient surtout d'une part les cartes envoyées par son père Louis à sa mère Suzanne entre juin et septembre 1908 (alors qu'ils ne sont encore que fiancés et qu'il sert dans les colonies) et d'autre part les cartes correspondant à la période 1912-1914, où le couple marié vit à Madagascar ».

montre/dit que par ce qu'elle ne dit pas ». (Chenet, 1990, p. 163-172). C'est pourquoi, Françoise Lartillot, reprenant la pensée de Jacques Derrida, écrira :

Ce que je préfère, dans la carte postale, c'est qu'on ne sait pas ce qui est devant ou ce qui est derrière, ici ou là, près ou loin, le Platon ou le Socrate, recto ou verso. Ni ce qui importe le plus, l'image ou le texte, et dans le texte, le message ou la légende ou l'adresse. Ici, dans mon apocalypse de la carte postale, il y a des noms propres, S, et p. au-dessus de l'image, et la réversibilité se déchaîne, elle devient folle. (Lartillot, 2008, p. 350-376)

Cette pensée fait écho aux différentes façons dont les cartes postales sont intégrées dans la diégèse. En fait, la carte se révèle essentielle, même dans ses moindres composantes. Tout est à la fois utile : le recto, le verso, l'image, le message, la légende, l'adresse, voire les timbres :

[...] ces cartes postales qu'il lui envoyait ne portant le plus souvent au verso dans la partie réservée à la partie réservée à la correspondance qu'une simple signature au-dessous d'un nom de ville et d'une date par exemple :

« Colombo 7/7/08

Henri »

et au recto (quand elle – la jeune fille qu'elle avait été – avait lu le nom de la ville la date la signature et qu'elle retournait la carte, [...]) (Simon, 1967b, p. 18)

Ce qui est remarquable, c'est la coexistence de ces médias et de l'écrit. Tout se passe comme si on était en face d'un bloc textuel unique. Mais il y a également le fait de rendre le média ou l'image dynamique, c'est-à-dire de les animer, de les mettre en mouvement. Ainsi donc, de statut d'image, on passe à un statut de scène. Désormais, le roman (l'art du temps) se donne à voir. En effet, *Histoire* se donne à voir comme un grand tableau. Du coup, le lecteur se trouve transformé en spectateur : il le devient en présence des médias adressés à sa vue. Le travail de son imagination, d'un sujet qui observe, se met en place de sorte à produire une représentation, car l'objet donné à voir s'adresse directement à son œil. À ce moment-là, une photo peut s'animer pour devenir une « libération » selon l'expression de Jean Ricardou :

La mise en jeu, dans une fiction, d'une image, d'une photographie par exemple, permet des possibilités textuelles nouvelles. Elle peut à tout moment transformer le statut de l'objet. On vient de décrire, un objet fictif, mobile et fictivement « réel », et on s'aperçoit qu'il est une photographie. Inversement, une photographie décrite peut s'animer de telle sorte qu'on ne sache plus à quel moment elle est encore photographie et à quel moment elle est autre chose. (Ricardou, 1978, p. 101)

On voit bien, dans ce qui va suivre, comment une scène vivante peut devenir une photographie :

[E]t à ce moment, de nouveau, un long murmure parcourant la foule, et le jeune officier laissant peut-être alors échapper un juron, s'excusant, riant, déchirant toujours riant les tickets perdants, désinvolte, élégant, trouvant quelque

désinvolte et bienséante plaisanterie comme sur cette carte envoyée trois ans plus tôt au libellé juvénile « Projectiles que nous recevions sur la tête le jour où un pot de fleurs m'a envoyé à l'hôpital » écrit d'une encre maintenant grise dans le ciel au-dessus de la légende :

LES TROUBLES DE LIMOGES [...] (Simon, 1967b,
p. 65-66)

En fin de compte, la carte postale se comporte dans le récit non seulement comme un stimulus pour la fiction, mais aussi comme un matériel actif de la dispersion du texte. Le dernier média qu'on va examiner dévoilera sans doute sa force dans la construction médiatique de ce texte de Claude Simon.

1.3 Les affiches

C'est plutôt par des accroches (*catching*) qu'elles surgissent dans le texte. Elles sont également repérables par la typographie et la mise en page. Elles se présentent soit dans leur totalité, soit émiettées. L'affiche ne sera efficace que si elle attire l'attention, suscite l'intérêt et la sympathie du public cible et mène celui-ci à l'action, à agir. C'est cette efficacité et l'état (affiche déchirée? surchargée? masquée?) de l'affiche que Claude Simon tente de retranscrire avec exactitude :

[...] Me demandant où il avait appris ce sourire de dentifrice américain proconsulaire VOTEZ VOTEZ VOTEZ bonasse et sévère à la fois indéfectible que ni la pluie ni le vent UNION POUR LE PROG ni les déchirures pourpre qui balafrent la photographie [...] (Simon, 1967b, p. 289)

Je n'aurais jamais pensé qu'on puisse en mettre là : [...] déclamatoires et racoleuses UNION DEMOCR VOTEZ PROGR TOUS RASSEMBL proposant pêle-mêle aux gitans [...] (Simon, 1967b, p. 296)

Dans *Histoire*, la répétition de l'affiche électorale est un simulacre déréalisant le discours politique, la répétition vidant son objet de contenu. Parce que l'écriture reste au plus près de la formulation mentale suscitée par la perception, le « discours » politique semble s'enraciner dans le regard. En définitive, cette tentative d'imiter le réel, de transcrire ce que l'œil, non pas voit, mais se souvient, crée l'effet de réel qui semble être une des marques de cette écriture simonienne :

Les répétitions de slogans, affiches, coupures de presse et autres inscriptions comme directement détachées du monde réel, si fréquentes dans les romans de Claude Simon, pouvaient sembler un opérateur efficace de vraisemblance et de réalisme : justement focalisées par le regard d'un personnage « voyeur », elles feraient coïncider de manière particulièrement économique le mot et la chose, le signe et le référent. (Piégay-Gros, 1994, p. 16-24)

Tout comme le journal, les affiches sont la marque de la convocation du monde extérieur et artificiel dans le récit comme le dit Abraham Moles : « [...] la photographie, le journal, l'affiche, le cinéma, la télévision sont les éléments moteurs de cette nouvelle forme de monde extérieur, totalement artificiel, qui se construit autour de nous et qui constitue la *culture* : l'environnement

artificiel construit par l'homme » (Moles, 1969, p. 73-82). En effet, les affiches portent des images fixes, intransportables devant lesquelles passent et repassent des milliers de personnes. Placardées sur des murs, dans des lieux publics, elles déplacent des personnes : à la différence du journal qu'on peut tenir dans la main, on va à la rencontre de l'affiche : « [...] cette affiche que l'on pouvait voir sur les murs un peu partout là-bas portant en grandes lettres le mot

VINCEREMOS » (Simon, 1967b, p. 212)

C'est à cette rencontre directe que Claude Simon invite le lecteur. L'insertion des affiches, à différents endroits du texte, semble être une reproduction fidèle de son éparpillement dans toute la ville traduite par ces mots : « ...un peu partout là-bas... ». Créer chez le lecteur, l'illusion d'être dans la ville, voilà le pari que proposent les affiches au lecteur : lui donner cette impression d'être en face d'une véritable affiche urbaine. À voir de près, l'émiettement des mots semble donner une idée de l'attitude du citoyen face aux affiches : à défaut de les lire, il les déchire ou les surcharge avec de nouvelles affiches. Il s'agit ici d'affiches de campagne électorale qui respectent le binôme « image – son commentaire » (Moles, 1969, p. 73-82) :

Les affiches aux couleurs suaves le long du mur de l'école aussi sur les panneaux de bois UNION POUR LE PROG le même visage genre commis voyageur ou docteur ou les deux en même temps un peu gras à la fois bonasse et décidé répété comme une image votive en rangées parallèles comme si le regard impérieux multiplié multipliait aussi l'injonction UNION UNION l'œil [...] (Simon, 1967b, p. 215)

Pour Laboz, en plus du caractère informatif de l'affiche, elle a une fonction mythique :

L'affiche d'aujourd'hui, comme celle d'hier, joue sa grande fonction mythique qui est de créer l'évasion en nous donnant à voir une quotidienneté de rêve. Elle crée l'évasion du sommeil pour mieux subjuguier. Le confort du rêve, la fraîcheur du rêve, le parfum du rêve et, même, l'affiche révolutionnaire, les lendemains heureux du mauvais rêve nécessaire. Tout se passe dans un monde second, parallèle au réel. (Laboz, 1972, p. 24-27)

Somme toute, la représentation des médias dans *Histoire* donne un nouveau visage au texte romanesque. L'intégration du journal, des cartes postales et des affiches comme dispositifs de représentation dans le texte fait de ce dernier un texte hétéroclite, protéiforme. Le jeu de présentation du journal, des cartes postales, des affiches confère au récit une dimension de roman-journal, de roman-photo, etc. Cette multiplicité de formes autorise à lire et à comprendre *Histoire* comme un « réseau », selon l'expression de Michel Hayat. Le texte devient alors osmotique en favorisant toutes sortes d'échanges. Par ailleurs, les dispositifs médiatiques introduits dans le texte créent et autorisent de nouvelles modalités de lecture. En effet, cette écriture intermédiaire invite et surtout oblige le lecteur à devenir actif, un lecteur male, voire le complice de l'auteur, en raison de la fragmentation du texte. Autrement dit, la présence des médias dans *Histoire* induit une lecture pragmatique :

« Si l'image est placée avant l'épisode, qu'elle illustre par exemple, le lecteur anticipera, mentalement sur la suite du récit. Dans ce cas l'image n'illustre pas : son rôle est véritablement pragmatique puisqu'il s'agit de stimuler

l'imagination du lecteur et non d'illustrer un épisode qu'il n'a pas encore lu. »
(Ortel, 2008, p. 44)

L'intrusion de la structure d'un média dans le texte crée une dislocation de celui-ci en plusieurs hypotextes qui ont des liens plus ou moins forts. Pour créer l'illusion du vrai, l'écrivain utilise la technique du collage due au fait que « [...], l'acte de voir et de revoir chez Simon prend souvent l'aspect d'un acte photographique, puisqu'il procède par saccades, juxtaposant des images instantanées et fragmentaires » (Albers & Nitsch, 2006, p. 242). Comme nous l'avons montré, le texte devient une composition picturale englobant plusieurs formes genrologiques. Ainsi, la pratique intermédiaire confère au texte une impression de fourre-tout. Ces micro-textes, aux formes diverses donnent au texte un aspect hétéroclite et confortent la présence d'une esthétique : le fragmentaire inattendu.

2. Fragmentaire inattendu : une esthétique chez Claude Simon

Représenter les mondes possibles, telle est la noble ambition de la littérature. Or, comme le dit Jean-Marie Kouakou,

[...] dès sa base théorique pour dire avec précision, le terme (celui de la représentation) lorsqu'il est lié au signe saussurien, au moyen donc d'une possibilité concrète que lui offre la linguistique saussurienne, doit quitter le champ du dessin, du diagramme, du tableau, de la carte, du volume, etc., pour n'épouser qu'une ambition d'évocation de la chose, et renvoyer alors au symbole, aux tropes paradigmatiques (métaphore, allégorie, métonymie, synecdoque, bref tout le champ de l'analogie et de la contiguïté) [...] (Kouakou, 2011, p. 32)

À partir de cette mise en situation, il se profile à l'horizon, le chemin qui mène à l'examen des champs de l'analogie et de la contiguïté, car, au fond, ces deux principes fondamentaux (l'analogie et la contiguïté) structurent le texte de Claude Simon. Analysons-les de près pour saisir leurs implications dans la mise en place de l'esthétique du fragmentaire. En effet, si l'intermédialité se propose dans sa plus simple expression d'examiner des interactions entre différents médias, on peut supposer en tout état de cause que la question d'unité, de fluidité ne peut, *a priori* se poser en termes de véritable défi. Or, justement, en transportant l'intermédialité dans le champ littéraire, on autorise une remise en question de cette unité, de cette fluidité, car, de cette rencontre, naissent forcément des tensions, des bouleversements d'attitudes qui orientent indubitablement vers une nouvelle esthétique.

2.1 Principe de la contiguïté

Anne-Laure Foucher stipule que :

Pour le sens du commun, la contiguïté est l'état de quelque chose qui touche, qui est accolé, qui avoisine quelque chose d'autre. On pourra parler de proximité, voire de mitoyenneté au niveau spatial et d'immédiateté ou même de simultanéité au niveau temporel. Dans un environnement multimédia, la contiguïté se traduit par la présence sur un même écran de plusieurs médias et/ou modalités de communication. (Foucher, 2008, p. 126)

Histoire met en coprésence au niveau de l'espace textuel plusieurs types de médias comme nous l'avons montré dans la première partie de cette analyse. Mais comment se met-elle en place? Elle s'installe sur un double niveau : d'une part, elle se déroule entre le bloc médias, c'est-à-dire tous les médias constituant une seule entité narrative et l'écriture en tant qu'unité narrative également. Cette mitoyenneté se déroule soit dans un choc, une violence, soit dans une pacification. Ainsi, à la page 140 du roman, la violence est transportée et créée par le surgissement brutal du journal. Cette violence est manifestée par l'absence totale de liens sémantiques ou syntaxiques entre le texte et le média. La présence du journal fragmenté est permise par l'« œil peintre » du narrateur. La mitoyenneté se déroule alors sous forme de tension entre l'écriture et le média. Chaque entité (écriture – média) demeure alors fermée, et se transforme en crypte barrée selon Hermann Doetsch (Albers & Nitch, 2006). Cette bataille de positionnement est d'ailleurs « remportée » par le média-journal qui parvient à briser l'unité temporelle et spatiale du récit et à s'y positionner. Ailleurs dans le texte, la mitoyenneté se déroule dans une quiétude entre le média et l'écriture, il y a une sorte de passerelle entre l'écriture et le journal comme l'atteste cette mise en page :

Il le déploya tourna la première page puis la replia le journal en deux et reprit
sa lecture Je cherchai si je parvenais à lire à l'envers

M-AR-C-H-E S-O-U-T-E-N-U A N-I-

(Simon, 1967b, p. 334)

Tout compte fait, il se trouve dans ces rapports une réelle volonté de l'écrivain de toujours projeter en avant le média et, en le faisant, détruit par-là l'unité et la fluidité du « bloc écriture ».

D'autre part, la mitoyenneté se conçoit entre les différents types de médias. En fait, si du point de vue visuel on ne la découvre pas immédiatement, il existe en apparence une réelle proximité entre ces différents médias comme l'a magistralement démontré Hermann Doetsch dans son article (Albers & Nitch, 2006, p. 251-268). En effet les cartes postales et le journal sont les lieux d'inscription de la mort. Ces médias transportent toutes sortes de mort : « les hommes ont été tués à la guerre, les femmes se sont suicidées (quant à la mère, elle avait été tuée lentement par la douleur) » (Albers et Nitsch, 2006, p. 242). Paradoxalement, et à l'inverse des cartes postales et du journal, les affiches figurent la métaphore de la vie :

[...] Me demandant où il avait appris ce sourire de dentifrice américain
proconsulaire VOTEZ VOTEZ VOTEZ bonasse et sévère à la fois indéfectible
que ni la pluie ni le vent UNION POUR LE PROG ni les déchirures pourpre
qui balafrent la photographie [...] (Simon 1967b, p. 289)

Je n'aurais jamais pensé qu'on puisse en mettre là : [...] déclamatoires et
racoleuses UNION DEMOCR VOTEZ PROGR TOUS RASSEMBL proposant
pêle-mêle aux gitans [...] (Simon 1967b, p. 296)

En effet, on ne peut prétendre voter, ni vouloir rassembler, unir, en étant mort! Pendant que les cartes postales et les journaux évoquent la tristesse, la mélancolie, les affiches dévoilent, en toile de fond, la gaité, la joie de vivre.

Si la contigüité a permis de faire des rapprochements entre les différentes composantes du texte, il en sera de même pour la métaphore, qui, à n'en point douter, constitue le second principe fondamental, structurant le récit simonien.

2.2 Principe de la métaphore

La littérature a pour prétention de créer des univers possibles et de les ajouter à celui déjà existant : les mondes possibles sont sa cause et son ouverture. La création littéraire est, dans cet entendement, une jonction entre l'énigme et sa clé. Autrement dit, la fiction narrative considérée comme fabrication discursive d'un monde possible à partir d'un monde de référence donnée est bien charpentée sans doute par des moyens verbaux. Au nombre de ces moyens verbaux se trouve la métaphore. En tant que moyen verbal, elle s'entrevoit comme un pont entre le monde de référence et le ou les mondes possibles. Ainsi, Charles Sanders Pierce, considère la métaphore comme une icône fonctionnant à partir d'un parallélisme qualificatif, l'icône étant elle-même un signe analogique. Autrement dit, on peut « constater que ce dénominateur commun de l'analogie, ou de la ressemblance, pose d'emblée [la métaphore] dans la catégorie des représentations [...] ». Sa fonction est donc d'évoquer, de signifier autre chose qu'elle-même en utilisant le processus de la ressemblance » (Joly, 1993, p.30-31). Outil de référence mémorielle, la métaphore induit une covalence entre des univers dont elle manifeste par là même la porosité des frontières. Dispositif efficace dans les processus de reconfiguration, et en regard de la philosophie swedenborgienne³¹ de la correspondance qui postule une analogie générale construisant du continu dans le réel, la métaphore permet de lire de façon intéressante *Histoire*.

La passion de l'auteur pour les métaphores n'est plus à démontrer. Beaucoup d'études de référence sur cette question ont été menées et réunies notamment par Irène Albers et Wolfram Nitsch sous le titre *Transport. Les métaphores de Claude Simon*. Cependant, notre motivation se fonde sur une mise en rapport de la présence des médias au fragmentaire. Comment le texte la dévoile-t-elle, cette mise en rapport? Avant tout, notons qu'*Histoire* s'ouvre sur une métaphore et se referme sur une métaphore. *Histoire* projette le « mystère » de l'écriture et du maniement de la langue chez Claude Simon dans toute sa plénitude. Finalement, tout dans ce texte est ressemblance à... et tout finit par ne plus ressembler à...

La présentation des médias dans le tissu textuel participe de ce principe-là. Ainsi, le transport des médias dans l'écriture en lui-même constitue une métaphorisation du texte. Hermann Doetsch démontre que « les médias sont à la fois des métaphores et des cryptes. Il n'est pas erroné de voir dans les médias des systèmes qui transportent des signes d'un lieu à l'autre » (Albers & Nitsch, 2006, p. 256). Ce qui est indicible se trouve compensé par la présence du visuel, et ce qui se voit devient indicible. Pour ce faire, Claude Simon opte pour la technique narrative de la fragmentation de la saisie de l'objet-média. On peut l'expliquer sans doute par ses affinités avec les peintres cubistes tels que Cézanne, Georges Braque et autres qu'il ne cesse d'ailleurs de convoquer dans son écriture. Sa pratique de la peinture a également forgé cette pratique « qui lui [a] appris à regarder la vie moderne et à la regarder avec l'œil du peintre, habile à capter le jeu des formes, des couleurs, des mouvements et des éclairages » (Mitterrand, 1987, p. 61). À cette liste, on pourrait ajouter aussi la texture des matières. Cet œil de peintre, habile à capter, lui

³¹ Rappelons brièvement que le système swedenborgien est organisé en une tripartition de l'univers en Monde terrestre, Monde du vrai et Monde céleste où se trament des relations conduisant le visible à l'invisible, le physique à l'abstrait, l'abstrait au spirituel, et vice-versa.

donne cette capacité à créer des connexions complexes en médias et en écriture. Il est donc mobilisé pour saisir le réel et forger sa mimesis.

La métaphore se double dans la présence du journal, de même que dans celle des cartes postales : primo, au niveau des thématiques de la mort, « ce lien entre la mort et la carte postale motive la fiction et en donne la diégèse » (Chenet, 1990, p. 163-172) et de la vie : « [c]es cartes-là sont les témoins d'une période plus heureuse de la famille, une famille qui se trouvait au milieu du monde, du monde moderne et bourgeois » (Albers & Nitsch, 2009, p. 262). Secundo, au niveau de la technique narrative, il y a utilisation de la mise en abyme. En effet, le journal et les cartes postales portent en eux les traces de la mort d'une part et, de l'autre, ils manifestent les banalités de la vie courante (marché boursier, endroits visités par les parents du narrateur, etc.). À propos des cartes postales, Hermann Doetsch note qu'elles « font entrer le monde dans la maison qui apparaît comme un nœud non de signification mais de correspondance » (Albers & Nitsch, 2009, p. 262). Enfin, à tous les niveaux du récit, ces médias condensent en eux toutes les thématiques fondamentales de ce roman comme nous l'avons évoqué déjà. Plus télégraphiques dans le journal (à travers les manchettes), les thématiques s'étendent dans leur inscription sur les cartes postales.

Au terme de ce bref parcours intermédial, il apparaît clairement que la présence de médias dans *Histoire* n'est plus à démontrer. Leur surprésence est fort enrichissante et en empruntant Roland Barthes, nous dirons que : « Ses [médias] ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref ils fourmillent de significations; ils ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément, puisqu'ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d'appétit » (Barthes, 1985, p. 250).

Ainsi, la présence des médias participe à l'ambition de l'écrivain de briser les codes scripturaux traditionnels, des habitudes instaurées depuis des siècles et surtout de « réinventer » le roman. Les médias en présence ici sont en quelque sorte des levains de ce défi, un ferment contestataire selon l'expression de Bérénice Bonhomme (2009). Ils deviennent du coup, le prétexte et le pré-texte de cette aventure scripturale de Claude Simon. Qui plus est, la qualité de leur présence permet une approche intermédiale d'*Histoire*. L'intrusion des médias, sous les abords diégétiques et visuels, provoque des interruptions, des ruptures dans la linéarité du récit, subvertit fortement les canons esthétiques traditionnels et confère ainsi un aspect hétéroclite au texte. La tentative de reproduction fidèle de ceux-ci par l'écrivain crée l'illusion, l'effet de réel dans le récit et invite le lecteur à participer activement à la construction du sens de l'œuvre. L'intrusion des médias crée également un brouillage narratif. Enfin, la pratique intermédiale instaure un nouvel ordre du discours, celle de l'hybridité, du fragmentaire inattendu. Cette esthétique se fonde chez Claude Simon à partir de sa profonde conviction et conception du roman. Elle dégage, au-delà, une certaine vision du monde, instable, chaotique. Cette tentative de transcription de la réalité du monde par Claude Simon telle qu'elle nous parvient et l'impossibilité de la réussite parfaite de cette entreprise, est traduite dans l'épigraphe rilkeïen : « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux »³².

³² Épigraphe de Rilke, en début du roman *Histoire* (dans le paratexte).

Bibliographie

- ALBERS, I. & NITSCH, W. (2006). *Transports : les métaphores de Claude Simon*. Bruxelles : Peter Lang.
- ALEXANDRE, D. (1989). Cartes postales d'Amérique : le cliché dans les romans de M. Butor, C. Simon et la peinture américaine des années 1960. *Polysèmes, Arts et Littérature, L'écart* (1), 119-148.
- ATCHA, P. A. (2009). Pratique intermédiaire et création romanesque chez Williams Sassine. *En-Quête*, (21), 49-65.
- ATCHA, P. A. (2012). L'intermédialité littéraire dans le roman camerounais. L'exemple de « La mémoire amputée » de Werewere Liking. Dans R. F. MANGOUE (dir.), *Écritures camerounaises et intermédialité* (p. 75-92). Yaoundé : Ifrikiya.
- BARTHES, R. (1985). La sémantique de l'objet. Dans R. BARTHES, *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil.
- BONHOMME, B. (2009). Claude Simon : une contestation du texte par l'image. *Cahiers de Narratologie* (16). Repéré à <http://narratologie.revues.org/1025>
- BONHOMME, B. (2011). *Claude Simon, la passion cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion.
- BUNEL, T. (1997). *Histoire, roman du déceptif : l'écriture du « vide » chez Claude Simon*. Lille : Atelier de reproduction des Thèses.
- CAMMAERT, F. (2009). *L'Écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris : L'Harmattan.
- CHENET, F. (1990). La carte postale et sa fiction : Marcel Thiry et Claude Simon. *Textyles* (7), 63-172. Repéré à <http://textyles.be/livraison7.htm>
- CHERRY, A. (2009). *Aspects du temps chez Claude Simon : l'écriture de l'histoire et de la mémoire*, (Thèse de doctorat, New York University). Repéré à <http://pqdtopen.proquest.com/doc/304955604.html?FMT=AI&pubnum=3365698>
- COULIBALY, A. (2009). Les conditions postmodernes du roman d'Afrique Noire Francophone. *Méridian Critic*, XV (1), 63-77.
- COULIBALY, A. (2011). Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans africains francophones. Dans C. ALBERT, R.-M. ABOMO-MAURIN, X. GARNIER ET G. PRIGNITZ (dir.), *Littératures africaines et territoires* (p. 249-262). Paris : Karthala.
- BURY, E., COMPAGNON, A., CERQUIGLINI-TOULET, J., DELON, M., FORESTIER, G., LESTRINGANT, F., ..., NOIRAY, J. (2007). *La littérature française : dynamique et histoire*, tome II. Paris : Gallimard.
- DERRIDA, J. (1980). *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion.
- ENIS, N. V. (2011). Le postmodernisme céqwaça? *Barricade*. Repéré à <http://www.barricade.be/spip.php?article283>
- FOUCHER, A.-L. (2008). *TICE et didactique des langues étrangères et maternelles : la problématique des aides à l'apprentissage*. Paris : Presses Université Blaise Pascal.
- GAUDREAU, A., JOST, F. (2000). Présentation de « À la croisée des médias ». *Sociétés et Représentations*, (9), 5-8. Repéré à http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_livre.asp?id=10119
- GREIMAS, A.J. et COURTÉS, J. (1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2. Paris : Hachette.
- HAYAT, M. (2002). *Représentation et anti-représentation : des beaux-arts à l'art contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- JOLY, M. (1993). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan.
- JOVICIC, J. (2010). *L'Intime épistolaire (1850-1900) : genre et pratique culturelle*. Newcastle : Cambridge Scholars.

- KOUAKOU, J.-M. (2011). *Les représentations dans les fictions littéraires, tome 1 : Théories et analyses*. Paris : L'Harmattan.
- LABOZ, S.-A. (1972). L'art graphique et l'affiche. Deux fonctions : signifier et faire rêver. *Vie des Arts*, (68).
- LARTILLOT, F. (2008). La fable différée du barbare. Dans J. SCHILINGER, et P. ALEXANDRE (dir.), *Le barbare : images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne* (p. 350-363). Berne : Peter Lang.
- MARINIELLO, S. (2003). Commencements. *Intermédialités*, (1), 47-62. Repéré à <http://www.erudit.org/revue/im/2003/v/n1/1005444ar.html>
- MITTERRAND, H. (1987). *Le regard et le signe*. Paris : PUF.
- MOLES, A. (1969). La situation sociale de l'affiche. *Communication et langages*. (4), 73-82.
- MÜLLER, E. J. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinéma*, 10 (2-3), 105-134. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>
- MÜLLER, E. J. (2006). Vers l'intermédialité : Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses*, (16), 99-110. Repéré à <http://hdl.handle.net/2042/23499>
- MÜLLER, E. J. (2012). Introduction. Dans R. F. MANGOUA (dir.), *Écritures camerounaises et intermédialité* (p. 7). Yaoundé : Ifrikiya.
- N'DA, P. (2012). *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de doctorat*. Paris : L'Harmattan.
- ORACE, S. (2002). Le fragment comme espace du silence : « Histoire » de Claude Simon. Dans R. RIPOLL (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques...* (p. 273-288). Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan.
- ORTEL P. (2008). *Discours, images, dispositif. Penser la représentation II*. Paris : L'Harmattan.
- PATERSON, J. M. (1990). *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- PIÉGAY-GROS, N. (1994). Un réalisme de la perception : éléments pour une épigraphie simonienne. *Littérature*, (94), 16-24. Repéré à <http://www.persee.fr>
- RAJEWSKY, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, (6), 43-64.
- RICARDOU, J. (1978). *Le nouveau roman*. Paris : Les éditions du Seuil.
- SIMON, C. (1967a). Le roman se fait, je le fais, et il se fait, entretien avec Josane Duranteau. *Les Lettres françaises*, 13-18. Repéré à <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/iconographie/article/les-cartes-postales-d-histoire>
- SIMON, C. (1967b). *Histoire*. Paris : Minuit.
- SIMON, C. (2006). Entretien avec Philippe Sollers. *Le Nouvel Observateur*, (2145). Repéré à http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=120
- VOLLAIRE, L. (1976). La carte postale n'est pas un gadget. *Communication et langages*, (31), 87-104. Repéré à http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4324

Réciprocité dans deux réécritures de « La Belle et la Bête »

Laïna Daigneault-Desroches

Université de Sherbrooke

Résumé

Cet article a pour objectif de comparer deux nouvelles d'Angela Carter, soit « La jeune épouse du tigre » et « M. Lyon fait sa cour » (1979), qui sont deux réécritures de « La Belle et la Bête », un conte original écrit par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont (1757). Il s'agit ici d'observer si les personnages féminins de Carter sont objets dans la relation à l'aide de « La rhétorique de l'érotisme » (1978) de Guiraud. Les scripts sexuels de Gagnon (2008) seront aussi mobilisés afin de voir si les scénarios normalement convoqués dans les contes de fées sont repris par Carter. À la lumière de l'analyse du langage et des scripts, la dynamique de la réciprocité dans la relation entre Belle et la Bête sera étudiée dans les trois contes.

Mots-clés : Script sexuel, réciprocité, conte, érotisme.

Dans les textes littéraires, les représentations des rencontres sexuelles et des relations entre les hommes et les femmes sont souvent configurées par la société phallocentrique. Elles sont sans cesse rejouées, notamment dans les contes de fées, ce qui participe à les ancrer dans la culture populaire. Dans ces histoires, les auteurs convoquent des scripts sexuels dans lesquels les femmes sont passives et vierges et les hommes actifs, incarnant souvent une métaphore de la sexualité (Bettelheim, 1976). Dans *Psychanalyse des contes de fées*, Bruno Bettelheim dédie un chapitre entier à ce protagoniste masculin représentant la sexualité. Selon le chercheur, la métaphore est particulièrement explicite lorsque que l'homme se transforme en bête (Bettelheim, 1976). Ainsi, comme l'animal sauvage qui est effrayant, la sexualité est angoissante pour les héroïnes. Par conséquent, les contes de fées enseignent implicitement aux jeunes filles à avoir peur de la sexualité. En outre, le mariage est présenté comme la réussite ultime pour les femmes; pensons à Cendrillon, à Blanche Neige ou à la Belle au Bois Dormant. Leur fin heureuse ne se concrétise-t-elle pas par le mariage? Hypotextes populaires, les contes de fées inspirent plusieurs adaptations. Si certains auteurs utilisent la réécriture pour reconduire les scènes dans lesquelles la femme est objet, d'autres les déconstruisent dans leurs récits. Angela Carter est un exemple d'auteure qui adapte les contes de fées afin d'en changer le message. Dans *La compagnie des loups* (1979, 1985 pour la traduction française), elle reprend sept histoires, modifie le rôle des héroïnes et imagine un nouveau type de relation entre elles et leur partenaire. Pour les fins de cet article, je me pencherai sur les deux versions de *La Belle et la Bête*, intitulées « M. Lyon fait sa cour » et « La jeune épouse du tigre »³³, que je comparerai à celle de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont

³³ Lorsque je me référerai à « M. Lyon fait sa cour », j'utiliserai « Carter 1997a » et lorsque je me référerai à « La jeune épouse du tigre », j'utiliserai « Carter 1997b » dans le corps du texte.

(1757). J'ai choisi cette version, même si ce n'est pas l'originale, car c'est souvent sur celle-ci que les auteurs et cinéastes se basent pour construire leur récit.

Il me semble pertinent d'étudier la réciprocité entre les personnages en prenant les scripts sexuels comme outil d'analyse, puisque ceux-ci sont bien présents dans les contes de fées. À quoi servent la reconduction et la déconstruction de certaines scènes clés de *La Belle et la Bête* de Leprince de Beaumont dans les deux versions de Carter? La femme passe-t-elle d'objet à sujet? Quel est son rapport à la virginité? À la sexualité? Le mariage a-t-il une importance particulière? Y a-t-il réciprocité dans les interactions entre les personnages?

Pour répondre à ces questions, je me baserai, d'abord, sur « La rhétorique de l'érotisme » (1978) de Pierre Guiraud. Il s'intéresse au vocabulaire employé par les auteurs dans les textes littéraires, car « une étude des formes symboliques et métaphoriques de la sexualité serait incomplète sans un examen de son propre vocabulaire, des mots et des images au moyen desquels elle s'exprime dans la littérature érotique » (Guiraud, 1978, p. 109). J'examinerai, à l'aide de l'étude de Guiraud, le sens des termes employés par Leprince de Beaumont et par Carter afin d'observer quels personnages sont actifs et lesquels sont passifs dans les trois textes du corpus. Je m'appuierai ensuite sur l'*Histoire de la sexualité* (1976) de Michel Foucault. Dans son chapitre « Le dispositif de la sexualité », celui-ci se penche en partie sur le dispositif d'alliance, un « système de mariage, de fixation et de développement des parentés, de transmission des noms et des biens » (Foucault, 1976, p. 140). Le dispositif d'alliance « se charpente autour d'un système de règles définissant le permis et le défendu » (Foucault, 1976, p. 140) en plus d'avoir parmi ses objectifs principaux « de reproduire le jeu des relations et de maintenir la loi qui les régit » (Foucault, 1976, p. 140). En outre, il « est fortement articulé sur l'économie à cause du rôle qu'il peut jouer dans la transmission ou la circulation des richesses » (Foucault, 1976, p. 141). Foucault s'intéresse également aux pouvoirs qui circulent entre les sujets. Il croit qu'il n'existe pas un, mais plusieurs pouvoirs, qui se partagent entre les personnes. Il est possible, donc, d'être à la fois sujet et objet dans une relation. De plus, John Gagnon se penche, dans *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* (2008), sur la notion de scripts sexuels. Il explique que ces scripts sont des scénarios susceptibles d'être rejoués dans les rencontres sexuelles. Il pose trois niveaux de scripts : les scénarios culturels, les scripts interpersonnels et les scripts intrapsychiques. Les premiers fonctionnent au niveau de la vie collective, les deuxièmes « opèrent au niveau de l'interaction sociale, et leur acceptation et leur utilisation constituent le fondement de conduites sociales structurées et continues » (Gagnon, 2008, p. 84). Les derniers « représentent le contenu de la vie mentale » (Gagnon, 2008, p. 85). Les trois types de scénarios s'influencent entre eux. En m'appuyant sur les théories de Foucault, de Guiraud et de Gagnon, j'isolerais les passages où il est question de virginité, de mariage et de sexualité effrayante pour les analyser dans le but de voir si Carter reconduit les scripts sexuels présents dans les contes de fées. Finalement, je tenterai d'établir s'il y a réciprocité entre les protagonistes dans les relations. J'emploierai les termes « agentivité » et « réciprocité », que je me dois de définir.

Le terme agentivité

désigne la capacité d'agir d'un sujet, et permet de penser ce dernier non pas comme le simple jouet de forces idéologiques et sociales, mais comme étant à la fois constitué par celles-ci et capable de les remanier. Cette capacité devrait permettre de faire des changements dans sa conscience individuelle, dans sa vie

personnelle et dans la société, de s'autodéterminer, de prendre des décisions et d'agir en accord avec ses désirs et ses valeurs. (Lord, 2009, p. 13)

Le terme « réciprocité » signifie que chaque sujet est capable de percevoir l'autre comme objet et de se percevoir lui-même comme un objet pour l'autre. La relation est donc potentiellement égalitaire et les agents ont la possibilité de changer leur rôle (Boisclair, 2013, p. 1).

Mon objectif est de vérifier si les protagonistes féminins sont soumis aux personnages masculins dans la relation, mais aussi de voir si cette dernière est empreinte de réciprocité. Je veux également comparer les scripts sexuels convoqués dans « La Belle et la Bête » à ceux mis en scène par Carter, particulièrement celui de la virginité de la femme avant le mariage et celui de la peur de la sexualité. Selon moi, Carter subvertit les stéréotypes féminins relayés par les contes de fées et ses héroïnes font preuve d'agentivité.

1. Que peut nous apprendre le vocabulaire?

Selon Pierre Guiraud « l'érotisme est essentiellement un langage, un système de signes et une symbolique » (Guiraud, 1978, p. 107). Aussi me semble-t-il pertinent d'étudier le vocabulaire dans les trois contes du corpus afin d'étudier les relations de pouvoir. Dans la version de Leprince de Beaumont, la première fois que Belle soupe avec la Bête, elle pense : « La Bête veut m'engraisser avant de me manger puisqu'elle me fait faire si bonne chère » (Leprince de Beaumont, (S. d.), p. 4). Dans ce passage, Belle anticipe les actions que fera la Bête, c'est cette dernière qui est le plus susceptible d'agir parce qu'elle est le sujet de la phrase. Ainsi, Belle place la Bête comme sujet. Pour Guiraud, le mot *manger* a une connotation sexuelle : on pense à *dévorer*, à la consommation de la sexualité (Guiraud, 1978, p. 124). Belle pense donc d'emblée que la Bête est davantage active, que c'est elle qui entreprend les actions. De plus, Guiraud soutient que

[l]'amour est aussi une relation sociale [...]. [L'amour] peut être conç[u] comme une simple *fréquentation* [...]. De l'idée de *fréquentation*, est parente celle de *visite* et donc celle de *voir*, au sens de "voir tous les jours, régulièrement" [...]. Une autre forme de la relation sociale est la *conversation*. [...] Tous ces mots peuvent être pris dans une acception érotique : *converser*, *entretenir*, [...] *parler*, *jaser*, [...] etc. (Guiraud, 1978, p. 121³⁴)

Ainsi, dans les phrases « [t]ous les soirs, la Bête lui ren[d] visite [à Belle] et parl[e] avec elle pendant le souper » ou dans « [Belle ne craint plus] le moment de sa visite » (Leprince de Beaumont, (S. d.), p. 6), on peut prendre les mots « visite » et « parler » au sens érotique tel que proposé par Guiraud. De plus, comme c'est le monstre qui rend visite à Belle, et que cette dernière « atten[d] » (Leprince de Beaumont, (S. d.), p. 7) d'être visitée, la Bête est active alors que Belle est passive. Donc, chez Leprince de Beaumont, l'homme est agentif et Belle est soumise et est objet. Par conséquent, une analyse du langage permet de montrer que Belle ne détient aucun pouvoir réel dans cette version, contrairement à la Bête.

³⁴ Souligné dans le texte.

Il n'en va pas de même chez Carter. Dans sa première version, « M. Lyon fait sa cour », les deux personnages semblent passifs et impuissants. La Bête n'ordonne rien à Belle, mais lui « suggère » (Carter, 1997a, p. 95) plutôt de rester chez lui. Il lui parle avec « hésitation » (Carter, 1997a, p. 97) et est « contr[aint] à maîtriser sa timidité » (Carter, 1997a, p. 97). Quand il voit la photo de Belle pour la première fois, il est « presque [au] début de la soumission » (Carter, 1997a, p. 94). De plus, le soir avant de la quitter, il « se jet[e] à ses pieds et enfouit sa tête dans son giron » (Carter, 1997a, p. 98). Ici, l'image de la soumission est assez forte : la Bête se met à genoux devant Belle. Plus tard, il « se laiss[e] tomber impuissant devant elle » (Carter, 1997a, p. 99), ce qui achève de dresser un portrait de sa passivité. Quant à Belle, elle est tout aussi soumise que le héros. Elle est incapable d'agir, voire de parler devant la Bête : « les efforts de conversation se mu[ent] en sable dans sa bouche; la conversation dans les meilleures circonstances possibles, n'[a] jamais été le fort de la Belle, et elle y [est] mal entraînée » (Carter, 1997a, p. 97). Les mots « conversation » et « entraînée » peuvent faire allusion à l'initiation sexuelle de la jeune femme : elle n'a jamais été éduquée à la sexualité. Elle est, en outre, incapable d'être sujet dans la relation même si elle en a la possibilité. Par exemple, elle veut embrasser le front de son partenaire avant de le quitter, mais elle « ne p[eut] se résoudre à le toucher de son plein gré » (Carter, 1997a, p. 99). À première vue, Belle et la Bête sont passifs dans « M. Lyon fait sa cour ». Cependant, les personnages sont agentifs à certains moments. Belle est capable de parler avec la Bête s'il fait aussi des efforts : « elle se m[et] bientôt à jaser avec lui comme si elle l'avait connu depuis toujours » (Carter, 1997a, p. 97). Selon Guiraud, le verbe *connaître* est éloquent : « voir, fréquenter, c'est aussi connaître; métaphore qui récupère l'antique sens "biblique" » (Guiraud, 1978, p. 122). Belle est ici sujet. Comme c'est la Bête qui entame la conversation en « pos[ant] des questions », on peut déduire que le monstre a aussi un rôle de sujet par moment. Donc, dans cette version du conte, Belle est majoritairement passive, bien qu'elle soit quelques fois agentive. Il en va de même pour son partenaire masculin.

Dans « La jeune épouse du tigre », Belle « appart[ient] » (Carter, 1997b, p. 111) à la Bête : elle a été « perdue aux cartes » (Carter, 1997b, p. 105) par son père. Elle est placée en tant qu'objet dès le début du conte. Cette impression est d'ailleurs renforcée par le titre, qui nous fait comprendre que Belle est la possession de la Bête. L'animal, en outre, est appelé « Sa Seigneurie » (Carter, 1997b, p. 106) ou le « Maître » (Carter, 1997b, p. 110). Selon Guiraud, comme « tous les maîtres, le mâle rêve d'une reddition inconditionnelle et toute revendication est une mise en cause de sa puissance et de son autorité qui se retournent haineusement contre sa partenaire » (Guiraud, 1978, p. 132). Ainsi, la Bête ne « suggère » rien à Belle, comme le fait le personnage dans la première version de Carter, mais l'« oblig[e] » (Carter, 1997b, p. 123) à se mettre nue afin de réaffirmer sa domination. Par ailleurs, l'initiation sexuelle de Belle a été faite par ses servantes, quand elle était jeune : « Dans la cour de la ferme, où les bonnes gloussantes m'initiaient aux mystères de ce que le taureau faisait aux vaches [...] » (Carter, 1997b, p. 112). Comme l'explique Guiraud, « l'amour [est] une action *faite* par un agent masculin sur un patient féminin, [on retrouvera donc] le verbe *faire* avec un sujet du masculin et un complément d'objet du féminin » (Guiraud, 1978, p. 112³⁵). Dans le passage, le sujet masculin (« le taureau ») est agent parce que c'est lui qui fait l'action et le complément d'objet est féminin (« les vaches »). L'auteure contribue ainsi à donner le ton au reste du conte : le mâle sera sujet. Or, l'héroïne n'accepte pas pour autant son rôle d'objet. Quand Belle était jeune, sa gouvernante ne parvenait pas à la « dompter » (Carter, 1997b,

³⁵ L'auteur souligne.

p. 112). Ici, il semble que la jeune femme refuse une certaine passivité féminine. De plus, elle ne choisit pas n'importe quelle monture : « Le petit hongre noir [...] m'accueillit d'un hennissement [...], et je sus qu'il était fait pour être monté par moi » (Carter, 1997b, p. 121). Un hongre étant un cheval mâle castré, Belle donne clairement une image de domination dans laquelle elle détient le pouvoir. Alors que Guiraud nous dit que « la relation locative métaphorise surtout une chevauchée de la monture féminine conduisant son maître au plaisir » (Guiraud, 1978, p. 111), Carter inverse les rôles en permettant à la femme de chevaucher le cheval mâle castré. Qui plus est, la Bête n'est pas toujours dominante. Par exemple, lorsque le laquais demande à Belle de se mettre nue, l'animal est « honteux de sa propre requête » (Carter, 1997b, p. 116). Il a aussi besoin d'un intermédiaire (le laquais) pour traduire ses pensées parce qu'il ne peut pas parler : son « grondement entrave son élocution » (Carter, 1997b, p. 108). Comme Belle est la narratrice de cette version du conte et que le monstre ne peut pas parler, Carter le prive d'un certain pouvoir pour le donner à la femme. Selon Guiraud, l'amour peut prendre la forme d'une conversation³⁶. Ainsi, si la Bête ne peut prendre part à la conversation, qui est une métaphore de la sexualité pour Guiraud, elle est passive tandis que Belle, qui parle, est agentive. Dans l'ensemble, les deux personnages détiennent parfois du pouvoir et en sont privés à certains moments. En outre, dans cette version, les personnages veulent tous deux détenir le pouvoir.

Somme toute, une analyse du vocabulaire utilisé dans les trois récits permet de voir que Carter rejoue partiellement les scènes de la version originale. Dans « La jeune épouse du tigre », Belle est loin d'être aussi passive que les autres personnages féminins. De plus, la Bête dans « M. Lyon fait sa cour » est moins agentive que les deux autres animaux. Alors que les héros de Leprince de Beaumont semblent être confinés dans leur rôle, les protagonistes de Carter, eux, sont parfois agentifs et parfois passifs. Ainsi, si le pouvoir circule entre la Belle et la Bête dans les histoires de Carter, il est uniquement détenu par l'homme dans la version de Leprince de Beaumont.

2. L'importance de la virginité et la peur de la sexualité

Afin de comprendre les relations de pouvoir dans les trois versions de *La Belle et la Bête*, il convient également d'analyser le dispositif d'alliance proposé par Foucault. De plus, les scripts sexuels de la virginité et de la peur de la sexualité sont présents dans les trois contes. Ils appartiennent à la catégorie des scénarios culturels. Comme il y a toujours une transaction entre le père et la Bête, Belle est présentée comme un objet d'échange. Ceci rappelle le dispositif d'alliance de Foucault : la femme assure une « transmission [...] des biens » (Foucault, 1976, p. 140). Dans la première version, celle de Leprince de Beaumont, Belle s'offre contre la vie de son père et un coffre d'or qui permet de rembourser les dettes de la famille; elle se place elle-même en tant qu'objet. Dans la deuxième version, elle est donnée à la Bête parce qu'il a promis d'apporter une aide financière au père. Dans la troisième version, elle est carrément perdue aux cartes, elle est donc mise au même niveau qu'un bien matériel : « N'allez pas croire que mon père m'estimait moins que la rançon d'un roi — mais il ne m'estimait *pas plus* que la rançon d'un roi » (Carter, 1997b, p. 109³⁷). Dans les deux versions de Carter, la vie du père n'est pas en jeu, ce qui met en exergue le rapport économique-sexuel (Tabet, 2004). Carter montre que la principale

³⁶ Voir citation aux deux pages suivantes.

³⁷ Souligné dans le texte.

motivation de la perte de Belle n'est pas la vie du père, mais bien l'argent que ce dernier peut faire en donnant, voire en vendant, sa fille. Au fond, la Bête paie pour posséder Belle.

Par ailleurs, dans les deux premières versions, le père reconduit sa fille au château de la Bête. On peut voir là une allusion au rituel du mariage, plus particulièrement au moment où le père donne sa fille au futur époux en la guidant jusqu'à l'autel. Dans la troisième version, cette image revient, car le valet donne à l'héroïne un bouquet de roses avant de la conduire à la Bête. Selon Guiraud, « tout "être du sexe féminin" est voué à passer de la puissance paternelle à la puissance patronale et à la puissance maritale » (Guiraud, 1978, p. 126). Ce rappel du mariage renforce la passivité de la jeune femme, qui ne semble pas avoir de contrôle sur sa vie. Le champ lexical de la pureté est abondamment utilisé pour décrire la demoiselle, valorisant ainsi le script hétéronormatif qui prône la virginité de la femme. Selon Guiraud, « toute sa valeur [à la femme] est dans sa "nouveauté" et, par dessus tout, dans sa "virginité" » (Guiraud, 1978, p. 129). Chez Leprince de Beaumont, elle est « vertueuse » (Leprince de Beaumont, (S. d.), p. 4) et « bien bonne » (Leprince de Beaumont, (S. d.), p. 4). La Bête dit même que ce qu'elle aime le plus au monde sont les roses (Leprince de Beaumont, (S. d.), p. 3), le cadeau que Belle réclame à son père. Comme la rose est souvent associée à la virginité (Bettelheim, 1976, p. 496), on peut croire que le monstre « aime le plus au monde » les femmes vierges. Dans « M. Lyon fait sa cour », Belle est « immaculée », « sacrificielle » (Carter, 1997a, p. 95). Dans la troisième version, elle est « une jeune femme de qualité » (Carter, 1997b, p. 119) et « d'honneur » (Carter, 1997b, p. 117), « fière » (Carter, 1997b, p. 124) et « vierge » (Carter, 1997b, p. 122). Or, le champ lexical pour décrire la transaction rappelle plus la prostitution que le mariage. Belle est « perdue aux cartes » (Carter, 1997b, p. 105), je le rappelle. Elle est « achetée et vendue, [...] passée de main en main » (Carter, 1997b, p. 123). Plus encore, « ma propre peau est mon unique capital, et le jour [est] venu de faire mon premier investissement » (Carter, 1997b, p. 113), pense-t-elle lorsqu'elle se sent prête à rejoindre la Bête dans sa chambre. Il est intéressant de constater qu'au début du récit, elle est très passive. Dès qu'elle est chez la Bête, cependant, elle gère elle-même la valeur de son corps, ce qui renforce considérablement son refus d'être un objet. Carter dote d'ailleurs son personnage d'une conscience critique, ce qui rend le refus d'être objet très explicite. Elle fait ainsi preuve d'agentivité en voulant contrôler elle-même la perte de sa virginité.

Un autre rappel de la chasteté est le symbole de la rose, présent dans les trois textes du corpus. Si, dans la version de Leprince de Beaumont, on ne mentionne pas sa couleur, chez Carter, elle est toujours blanche pour insister sur la pureté de la virginité. De plus, celle-ci semble être importante pour les deux héroïnes de Carter. Dans « M. Lyon fait sa cour », lorsque Belle quitte la Bête,

elle lui envo[ie] des fleurs, des roses blanches en retour pour celles qu'il lui avait données, et quand elle sor[t] de la boutique du fleuriste, elle éprouv[e] un sentiment soudain de parfaite liberté, comme si elle venait d'échapper à un danger inconnu; comme si elle avait été effleurée par la possibilité d'un changement, mais, en définitive, était restée intacte. (Carter, 1997a, p. 100)

Les roses suggèrent la chasteté, et le « danger inconnu » que craint Belle est la défloration. On peut comprendre la « possibilité d'un changement » comme étant la perte de la virginité. Et si Belle est restée intacte, c'est qu'elle est restée vierge. Dans cet extrait, Belle est sujet de la relation, car elle prend l'initiative d'envoyer des fleurs à la Bête. C'est parce qu'elle accomplit ce

geste qu'elle se sent en « parfaite liberté », pas parce qu'elle a quitté le château de la Bête. Il y a une scène semblable dans « La jeune épouse du tigre » : « En brisant une tige, [Belle se] pique le doigt de telle sorte qu'il [la Bête] reçoit sa rose toute maculée de sang » (Carter, 1997b, p. 111). La rose rappelle la virginité de Belle, alors que la rupture de la tige et la blessure que Belle s'inflige en se transperçant le doigt avec l'épine sont des éléments symbolisant la défloration. Pour Bettelheim, « la fleur brisée — la rose en particulier — est le symbole de la défloration. » Cette métaphore est « une anticipation de la perte de sa virginité [à Belle] » (Bettelheim, 1976, p. 496). Or, c'est Belle qui brise la tige de la fleur, ce qui annonce qu'elle contrôle la perte de sa virginité. D'ailleurs, dans la scène finale du conte, elle se rend de son propre chef dans la chambre de la Bête pour avoir une relation sexuelle. Il semble que Carter, en reprenant les métaphores canoniques des contes de fées, notamment en symbolisant la virginité de ses héroïnes avec une rose blanche, resignifie le script sexuel de la chasteté. Cependant, les deux femmes contrôlent ce qui touche à leur chasteté (ou à la perte de celle-ci) et font preuve, par conséquent, d'agentivité.

En outre, Leprince de Beaumont laisse croire, dans sa version du conte, que la sexualité doit être effrayante pour la jeune femme. Rappelons que Foucault pose « quatre grands ensembles stratégiques, qui développent à propos du sexe des dispositifs spécifiques de savoir et de pouvoir », dont celui de la « pédagogisation du sexe de l'enfant » (Foucault, 1976, p. 137). Selon les observations du théoricien, il serait de mise de priver les enfants du savoir du sexe. De plus, selon Bettelheim, quand on est jeune « la sexualité [...] pren[d] la forme de quelque chose d'animal, quelque chose qui fait peur, qu'il faut cacher et fuir comme la peste » (Bettelheim, 1976, p. 462). Autrement dit, les enfants doivent être tenus éloignés de la sexualité en plus d'en être privés. Ainsi, Belle doit avoir peur du sexe : c'est le cas dans toutes les versions du conte. Comme le suggère Bettelheim, l'amour que Belle éprouve pour son père dans la version de Leprince de Beaumont est transféré à la Bête. « Le sexe doit être expérimenté par l'enfant comme quelque chose de repoussant tant que ses désirs sexuels sont reliés à ses parents » (Bettelheim, 1976, p. 498). Au début du récit, « Belle veut tenir compagnie à son père encore quelques années, elle est trop jeune pour se marier » (Leprince de Beaumont, (S. d.), p. 1). Par contre, elle est obligée de vivre avec la Bête même si elle en a peur. Suivant la logique voulant que « le côté masculin de la sexualité est bestial » (Bettelheim, 1976, p. 466), la peur de la Bête est une métaphore de la peur du sexe. Belle apprend lentement à connaître et à apprécier son hôte, apprivoisant ainsi la sexualité. À la toute fin de l'histoire, comme le sexe n'est plus effrayant, la Bête se transforme en homme, il prend une forme « connue » de la jeune femme, ce qui la sécurise.

Carter semble reconduire le script culturel de la sexualité défendue aux jeunes femmes. Dans « M. Lyon fait sa cour », Belle est effrayée par la Bête : « comme il était étrange », pense-t-elle.

Elle trouvait son effarente [sic] différence d'avec elle-même presque intolérable; cette présence l'étouffait. Il faisait comme une lourde pression insonore qui pesait sur elle dans sa maison comme si elle s'était dressée sous l'eau, et lorsqu'elle voyait les grosses pattes posées sur les bras de son fauteuil, elle songeait : elles sont la mort de tous les tendres herbivores. Et c'était ce qu'elle se sentait elle-même. Demoiselle Agnelle [...]. (Carter, 1997a, p. 95)

C'est en fait la sexualité qui est étrange, différente et inconnue. Elle a l'impression que les « grosses pattes » de la bête vont lui faire du mal, qu'elles sont dangereuses. De plus, elle est montrée comme se plaçant elle-même en position de dominée : elle ne pense pas seulement que la Bête est différente, elle a l'impression qu'il va la manger comme un lion engloutirait un agneau. Dans la troisième version, Belle pense :

les terreurs enfantines devenues chair et cuir; la première, la plus archaïque des terreurs, la terreur de la dévoration. [...] [E]t moi, blanche, agitée de tremblements, nue, l'approchant comme pour lui offrir, en moi-même, la clé d'un royaume paisible dans lequel son appétit ne serait pas forcément ma perte. [...] Il s'approcha de plus en plus près jusqu'à ce que je sente le dur velours de sa tête contre ma main, puis une langue râpeuse aussi abrasive que du papier de verre. « Il va m'arracher la peau à coups de langue! » Et chaque coup de langue déchirait peau après peau, toutes les peaux d'une existence en ce monde. (Carter, 1997b, p. 128-129)

Les terreurs enfantines font référence à la sexualité, puisque Belle se dirige vers la chambre de la Bête, prête à s'offrir à lui. Belle dit que « son appétit [à la Bête] ne serait pas forcément ma perte », ce qui indique qu'elle n'a plus peur de la sexualité, qu'elle est prête à se donner à la Bête. De plus, on retrouve une métaphore du dépucelage de Belle dans ce passage. Le mot « déchirait » rappelle l'hymen qui se rompt lors de la première relation sexuelle. Cette idée est renforcée par la peau de Belle qui se déchire.

En somme, Carter subvertit les scripts de la virginité et de la peur de la sexualité dans ses contes. Alors que les deux premières héroïnes n'ont pas de relation sexuelle avec l'animal, Belle, dans « La jeune épouse du tigre », n'a plus peur de la sexualité lorsqu'elle se donne à la Bête, car cette dernière a toujours sa forme bestiale, effrayante. De plus, la transaction entre le père et la Bête rappelle celle du mariage et celle de la prostitution dans la troisième version. En outre, les trois héroïnes sont vierges, ce qui est valorisé dans l'économie du récit. Plus encore, cette virginité est achetée par la Bête, concrétisant ainsi un échange économico-sexuel. Or, les deux Belle mises en scène par Carter sont plus agentives que celle de Leprince de Beaumont, notamment parce qu'elles manifestent le désir de contrôler leur corps.

3. Vers une réciprocité

Une analyse de la langue et des scripts sexuels a montré que les héroïnes de Carter sont agentives. Mais les relations qu'elles entretiennent avec les héros masculins sont-elles égalitaires? L'analyse de la transformation du monstre en prince peut fournir une réponse à cette question. Dans la version de Leprince de Beaumont, la Bête se transforme après que Belle lui ait avoué ses sentiments. Ce conte « affirme à l'auditeur que, malgré leur apparence différente, l'homme et la femme peuvent réaliser une union parfaite si leurs personnalités [sic] se conviennent et s'ils sont liés l'un à l'autre par l'amour » (Bettelheim, 1976, p. 496). Selon Bettelheim, « [i]l faut supposer [...] que pour que l'union soit heureuse, c'[est] la femme qui d[oit] surmonter son dégoût du sexe et de sa nature animale [à la Bête] » (Bettelheim, 1976, p. 465). Belle doit donc accepter la sexualité effrayante qu'on lui impose. Chez Carter, c'est plutôt la réciprocité qui est un déclencheur de la transformation de la Bête. Dans « M. Lyon fait sa cour », à la fin du conte, Belle « se jet[e] sur lui [...] et couvr[e] ses pauvres pattes de baisers »

(Carter, 1997a, p. 103) pour la première fois du conte. Belle est sujet puisque c'est elle qui agit. Quand les deux protagonistes cohabitent, au début du récit, la Bête embrasse les mains de la Belle avant de la quitter, et cela terrorise la jeune femme. À la fin, cependant, quand elle voit que son partenaire est mourant, la demoiselle n'hésite pas à le couvrir de baisers. En ce sens, Carter nous dit que la magie n'opère qu'une fois qu'il y a réciprocité : il faut que Belle initie l'action pour que l'animal reprenne sa forme humaine.

Une scène semblable se produit dans l'autre version de Carter. Belle part en forêt avec la Bête et son laquais. Ce dernier lui dit qu'elle est obligée de se mettre nue, sinon le monstre va, lui, se déshabiller. La jeune femme a très peur à l'idée de le voir sans son déguisement d'homme. Quand la Bête se dénude, le serviteur veut couvrir son maître, mais Belle refuse et enlève ses vêtements à son tour. Par conséquent, une fois que l'animal se dénude, Belle en est elle aussi capable. Bien que ce soit la Bête qui initie ce mouvement, il y a une équivalence dans les actions des personnages parce que Belle imite, de son propre chef, les gestes du monstre. C'est d'ailleurs à partir de ce moment qu'elle fait un trait sur son ancienne vie, avec son père, et qu'elle va de son plein gré dans la chambre de la Bête pour avoir une relation sexuelle avec elle. En ce sens, il y a réciprocité à la fin de ce conte, car les deux protagonistes initient des gestes semblables. Chacun enlève ses vêtements et se laisse regarder par l'autre (ils sont ici à la fois sujets et objets), et Belle s'offre volontairement à la Bête. Ce qui est intéressant dans cette version, c'est que Belle se transforme en tigresse. En effet, la Bête lèche la peau de son amante et cette dernière découvre « la patine naissante d'un pelage luisant » (Carter, 1997b, p. 129). La métamorphose est ici symbole de réciprocité et d'égalité. La Bête transforme Belle en animal pour qu'ils soient égaux. La réciprocité, déjà bien entamée, s'achève avec cette transformation. De plus, selon Gagnon, dans les scripts hétéronormés des rencontres sexuelles,

[l]es hommes doivent traditionnellement adopter un comportement expressif, faire les premiers pas, conduire aux étapes suivantes et maîtriser les différentes pratiques sexuelles (même si les femmes peuvent aussi tenter des « ouvertures », le plus souvent couronnées de succès). On attend des femmes qu'elles soient plus passives, plus obéissantes. (Gagnon, 2008, p. 94)

Si Carter nous présente d'abord deux versions de Belle qui reconduisent ces scripts sexuels (en laissant la Bête faire les premiers pas, notamment), les deux jeunes femmes dérogent de ce schéma en devenant agentives à la fin du récit. Plus encore, c'est précisément ce qui permet la transformation. Cependant, les propos de Bettelheim cités ci-dessus (« [i]l faut supposer [...] que pour que l'union soit heureuse, c'[est] la femme qui d[oit] surmonter son dégoût du sexe et de sa nature animale » (Bettelheim, 1976, p. 465)) peuvent être appliqués aux contes de Carter. En effet, les deux demoiselles de Carter acceptent la Bête sous sa forme animale avant qu'il y ait transformation. Elles doivent faire le sacrifice de la beauté. Est-ce que cela remet la réciprocité en question? Je ne crois pas. Les deux contes de Carter semblent pouvoir se faire écho. Dans « M. Lyon fait sa cour », Belle voit la Bête comme un lion et elle se perçoit comme un agneau. Dans le second, elle dit que sa nouvelle ville ressemble à « un vallon béni où le lion s'allonge pour dormir avec l'agneau » (Carter, 1997b, p. 105), mais que « le tigre ne se couchera jamais près de l'agneau, il ne reconnaît aucun pacte qui ne soit réciproque. Ce sera l'agneau qui apprendra à courir avec le tigre » (Carter, 1997b, p. 124). Ainsi, ces phrases clés doivent être lues en parallèle et elles lient les contes entre eux. Carter confirme, d'une part, que les personnages doivent changer, évoluer pour être égaux à leur compagnon. Ils doivent devenir comme l'Autre. D'autre

part, les héros de ses récits doivent entretenir une relation réciproque : le lion se couche au côté de l'agneau et devient aussi tendre que lui, alors que l'autre agneau court au côté du tigre pour apprendre à être féroce. Autrement dit, dans une des versions, l'homme change pour la femme alors que dans l'autre, la femme change pour l'homme.

En bref, dans « La jeune épouse du tigre », la sexualité conserve sa forme effrayante alors que dans les deux autres versions, elle devient rassurante en reprenant une forme humaine. Carter déroge donc du script dominant dans son dernier conte. De plus, ce qui déclenche la métamorphose des personnages diffère chez les deux auteures. Alors que chez Leprince de Beaumont, Belle doit accepter d'aimer la Bête comme elle est pour voir son prince apparaître, chez Carter, Belle doit *agir*, elle doit reproduire les actes de la Bête et devenir agentive. Or, en plaçant ses deux contes en parallèle, l'auteure britannique montre que les deux partenaires doivent changer pour qu'il y ait réciprocité.

À la lumière de cette analyse, je crois que « M. Lyon fait sa cour » et « La jeune épouse du tigre » mettent en scène l'égalité dans les relations entre les hommes et les femmes. Les scripts sont partiellement subvertis, puisque les héroïnes de Carter sont plus agentives que celle de Leprince de Beaumont. De plus, la déconstruction de certains aspects permet un transfert de pouvoir entre les personnages, ce qui rend les relations plus égalitaires. Si le vocabulaire employé par Leprince de Beaumont décrit une Belle assujettie à la Bête, on ne peut pas en dire autant pour Carter. Les personnages semblent plutôt inverser leur rôle selon les situations. De plus, l'analyse de certains scripts a montré que Carter et Leprince de Beaumont inscrivent leurs récits dans le dispositif d'alliance de Foucault et qu'elles reproduisent les scénarios culturels de la virginité et de la peur du sexe. Pourtant, les deux jeunes femmes mises en scène par Carter exercent un certain contrôle sur leur chasteté. En outre, la seconde héroïne n'a plus peur de la sexualité à la fin du conte. Carter fait aussi en sorte, dans ses deux versions, que les protagonistes féminins puissent être sujets et agir (Belle prend possession de son corps dans « La jeune épouse du tigre » et elle embrasse la Bête dans « M. Lyon fait sa cour »). Ainsi, la morale de l'histoire change complètement. Alors que le conte de Leprince de Beaumont nous enseigne qu'il ne faut pas juger un homme selon son apparence, ce texte de Carter nous dit plutôt que les relations entre un homme et une femme doivent être égalitaires. Or, mon analyse est loin d'être complète : plusieurs autres éléments pourraient être pris en compte pour répondre à cette question. Il serait également intéressant d'étudier le rapport aux lieux dans le but de voir ce qu'il peut nous apprendre sur la réciprocité entre les personnages. Bien que le château de la Bête ne change pas d'aspect au cours du récit dans la version de Leprince de Beaumont, il se métamorphose considérablement dans « M. Lyon fait sa cour ». Dans « La jeune épouse du tigre », c'est la chambre de Belle qui est différente avant et après qu'elle se soit déshabillée pour la Bête.

Corpus

- CARTER, A. (1997). *La compagnie des loups* (traduit de l'anglais par Jacqueline Huet). Paris : Éditions du Seuil.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, J.-M., (s.d.) *La Belle et la Bête*, [PDF].
Repéré à <http://bdemaug.free.fr/litterature/bellebete.pdf>.

Bibliographie

- BETTELHEIM, B. (1976). *Psychanalyse des contes de fées* (traduit de l'anglais par Théo Carlier). Paris : Robert Laffont.
- BOISCLAIR, I. (2013). *Mitoyenneté, réciprocité : recherche de nouveaux espaces/de nouvelles dynamiques relationnelles dans Unless de Hélène Monette (1995)*. Communication présentée au Colloque « Technologies croisées : sexe, genre, sexualité et espace dans les textes contemporains » de l'ALCQ, Victoria.
- BUTLER, J. (2005). Sujets de sexe/genre/désir. Dans J. BUTLER, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* (p. 59-111) (traduit de l'anglais par Cynthia Kraus). Paris : La Découverte.
- FOUCAULT, M. (1976). Le dispositif de la sexualité. Dans M. FOUCAULT, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* (p. 99-173). Paris : Gallimard.
- GAGNON, J. (2008). L'utilisation explicite et implicite de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité. Dans J. GAGNON, *Les Scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir* (p. 69-135) (traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier avec Alain Giami). Paris : Payot.
- GAUVIN, L. (2004). Écrire/Réécrire le/au féminin : notes sur une pratique. *Études françaises*, 40 (1), 11-28.
- GUIRAUD, P. (1978). La rhétorique de l'érotisme. Dans P. GUIRAUD, *Sémiologie de la sexualité* (p. 107-133, 173). Paris : Payot.
- HEIDMANN, U., HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, M. (2009). New Wine in Old Bottles : Angela Carter's Translation of Charles Perrault's « La Barbe bleue ». *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies*, 23 (1), 40-58.
- IBRAHIM, F. (2010). Le conte entre écriture et réécriture : tradition ou innovation? *Synergies* (7), p. 89-98.
- LAU, K. J. (2008). Erotic Infidelities : Angela Carter's Wolf Trilogy. *Marvels & Tales : Journal of Fairy-Tale Studies*, 22 (1), 77-94.
- LENOIR, R. (2006). Famille et sexualité chez Michel Foucault. *Sociétés & Représentations*, (22), 189-214.
- LOKKE, K. (1988). « Bluebard » and « The Bloody Chamber » : The Grotesque of Self-Parody and Self-Assertion. *Frontiers : A Journal of Women Studies*, 10 (1), 7-12.
- LORD, V. (2009). Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans Les ombres d'Éva Senécal (Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal).
- LURIE, A. (2004). *Il était une fois — et pour toujours. À propos de la littérature enfantine* (traduit de l'anglais par Emmanuelle Fletcher). Paris : Éditions Payot & Rivages.
- LURIE, A. (1991). *Ne le dites pas aux grands. Essais sur la littérature enfantine* (traduit de l'anglais par Monique Chassagnol). Paris : Éditions Rivages.
- MAKINEN, M. (1992). Angela Carter's « The Bloody Chamber » and the Decolonization of Feminine Sexuality. *Feminist Review*, (42), 2-15.
- ROY, B. (1974). La belle e(s)t la bête : aspects du bestiaire féminin au moyen âge. *Études françaises*, 10 (3), 309-317.

- SHEETS, R. A. (1991). Pornography, Fairy Tales, and Feminism : Angela Carter's « The Bloody Chamber ». *Journal of the History of Sexuality*, 1 (4), 633-657.
- SAINT-MARTIN, L. (2013). Quatre femmes et un loup : le désir féminin dans « Le Petit Chaperon rouge » et ses reprises contemporaines ». Dans I. BOISCLAIR et C. DUSSAULT FRENETTE (dir.), *Femmes désirantes – Art, littérature, représentations*. Montréal : Les éditions du remue-ménage.
- TABET, P. (2004). *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économique-sexuel* (traduit de l'italien par José Contréras). Paris : L'Harmattan.
- WAGNER, F. (2002). Les hypertextes en question : (note sur les implications théoriques de l'hypertextualité). *Études littéraires*, 34 (1-2), 297-314.

L'expression du mouvement à travers les métaphores d'orientation : Cas du français et de l'arabe dialectal et standard

Rim Ben Yacoub

Université de Carthage

Résumé

Le présent article propose une étude sémantique et pragmatique de l'expression du mouvement en tant que réflexion d'une orientation dans l'espace renvoyant à la place du corps humain dans l'univers. Cela s'effectuera au moyen d'une analyse selon les métaphores d'orientation proposées par la théorie cognitive « *le bien est en haut* » et « *le mal est en bas* » dans le cadre d'une étude contrastive entre le français et l'arabe standard et tunisien. L'objectif de l'article sera donc de proposer une étude différente de l'expression de mouvement où ce dernier est considéré en termes de directionnalité reflétant les représentations sociales et ontologiques des sociétés de référence de ces usages, à savoir, la société française et la société arabe.

Mots-clés : Directionnalité, fondement culturel, fondement expérientiel, fondement physique, haut/bas, métaphore d'orientation, mouvement.

1. Introduction

Longtemps, l'intérêt porté à l'étude du concept du mouvement en linguistique reposait sur des considérations sémantiques relatives surtout à l'analyse sémantique des verbes de mouvement ou à des considérations syntaxiques relatives à l'étude de la structure dans laquelle les verbes de mouvement apparaissent³⁸. Mais un exemple comme - *Remonter le moral* en français qui est l'équivalent de *Irtafaat maanawiyati* en arabe standard et de *Hazli mourali* en dialectal - laisse voir un langage dans lequel l'expression du mouvement est à analyser par rapport à une orientation dans l'espace dans lequel se trouve le sujet parlant. Dans cette perspective, nous proposons, dans le cadre de cet article, d'analyser le mouvement en tant qu'une orientation connotant une directionnalité analysable par rapport à l'expérience que fait le sujet parlant de son propre corps dans la réalité et par rapport à sa propre configuration du monde qui l'entoure et des objets qui s'y trouvent. Le traitement des exemples se fera dans le cadre d'une étude sémantico-pragmatique³⁹ d'un exemplier contrastif (français et arabe standard/dialectal) selon le modèle des métaphores d'orientation proposées par la théorie cognitive avec Lakoff et Johnson. L'analyse se focalisera sur les types d'orientation exprimant le mouvement que fournissent les exemples, et

³⁸ Cet article a été rédigé sous la supervision du Professeur Bourguiba Ben Rejeb, Institut Supérieur des Langues de Tunis, Université de Carthage, Tunisie.

³⁹ Nous entendons par *étude sémantico-pragmatique*, une étude du sens des expressions en relation avec des fondements sociaux, religieux, culturels ou autre relatifs aux sociétés dans lesquelles ces usages ont été observés.

ce, en rapport avec l'ancrage culturel et social qu'imposent les représentations sociales circulant dans les sociétés dans lesquelles ces usages ont été répertoriés.

2. La théorie cognitive

La théorie cognitive s'articule autour de la notion de *concept*. Elle ne voit dans le langage que le reflet de notre perception du monde et de ses composantes. Autrement dit, notre organisation de l'image du monde se fait par le recours à des concepts qui se traduisent dans notre langage par le biais de la forme linguistique. En effet, pour Lakoff et Johnson (1985), notre langage est en grande partie un langage imagé, métaphorique. Il demeure que, selon eux, la métaphore, trope de l'analogie, n'est plus une caractéristique du langage ou plutôt un usage particulier du langage qui est un usage figuratif, mais plutôt une caractéristique de la pensée et de l'action, étant donné qu'elle est présente partout dans notre vie quotidienne (Lakoff et Johnson, 1985, p. 13)⁴⁰. Pour eux, si exprimer notre expérience ou une partie de notre expérience passe nécessairement par l'usage de la métaphore, c'est parce que les concepts que nous empruntons pour appréhender ces expériences sont métaphoriques. Ce qui les amène à dire que notre système conceptuel ordinaire est de nature fondamentalement métaphorique. Aussi, la métaphore aura pour vocation d'exprimer un aspect réel par le recours à un autre concept. « L'essence d'une métaphore est qu'elle permet de comprendre quelque chose (et d'en faire l'expérience) en termes de quelque chose d'autre. » (Lakoff et Johnson, 1985, p. 15). En d'autres termes, nous appréhendons certains concepts, dans notre langage quotidien, par des termes appartenant à un autre concept. La métaphore sera donc la mise en présence de deux concepts différents dont l'un sert de moyen d'expression à l'autre. Pour appuyer cette hypothèse de travail, Lakoff et Johnson se lancent dans l'étude de notre langage quotidien. Cette étude a montré que dans notre langage quotidien, nous appréhendons certains concepts par des termes appartenant à un autre concept : c'est le cas par exemple du concept *discussion*, structuré par la métaphore *La discussion, c'est la guerre*, qui regroupe un nombre important d'expressions utilisées d'habitude pour exprimer le concept *guerre*⁴¹. Il s'agit dans ce cas de *métaphore structurelle*.

Par ailleurs, Lakoff et Johnson relèvent aussi un autre type de métaphores appelées *métaphores d'orientation* qui donnent aux concepts une *orientation spatiale* qui trouve ses fondements dans notre expérience culturelle et physique, ce que Lakoff et Johnson appellent *fondement expérientiel* : « les métaphores de spatialisation sont enracinées dans notre expérience culturelle et physique : elles ne sont pas attribuées au hasard. Une métaphore ne peut servir à comprendre un concept qu'en vertu de son fondement dans l'expérience. » (Lakoff et Johnson, 1985, p. 28). Contrairement aux métaphores structurelles, ces métaphores organisent un système entier de concepts les uns par rapport aux autres. Parmi ces métaphores d'orientation figure la métaphore *le bien est en haut, le mal est en bas* que nous traiterons, dans le présent article, dans le cadre particulier d'une étude contrastive entre le français, l'arabe standard et l'arabe dialectal.

⁴⁰ Cette omniprésence de l'analogie dans l'expression de la vie quotidienne est repérable dans plusieurs langues naturelles, d'où l'intérêt que nous portons à une analyse fondée sur un exemplaire bilingue.

⁴¹ Voici quelques exemples relatifs à la métaphore *la discussion, c'est la guerre* proposée par Lakoff et Johnson, (1985, p. 14) :

Il a *attaqué* chaque point faible de mon argumentation.
Je n'ai jamais *gagné* sur un point avec lui.
Si tu utilises cette *stratégie*, il va *t'écraser*.

1. La métaphore *le bien est en haut, le mal est en bas* et expression du mouvement :

Pour l'étude de cette métaphore nous avons essayé de collecter des productions langagières en français, en arabe standard et en arabe dialectal comportant des substantifs, des verbes, des adjectifs et des prépositions connotant une orientation dans l'espace vers le haut et vers le bas. Commençons par les exemples suivants⁴² :

1. *Remonter* le moral. / *Hazli* mourali. (Dialecte tunisien) / *irtafaat* maanawiyati. (Arabe standard)
2. Les revenus *augmentent* (les *hauts* revenus) /.
3. Des personnes *haut placées* / *masoulon rafia* al moustawa. (Arabe standard)
4. Il ne faut pas se *rabaisser* à son niveau.
5. *Tomber* malade. / *Tomber de haut*. / *Tomber si bas* / *tah* min ini. (Dialecte tunisien) / *nazala* ila hadha al moustawa. (Arabe standard)

À partir de ces exemples, nous notons qu'aussi bien pour le français que pour le dialecte ou le standard, nous appréhendons tout état positif comme étant un état se situant *en haut* et tout état négatif comme se situant *en bas*, d'où la métaphore *le bien est en haut et le mal est en bas* de Lakoff et Johnson. En effet, nous remarquons que pour les exemples 1 et 2, la métaphore *le bien est en haut* est exprimée à travers les verbes *augmenter* et *remonter* en français, qui sont les équivalents des verbes *haz* et *irtafaa* dans l'arabe dialectal et l'arabe standard. Ces verbes dénotent tous une orientation, voire un mouvement vers le haut, et ils décrivent un état mélioratif : psychologique dans l'exemple 1 et financier dans l'exemple 2. D'ailleurs, *irtafaa* est lui-même un verbe dérivé du verbe *rafaa*, l'équivalent de *haz* en dialectal (= remonter, lever, relever). En revanche, dans l'exemple 3, l'usage fait recours à des adjectifs. Ainsi, nous relevons l'adjectif *haut* pour le français et *rafia*, dérivé du verbe *rafaa*, lever, pour l'arabe exprimant cette idée de hauteur. En ce qui concerne la métaphore *le mal est en bas*, nous relevons le recours aux verbes *rabaisser*, dérivé des verbes *baisser* et *tomber* en français et le verbe *tah* (= tomber) en arabe tunisien dénotant un mouvement vers le bas. Par conséquent, à partir de ces exemples, nous remarquons que l'usage a prévu des verbes et des adjectifs, dans le cas des exemples cités ici, pour traduire cette idée d'orientation ou de *directionnalité* vers le haut et vers le bas.

Par ailleurs, l'exemple du verbe *tomber* mérite bien une analyse particulière. En effet, *tomber* dans l'exemple 5 opère sur trois champs : tout d'abord, l'état physique avec *tomber malade/ tah mridh* (dialecte tunisien) où la maladie est perçue comme un état négatif obligeant l'être humain à garder le lit et à prendre une posture différente de la position debout, qui est le symbole de la verticalité et donc d'une bonne santé. Ensuite, l'état psychologique dans *tomber de haut* synonyme de *éprouver de graves désillusions*, état qui peut être à l'origine d'une dépression psychologique. Enfin, le champ des valeurs et des mœurs où *tomber si bas/ nazala ila hadha al moustawa* (arabe standard) / *tah min ini* (dialecte tunisien) expriment le manque de tact, voire la bassesse d'un comportement. Ainsi, tout état positif (la joie, le bonheur, la bonne santé) est exprimé par une orientation vers le haut alors que tout état négatif (la maladie, la dépression, les soucis, les défauts de l'âme...) est exprimé par une orientation vers le bas d'où le recours à

⁴² Les exemples en arabe et en français figurant sur la même ligne ont la même signification.

l'image de la vie faite de bonheur, de joie, de réussite mais aussi de fatigue, de douleur et d'échec dans l'expression *les hauts et les bas de la vie*. Ces analogies reflètent la position du locuteur par rapport au monde qui l'entoure. Ainsi, elles trouvent leur fondement dans deux domaines différents. Le premier est le domaine de l'expérience physique du locuteur, autrement dit, son emplacement par rapport aux différents objets qui se présentent devant lui, mais aussi par rapport à l'image de la mort obligeant les humains à renoncer à leur posture debout, donc à la verticalité, pour s'étendre à terre. Le deuxième est le domaine de la culture dans laquelle est plongé le sujet parlant. En effet, dire que *le bien est en haut* et *le mal est en bas* revient à la culture aussi bien musulmane que chrétienne s'articulant autour de cette dichotomie *haut et bas* où le haut renvoie à un au-delà éternel qui est associé à Dieu, le bon, le sublime et l'éternel dont l'un des surnoms dans le coran comme dans la bible est *al aliyou*, *le Très-Haut*, alors que le bas renvoie à un ici-bas éphémère et dur. Nous voyons bien que ce fondement culturel est lié au fondement religieux répandu aussi bien en Orient qu'en Occident.

Ces orientations spatiales exprimées par de telles analogies avec le haut et le bas ont été à l'origine de la spatialisation d'autres concepts. En effet, les métaphores d'orientation organisent un système entier de concepts les uns par rapport aux autres. Ainsi, les métaphores d'orientation *le bien est en haut*, *le mal est en bas* organisent d'autres concepts selon cette dichotomie. Prenons les exemples suivants ⁴³:

1. Avoir *la haute main* dans une affaire.
2. Garder quelqu'un *sous contrôle* ou *sous surveillance* / *tahta assaytara*. (Arabe standard)
3. Mettre quelqu'un *sous pression* / *tahta adhaght*. (Arabe standard)
4. C'est mon *supérieur*. / *Yataraas al majles*. [« il a pris *la tête* du conseil »⁴⁴ ce qui est l'équivalent de *il préside le conseil*] (Arabe standard)
5. Des ordres qui viennent *d'en-haut*.

Ces exemples qui s'articulent tous autour de l'idée que *le bien est en haut* et *le mal est en bas* organisent d'autres concepts et sont donc à l'origine d'autres représentations. Expliquons-nous : puisque tout état positif est conçu comme haut, nous aurons donc des métaphores comme *dominer est en haut* et *être dominé est en bas*. C'est justement la représentation que nous retrouvons dans les exemples 2 et 3 où la dominance est exprimée par le recours aux prépositions *sous* et *tahta* (= sous) exprimant une orientation vers le bas. Cette représentation trouve aussi son fondement dans la culture islamique où dominer est perçu comme un état mélioratif tel que dans « *al yadou al olya khayron mina al yadi al soufla* »⁴⁵ qui traduit un principe d'ambition, de persévérance et donc un principe de perfectionnisme.

Cette métaphore donne lieu à l'élaboration d'une autre métaphore d'orientation et, par la même occasion, d'une autre représentation *l'autorité est en haut*, d'où la présence dans le langage quotidien d'expressions comme : *des ordres qui viennent d'en haut* (5) c'est-à-dire *d'une autorité supérieure*, et *avoir la haute main dans une affaire* (1), synonyme d'y avoir *autorité*. Ainsi, c'est l'autorité la plus forte qui est placée plus haut. Ceci est perceptible dans *son régime a été renversé*, *inqilab siyassi* (arabe standard = renversement politique) où le pouvoir renversé

⁴³ Les exemples en français et en arabe figurant sur la même ligne ont la même signification.

⁴⁴ Pour cet exemple, nous proposons la traduction terme par terme, puis nous donnons l'expression équivalente en français.

⁴⁵ « La haute main est mieux que la haute basse. »

apparaît vaincu parce que faible et donc perçu comme étant en bas. Même interprétation pour *un pouvoir en déclin* qui est représenté comme se dirigeant vers le bas.

L'autorité est en haut sera à l'origine d'une autre métaphore d'orientation relative au rang social et professionnel des humains. C'est le cas de l'exemple 4 où *supérieur* véhicule la représentation que les humains sont classés sur une *échelle*, les uns par rapport aux autres, d'où la présence d'antonymes comme *inférieur* ou *subalterne* et le recours en arabe à des verbes comme *yattarassou* (prendre la tête), qui renvoie à l'analogie avec la *tête*, placée en haut par rapport aux autres parties du corps humain. Cette même représentation mentale est présente dans beaucoup d'expressions comme *les hauts fonctionnaires*, *les hautes sphères*, *les hauts salaires*, *la haute bourgeoisie*, *sami itarat addaoula* (arabe standard = Les hauts cadres de l'Etat) où l'analogie se fait dans le cas de l'exemple en arabe par le recours à l'adjectif *sami* qui vient de *sama*, c'est-à-dire *ciel*. Ainsi, l'élite de la société est toujours classée en haut. Ce n'est donc pas étonnant si le classement social des individus est assimilé à une échelle dans bien des expressions, telles que *échelle sociale*, *grimper les échelons*...

À partir de l'analyse que nous avons proposée, nous remarquons, tout d'abord, la validité de cette métaphore d'orientation aussi bien pour la langue française que pour l'arabe standard et l'arabe dialectal. Par ailleurs, nous notons l'omniprésence de cette métaphore dans le langage puisqu'elle est repérable à tous les niveaux de la composition phrastique : les substantifs, les prédicats, les prépositions... En outre, nous remarquons que les mêmes désignations renvoyant à une orientation vers le haut ou vers le bas peuvent entrer dans la composition d'autres représentations reliées à la première et structurées les unes par rapport aux autres mettant en relief cette directionnalité. Enfin, nous soulignons à partir de l'analyse de ces exemples à quel point le discours reflète l'expérience physique, expérientielle et culturelle du locuteur et à quel point les analogies relevées, renvoyant au mouvement vers le haut et le bas, résultent de la perception subjective du locuteur, de sa propre position par rapport au monde qui l'entoure et aux objets qui s'y trouvent.

Ceci dit, en examinant bien l'usage de la parole, nous remarquons que ces mêmes expressions exprimant la métaphore du haut et du bas dénotent dans bien des cas des orientations opposées à celles qui ont été relevées dans la partie précédente, ce qui semble contredire le bien-fondé de la métaphore *le bien est en haut et le mal est en bas*. Ce constat nous a amené à reprendre ces expressions et à les examiner à la lumière d'autres usages, toujours dans le cadre d'une étude contrastive.

2. Contre-exemples :

Prenons les exemples suivants :

1. Le taux de criminalité *augmente*. / Les prix *augmentent*.
2. *Irtafaa* adadou adhahaya. (Arabe standard) = Le nombre des victimes *s'élève* à 1500.
3. Escroc de *haut* vol. / Prendre des airs très *hauts*.
4. Il m'*énerv*e au plus *haut* point.
5. *Haute trahison*.
6. Enfant au *bas* âge.
7. Sa température *baisse*.
8. Soujila *inkhifadh* fi sourat al iasar. (Arabe standard) = la vitesse du cyclone *baisse*.
9. *Inkhifadh* fi istehlak attaqa. (Arabe standard) = une baisse dans la consommation d'énergie
10. *Tomber* enceinte/ *tomber* amoureux.
11. Ça *tombe* bien. *Tomber* juste.

Dire *le bien est en haut et le mal est en bas* n'est pas toujours vérifiable dans ces exemples. Ainsi, dans les exemples 1 et 2, les verbes *augmenter*, *s'élever*, *irtafaa* expriment une orientation, voire un mouvement vers le haut, mais dont le sens global laisse entendre, contrairement aux exemples étudiés ci-haut, un état négatif. Ainsi, quand *les prix augmentent*, ce n'est vraiment pas un facteur de bonheur ou de contentement pour les consommateurs : au contraire, il s'agit d'un facteur pour la grogne contre l'inflation. Il en est de même pour les verbes *augmenter*, *s'élever* et *irtafaa* qui, attribués à des noms comme *criminalité* et *victimes*/ = *dhahaya*, sont loin d'exprimer un état de chose positif.

Par ailleurs, en dépit de leur orientation vers le haut, les exemples 3, 4 et 5 avec *haut* expriment un état négatif. En effet, *haut* placé comme adjectif qualifiant *trahison*, *vol* et *énervement* décrit un état négatif qui est fait ou senti comme extrême, comme le plus fort et donc le plus méprisable. De plus, l'expression *prendre des airs très hauts* décrit la personne en question comme étant *hautaine*, *arrogante* et *dédaigneuse*, ce qui renvoie à un défaut de caractère.

Dans la même veine, dire qu'une orientation vers le bas est nécessairement péjorative n'est plus fondé avec des énoncés comme 6, 7, 8, 9, et 10. En effet, les verbes *baisser* et *inkhafadha* (= baisser) dans les exemples 7, 8 et 9 décrivent un état ou une situation méliorative parce que, attribués à des phénomènes relevant du domaine des catastrophes naturelles, de la maladie et de l'économie dans la consommation de l'énergie, reflètent un état de soulagement dans 7 et 8 et une preuve de civisme dans 9. L'adjectif *bas* dans l'expression *un enfant de bas âge*, loin de dénigrer l'enfant en question, sert à le classer dans la catégorie des bébés et non des enfants, ce qui n'a rien de péjoratif.

Passons maintenant aux exemples avec le verbe *tomber*. En effet, si le verbe *tomber* dans *tomber malade* exprime un état de santé en détérioration donc un état péjoratif, dans l'exemple 10 décrit des situations mélioratives. Ainsi, *tomber amoureux* ou *tomber enceinte* est présumé exprimer, dans la quasi-totalité des cas, un état mélioratif qui n'est pas en adéquation avec une orientation vers le bas.

Par ailleurs, l'exemple 11 met en relief un usage particulier du verbe *tomber*. En effet, *tomber* dans cet exemple ne laisse entendre aucune orientation vers le bas. *Tomber* associé à des adverbes comme *bien* et *juste* est loin de décrire un état négatif : bien au contraire, il est synonyme de *être à propos*, *arriver à propos*. En revanche, si on l'associe à l'adverbe *mal* dans l'expression *tomber mal*, nous notons, uniquement dans ce cas, la description d'un état négatif. Ainsi, nous posons l'idée selon laquelle le sens exprimé par les expressions contenant le verbe *tomber* dépend bel et bien du mécanisme d'assemblage de leurs mots. Nous ne parlons plus exclusivement du sens du verbe *tomber*, mais d'une structuration de sens issue de mécanisme collocatif. Par conséquent, le sens de l'expression n'est pas issu de celui du verbe *tomber* et donc de cette orientation, mais du sens de ce verbe en addition avec les expressions figurant dans la même chaîne phrastique que lui.

Ainsi, la métaphore d'orientation *le bien est en haut*, *le mal est en bas* se trouve dans bien des cas contredite par les contre-exemples étudiés ci-dessus. Ainsi, nous avons noté une incohérence entre l'orientation exprimée dans les exemples et ce fondement culturel. Nous pensons que ce phénomène est dû à deux raisons :

1. La première raison est celle proposée par Lakoff et Johnson, qui postule que dans une société, on a une culture globale cohérente à laquelle se réfèrent les individus dans leurs représentations des choses et donc dans leur manière de penser, et par là-même de s'exprimer. Mais cette culture globale peut se subdiviser en plusieurs cultures (Lakoff et Johnson 1985, p. 32-34). Ces subcultures qui coexistent peuvent entrer dans la formulation de quelques représentations et donc dans l'élaboration de quelques concepts singuliers, ce qui est à l'origine de leur irrégularité. À ces subcultures correspondent les contre-exemples où les expressions contenant une orientation vers le haut ne renvoient pas à un état positif et les expressions d'orientations vers le bas tendent à décrire une situation méliorative. *Ces subcultures semblent donc donner la priorité à d'autres valeurs que celles composant le fondement initial cohérent*. Nous dirons qu'il s'agit dans ce cas d'une *déviatio*n par rapport à ce fondement initial. À cette explication correspondent les exemples 1 et 2 où nous pensons que les verbes *augmenter*, *s'élever* et *irtafaa* appliqués à des réalités négatives telles que les accidents, les prix, le nombre des victimes... ne gardent de l'idée du haut que le sème « élévation au-dessus de la position normale ou habituelle ». Ainsi, par le biais de ces verbes, le locuteur dresse un axe de classement dans lequel ces réalités sont catégorisées comme *supérieures par rapport à l'état normal des choses*. Il en est de même pour les exemples 7, 8 et 9 où les verbes *inkhafadha*, *baisser* laissent entendre un retour à l'état normal des choses qui est la température du corps humain sain, la consommation initiale et ancienne de l'énergie et la vitesse habituelle du vent. Nous dirons que ces exemples représentent des *usages particuliers* de ces mêmes termes d'orientations. Ces usages représentent donc *un sens particulier relatif à une situation spécifique représentant un événement sémantique singulier*. Il s'agit donc, dans ce cas, d'un sens événementiel⁴⁶ irrégulier.

En revanche, pour les exemples 3, 4 et 5, l'adjectif *haut* qualifiant *vol*, *trahison* et *point* dans *il m'a énervé au plus haut point* dresse un axe d'intensité dans lequel ces réalités sont senties comme les plus intenses parce que les plus extrêmes et les plus médiocres.

⁴⁶ Nous entendons par *sens événementiel*, un sens relatif à un événement particulier.

Ceci est d'ailleurs vérifiable par la présence du terme *point*, qui laisse voir une graduation dans l'axe d'intensité.

2. La seconde explication que nous proposons n'a rien de culturel. Bien au contraire, il s'agit d'une explication purement linguistique que nous attribuons au cas du verbe *tomber*. En effet, à partir des contre-exemples étudiés plus haut, nous avons noté que le verbe *tomber*, qui, normalement, laisse entendre une orientation vers le bas, tend à décrire des situations mélioratives comme dans *tomber amoureux* et *tomber enceinte*. Ces situations ne gardent du sens exprimé par le verbe *tomber*, *être entraîné à terre en perdant son équilibre*, que le caractère rapide, brutal et involontaire de l'action, et ce, en raison d'instructions relationnelles dans le cadre de la collocation.

Par ailleurs, pour le cas du dernier contre-exemple, nous posons que c'est l'assemblage des mots qui donne tout le sens à l'expression. Autrement dit, le sens final dépend plutôt des adverbes utilisés dans la même phrase que le verbe *tomber* et non du verbe lui-même et il s'agit d'un sens collocatif ; l'expression est alors à entendre dans sa globalité. Ainsi *tomber bien* et *tomber juste* renvoient à un état positif alors que *tomber mal* a tendance à décrire une situation péjorative. Nous proposons dans ce qui va suivre un tableau récapitulatif de l'étude de ces contre-exemples :

L'usage des termes d'orientation *haut* et *bas* en dehors des concepts *bien* et *mal* en français, en arabe standard et en arabe dialectal

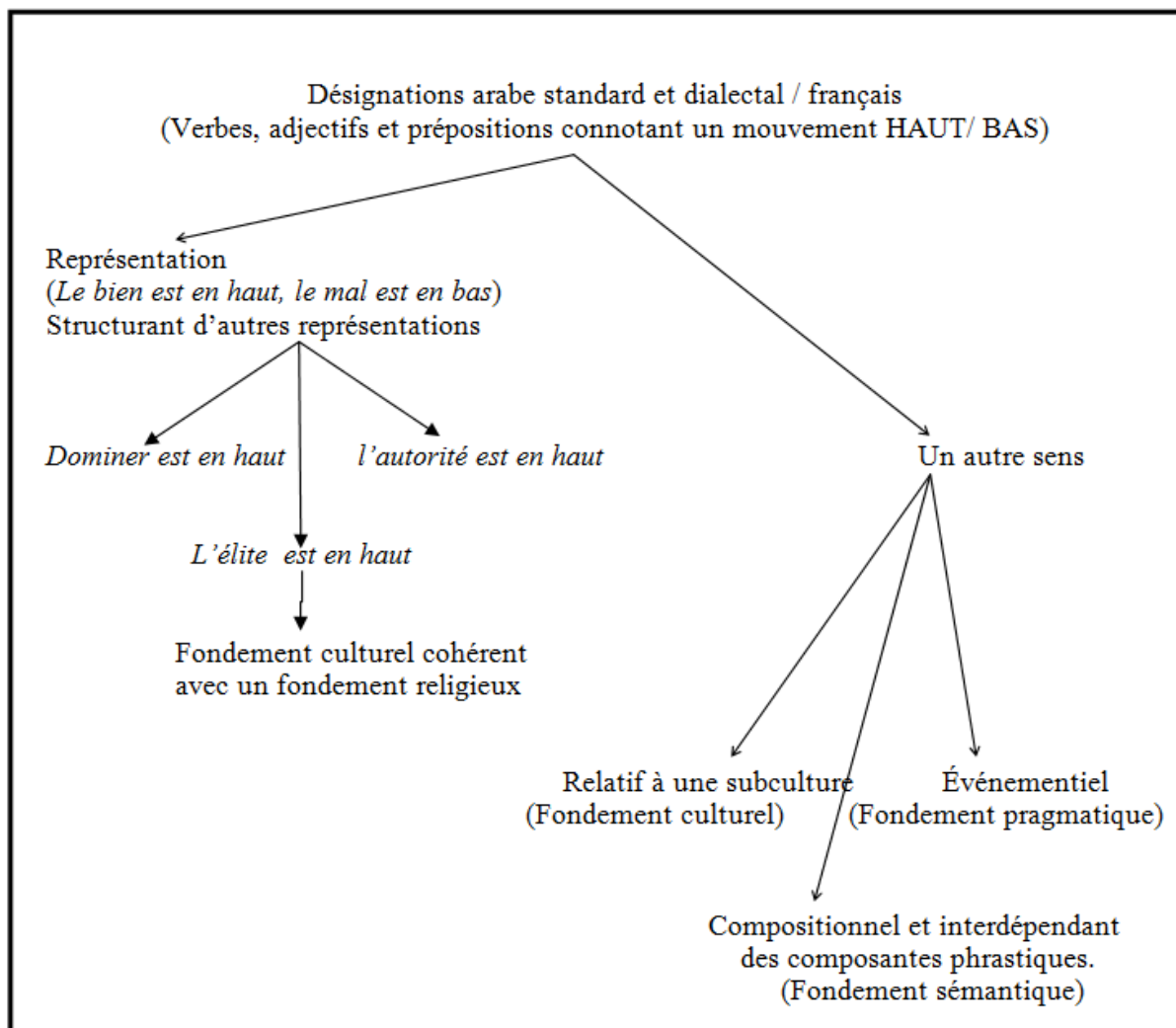
Termes d'orientation haut/bas	Effet de sens relevé	Fondement
<i>Augmenter, s'élever, irtafaa, inkhafadha, baisser.</i>	Elévation au-dessus de la position normale ou un retour à l'état normal : ⇒ Classement dans un axe vertical.	Sémantique
<i>Haut</i> (vol, trahison, point) et <i>bas</i> .	Un degré : ⇒ axe d'intensité.	
<i>Tomber</i> (<i>amoureux, enceinte</i>)	Focalisation sur un sème particulier: rapidité/ brutalité/ se laisser aller/faire.	
<i>Tomber</i> (<i>juste, mal, bien.</i>)	Sens compositionnel dû à une interdépendance avec les autres termes utilisés.	

3. Conclusion

L'étude proposée nous a permis de relever des régularités communes aux trois codes. Ces régularités sont surtout présentes au niveau des désignations spatialisant certains concepts selon les directionnalités *haut* et *bas* et renvoyant à une représentation commune répandue dans les deux sociétés : *tout état positif est symbolisé par une orientation vers le haut, par contre tout état négatif est désigné par une orientation vers le bas*. Nous dirons donc qu'il s'agit d'un processus commun selon lequel les désignations relevées renvoient toutes et dans les trois codes à une même représentation relative aux deux types de mouvements analysés (*haut* et *bas*). Ce consensus entre les trois codes étudiés trouve sa raison d'être dans le type de ses fondements : un fondement culturel cohérent avec des principes religieux ou autres relatifs aux deux sociétés où le *haut*, représentation symbolique du bien, renvoie à Dieu, et le *bas*, symbole du mal renvoie à l'ici-bas, et un fondement physique relatif à l'expérience que fait l'être humain de son propre corps et son emplacement face au monde et aux objets qui s'y trouvent.

Par ailleurs, l'étude a aussi montré que cette représentation *le bien est en haut, le mal est en bas* structure d'autres représentations, elles aussi communes aux trois codes, liées toujours à un principe d'orientation par le recours aux mêmes désignations composant la représentation principale. C'est ainsi que nous avons relevé des représentations comme *dominer est en haut/ être dominé est en bas*, *l'autorité est en haut* et *l'élite est en haut*. Ces désignations composant les représentations analysées sont repérables au niveau de toutes les composantes de la chaîne phrastique, aussi bien en français qu'en arabe dialectal et en arabe standard, et ce, par le choix de verbes, d'adjectifs et de préposition renvoyant à cette idée de directionnalité *haut et bas*.

Ceci dit, à partir de l'analyse de quelques exemples circulant dans les deux communautés linguistiques de référence, nous avons noté que les désignations renvoyant à cette orientation *haut/ bas* sont aussi à l'origine d'un sens autre que celui relevé et attesté dans la première partie de l'analyse. Ainsi, nous avons montré à partir d'autres exemples que ces désignations sont à analyser par rapport soit à ce que nous avons appelé une déviation par rapport au fondement culturel initial répandu et partagé dans les sociétés en question; soit par rapport à un fondement sémantico-pragmatique où le sémantisme de ces désignations est à comprendre par rapport à un événement particulier donnant lieu à la constitution *d'un sens événementiel particulier*; soit, enfin, à un fondement purement sémantique mettant en relief *un sens compositionnel interdépendant* de toutes les composantes de l'énoncé. Nous proposons de synthétiser ces résultats d'analyse dans le schéma suivant :



Les désignations relatives au mouvement vers le haut et vers le bas en français, en arabe standard et en arabe dialectal entre représentations socioculturelles et connotations sémantiques.

Bibliographie

FOUCAULT, M. (1966). *Les mots et les choses*. [S. l.] : Gallimard.

GRIZE, J.-B. (1997). *Logique et langage*. Paris : Ophrys.

LAKOFF G. & JOHNSON, M. (1985). *Les Métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Minuit.

Les valeurs accordées à la langue dans la littérature franco-ontarienne. Étude du roman *L'Écureuil noir* de Daniel Poliquin

Mélanie Lescort

Université d'Ottawa

Résumé

Dans cet article, nous étudierons les valeurs associées aux langues et comment elles influent sur la construction identitaire des personnages principaux dans le roman *L'Écureuil noir* de Daniel Poliquin (1994). Avec cette étude, nous souhaitons dégager le rôle de la langue dans la construction identitaire. Le roman *L'Écureuil noir* s'avère particulièrement approprié pour mener à bien cette recherche puisque la réflexion sur la langue est au cœur de la trame narrative. L'histoire pivote autour de la quête identitaire du personnage principal, Calvin Winter, mais aussi des défections linguistiques de ses parents et de la situation pénible du métis francophone Pierrot Marquis dont il est l'ami. En effet, les discours que ces personnages tiennent sur la langue sont directement liés à leurs choix identitaires qui se fondent sur une conception hiérarchisée de celles-ci. Aussi, l'analyse du roman, qui questionne cette hiérarchie, la remet en question par le biais de l'ironie et propose d'autres valeurs à associer aux langues – particulièrement au français et à l'anglais – et permet de mieux comprendre la dynamique complexe du bilinguisme en Ontario et au Canada.

Mots-clés : Littérature franco-ontarienne, Langue, Construction identitaire, Bilinguisme, Daniel Poliquin.

Summary

In this article, we will examine the values associated to languages and how they affect the main characters identity construction in Daniel Poliquin's novel *L'Écureuil noir* (1994). With this study, we want to demystify the role of language in identity construction. This novel is particularly suitable for carrying out this research because the reflection on language is at the heart of the narrative which pivots around the main characters (Calvin Winter) search for identity, but also his parents' language defections and the plight of his French Métis friend, Pierrot Marquis. Indeed, the discourse that these characters express in regards to their choice of spoken languages is directly related to their place in the hierarchical construct they've created. Through irony, the author questions the values associated to those languages - especially French and English - and contributes to better understanding of the complexity of the dynamics of bilingualism in Ontario and Canada.

Key words: Franco-ontarian literature, Language, Identity construction, Bilingualism, Daniel Poliquin.

« Jean-Claude Germain, metteur en scène et comédien, magicien de la langue [a] fait cette belle observation: "Avant d'habiter un pays, on habite une langue, et plus on possède de mots pour y définir sa place, plus on a des chances d'y occuper un espace" » (Arpin, 2001, p. 41). Certes, la langue occupe une place centrale dans la construction identitaire des gens. Parmi les plusieurs autres vecteurs qui y participent comme l'ethnie et la religion, la langue demeure l'un des plus discutés. Sa nature dynamique et donc son évolution dans le temps font en sorte que les perceptions et les valeurs qui lui sont attribuées fluctuent tout autant. Les discours sur la langue transpirent aussi dans la littérature qui, selon la sociocritique, devient alors à plusieurs égards un miroir de la société. C'est une tendance d'ailleurs retrouvée dans plusieurs romans appartenant à un contexte linguistique minoritaire, comme le roman franco-ontarien. L'objectif de ce travail sera donc d'étudier l'un d'eux, *L'écureuil noir* de Daniel Poliquin (1999). Il s'agira d'examiner en quoi les valeurs associées aux langues influent sur la construction identitaire des personnages. Avec cette étude, nous souhaitons donc dégager le rôle de la langue dans la construction identitaire en général. Pour y parvenir, nous avons étudié le contexte dans lequel émergent les discours sur la langue, les origines de ses représentations (stéréotypes) et les valeurs qui y sont attribuées.

Il sera démontré en quoi les discours sont véhiculés selon une certaine conception et hiérarchisation de la langue qui, par subséquent, influe sur leur construction identitaire et leurs choix linguistiques. Ce texte répondra en partie aux questions suivantes :

- Quels discours et valeurs les personnages principaux associent-ils aux langues française et anglaise?
- Comment l'identité des personnages principaux se construit-elle par rapport à la langue? Et, dans quelle mesure les choix linguistiques correspondent-ils à des choix identitaires?

Fondée sur une méthode exégétique, notre analyse se prête à une interprétation critique du thème de la langue dans le roman tout en considérant ses contextes de production ainsi que le contexte littérisé créé par l'auteur. Nous privilégions donc une approche sociocritique dont le rôle est d'interroger l'univers social construit par le texte. Nous espérons que cette approche nous permettra de mieux comprendre comment les choix linguistiques agissent sur la construction identitaire des personnages. Ceux-ci attribuent différentes valeurs aux langues en fonction des représentations qu'ils ont d'elles. Ces langues font ainsi l'objet d'une hiérarchisation symbolique. Cette échelle de valeurs est construite en fonction de l'importance que les personnages accordent à certains types ou à certaines variétés de langage (niveaux, pays d'association). Nous pourrions ainsi mieux comprendre comment les choix linguistiques sont associés à des choix sociaux (honneur, héritage linguistique, intégration), économiques (employabilité) et esthétiques (image personnelle, apparence). Comme les personnages accordent différentes valeurs à l'anglais et au français (type de langage), ils font aussi une claire distinction entre les variétés de langue comme le français de l'Europe, le français canadien, le français de langue seconde et le français « de rue ».

Pour simplifier l'analyse, la problématique sera abordée en deux blocs distincts : d'abord, les balises théoriques liées aux différents discours et représentations linguistiques associées au contexte minoritaire francophone seront introduites, et, dans un deuxième temps, l'analyse du roman « par personnage » sera effectuée. Pour y parvenir, nous nous sommes servis d'une grille

d'analyse nous permettant de recenser et d'interpréter les discours métalinguistiques des personnages et du narrateur dans le roman.

1. Corpus, justification et enjeux

L'Écureuil noir est un roman fragmenté et éclaté qui met de l'avant de multiples représentations linguistiques. La question de la langue complexifie la trame narrative qui est avant tout centrée sur la figure paternelle et la conscience coupable de Calvin Winter, le personnage principal. Elle rend le roman fidèle aux années 1960 et 1970 dans la mesure où Poliquin reprend le discours dominant et dichotomique de l'époque. En effet, durant cette période, les débats sur le bilinguisme national sous la politique de Trudeau et sur la langue en général prenaient de plus en plus d'ampleur. Ces faits peuvent peut-être expliquer pourquoi le narrateur semble si préoccupé par la langue qui s'avère pour les Franco-Ontariens, certes, l'un des principaux vecteurs de leur identité collective (voir les travaux de Paré, Heller et Hotte).

Le roman de Poliquin se révèle particulièrement approprié pour mener à bien cette recherche puisque la réflexion sur la langue est au cœur de la trame narrative. Il pivote autour de la quête identitaire de Calvin, mais aussi des défections linguistiques de ses parents et de la situation pénible du métis francophone Pierrot Marquis dont il est l'ami. Bien que l'œuvre de Poliquin ait fait l'objet de maintes études, certaines se penchant sur la question identitaire (voir les travaux de Ouellet, Paré et Hotte), aucune étude sur Poliquin n'a encore cherché à cerner les rapports qui existent entre l'identité et les choix linguistiques des personnages.

En effet, de nombreux auteurs se sont intéressés à Daniel Poliquin en raison de son génie esthétique, de la variété de thèmes complexes, vulgaires et tabous qu'il aborde, et de sa contribution à la littérature identitaire canadienne-française. L'œuvre de Poliquin se prête bien à notre analyse puisqu'elle procède, comme le dit Ouellet, « à une véritable cartographie identitaire » (Ouellet, 2009a, p. 9-10). Selon François Paré, il est l'auteur postmoderne le « plus franco-ontarien » (Ouellet, 2009c, p. 7) que nous puissions trouver. C'est à ce titre que cette analyse s'insère dans un contexte plus large portant sur la littérature en contexte minoritaire. Elle participe donc au renouveau des études littéraires franco-ontariennes qui évaluent le rôle de la langue dans la construction identitaire (Hotte & Ouellet, 1996).

2. Cadre théorique : Identité(s) et langue(s)

Les sources qui constituent les balises théoriques de ce travail se composent des ouvrages sur l'auteur, des analyses thématiques de l'une ou de plusieurs de ses œuvres (Ouellet, Hotte) et d'études sur la littérature franco-ontarienne (Paré, Hotte). Notre cadre théorique est principalement formé de travaux portant sur les représentations de la langue et sur la littérature en milieu d'exiguïté. Pour la langue, nous nous fonderons sur les ouvrages de Monica Heller, Julie Boissoneault, Raoul Boudreau, Wim Remysen, Roger Lozon et Lise Gauvin. Pour l'identité franco-ontarienne, nous utiliserons les travaux de François Paré et de Lucie Hotte. Ces sources devraient nous permettre de faire état des discours sur la langue en milieu d'exiguïté.

D'abord, Heller définit l'identité comme étant le produit des interactions sociales entre les individus et les groupes sociaux (Boissoneault, 2004, p. 134). La langue est évidemment un

outil de communication fondamental à ces interactions, et donc à la construction identitaire. Remysen (2004, p. 97) explique que

[l]a langue est considérée comme une des catégories culturelles principales de l'identité d'une collectivité (voir Ch. Bouchard, 1998; Trudgill, 1995 [1974]). Non seulement la langue sert-elle d'outil d'expression de cette identité, mais elle est également un facteur auquel les membres d'un groupe peuvent s'identifier et se rattacher en tant que communauté. Par exemple, dans la foulée de la Révolution française, la France assista à l'émergence d'une idéologie nationale qui, passant en grande partie par la langue, joua un rôle extrêmement important dans l'unification linguistique du pays.

En contexte franco-ontarien, le rôle de la langue semble encore plus crucial. Elle est porteuse d'identité tant sur le plan linguistique qui reflète les usages de la langue que sur le plan symbolique qui les définit et qui leur donne un sens d'appartenance, mais aussi de différenciation par rapport à l'Autre (Boissonneault, 2004, p. 165).

Résolument, les étiquettes et les « attitudes linguistiques » jouent aussi un rôle sur la construction identitaire. Boissonneault explique que les individus se définissent en fonction de leur compétence langagière, c'est-à-dire de la qualité du français qu'ils utilisent. Ils adoptent ainsi une variété de langues pour répondre à leurs besoins. De ce fait, ils se disent ou choisissent de ne pas se dire en fonction des situations dans lesquelles ils se trouvent (Boissonneault, 2004, p. 165). C'est justement ce que nous observons dans le roman de Poliquin dans lequel les personnages adoptent une langue en fonction de la valeur que la société y accorde et en vue de l'identité qu'ils veulent se voir attribuer.

En effet, l'identité est très dynamique chez Poliquin; Hotte conclut donc qu'il s'agit plutôt du paraître que de l'être (Hotte, 2000, p. 172). Tout comme nous pouvons modifier notre physique pour acquérir une nouvelle identité, nous pouvons changer de langue pour acquérir un nouveau statut. « [C]hez Poliquin [...] l'identité n'est jamais fixe, rien n'est déterminé à l'avance : les personnages peuvent choisir qui ils veulent être, pourvu qu'ils prennent les moyens nécessaires pour que les Autres les reconnaissent comme tels » (Hotte, 2000, p. 178). Ouellet (2009c) observe que dans ce roman, l'identité est un enjeu identitaire complexe auquel s'initient les personnages qui réinventent à leur guise leur identité en changeant de langue ou de religion.

Tel que mentionné précédemment, le choix de langue ou de variété de langue dépend de la place qu'elles occupent dans la hiérarchie. Remysen (2004, p. 96) explique que « [...] [c]ette construction [de l'identité] [...], fait appel à un certain nombre de catégories culturelles, telles que la langue ou la religion (Ch. Bouhard, 1998, p. 36-38), et [que] l'identité prend forme à partir du moment où l'ensemble de ces catégories culturelles est hiérarchisé. » La hiérarchisation des langues est surtout développée dans les attitudes individuelles ainsi que dans les milieux publics et professionnels dans lesquels certaines langues seront encouragées plus que d'autres. La malléabilité de l'identité ne fait que faciliter ce mouvement d'une langue à l'autre ou d'un registre à un autre. Au sein des institutions scolaires et professionnelles, il existe une valorisation et une disqualification de certaines langues et de leurs registres, ce qui pousse les gens à adopter une langue plutôt qu'une autre, phénomène auquel les écoles contribuent grandement (Filion, 2008, p. 133).

Ces catégories culturelles contribuent alors à l'attribution d'un statut social basé sur la langue choisie, son appropriation et le registre privilégié. « Le partage de cette hiérarchisation des valeurs culturelles crée un sentiment identitaire collectif et le recours à des stéréotypes sociaux et ethniques permet aux pairs d'un groupe d'exprimer symboliquement leur appartenance au groupe (voir Bres, 1992, 1993) » (Bernard, 1994, p. 321).

3. Discours sur la langue dans le roman : analyse par personnage

3.1 *Défections des parents de Calvin*

L'un des premiers facteurs qui influent sur les choix linguistiques des personnages dans *L'Écureuil noir* de Daniel Poliquin consiste de leur sentiment de responsabilité à l'égard de la préservation et de la perpétuation de la langue qui leur a été transmis par leurs ancêtres. Pour plusieurs, la langue joue un rôle central au sein de leur patrimoine culturel :

Un sondage récent sur la perception de la notion de patrimoine place la langue en tête dans les valeurs patrimoniales. On ne saurait s'étonner de cette place qu'occupe la langue dans notre mémoire collective. Elle est le premier bien à conserver, la base et le constituant du patrimoine culturel, le moyen essentiel d'expression de notre société en même temps qu'un instrument d'ouverture au monde et de la circulation libre des biens et des personnes. (Arpin, 2001, p. 41)

Pour renchérir, Boudreau conclut, en regard des entrevues effectuées en Acadie, en Ontario et au Nouveau-Brunswick, que la langue est un moteur de fierté. Les entrevues qui avaient été menées afin de dégager les sentiments et les attitudes liées à la langue dans ces régions ont révélé que la protection de leur héritage passait surtout par la langue, qui, de ce fait, devait aussi être protégée (Boudreau, 2001a, p. 100). Remysen (2003, p. 102) reprend Heller et Budach (1994) pour conclure que la langue permet la continuité historique, puisque l'histoire est racontée et vécue dans cette langue. Celle-ci devient alors un outil de création d'État-nation.

Dans le roman, la mère de Calvin privilégie la langue française puisqu'elle l'associe à ses ancêtres calvinistes Français. Ses valeurs sont explicitées par son métalangage lorsqu'elle rencontre Zorah, la copine de Calvin. Elle se vante qu'elle et son mari parlent toujours en français. Calvin raconte : « Ma mère [...] lui a confié [à Zorah] que le français était honoré dans ma famille. » (Poliquin, 1999, p. 36). Puisque le français représente pour elle un certain honneur et statut, elle sent le besoin d'explicitier la valeur qu'elle y accorde dès leurs premières discussions. Elle annonce qu'elle voyage de l'Huronie jusqu'à Toronto toutes les trois semaines pour aller à l'Église en français. « On célèbre l'office dans la langue des persécutés d'autrefois », dit-elle (Poliquin, 1999, p. 35). Elle explique aussi que Calvin a reçu son éducation en Suisse (Poliquin, 1999, p. 36).

Ceci dit, la mère de Calvin ne s'exprime pas bien en français. Il s'avère donc ironique qu'elle favorise tant cette langue qu'elle maîtrise si peu. Elle prie dans cette langue, mais elle ne l'utilise pas dans la vie courante. Ses interventions auprès de Zorah se font alors de façon maladroite à partir de phrases agrammaticales (Poliquin, 1999, p. 34). Le lecteur remarque ainsi qu'elle le fait

non seulement pour interagir avec l'autre, mais pour impressionner Zorah qui est bilingue et plus éduquée. D'une part, ces faits réfèrent au sentiment d'appartenance à la langue qui unit l'individu à ses ancêtres et qui le motive à assurer sa survie. D'autre part, ils illustrent la hiérarchisation symbolique des langues dans le roman et révèlent la valeur accordée à certaines variétés de français plus que d'autres, comme celle du français européen. Ainsi, certaines variétés de français se prêteraient mieux à l'insertion sociale que d'autres.

Pour des raisons semblables, mais aussi de nature économique, la mère de Calvin utilise principalement l'anglais. Elle valorise cette langue puisqu'elle lui rappelle ses origines loyalistes desquelles elle est fière. Dans son roman, Poliquin présente l'anglais comme étant la langue universelle du commerce. Elle facilite l'ascension socio-économique et l'accès aux postes de cadres supérieurs de l'administration. En effet, pour les Canadiens français, connaître l'anglais représente des avantages significatifs. Les représentations linguistiques de l'anglais qui émergent dans les années 1970 sont donc largement fondées sur les avantages économiques qu'elles sous-tendent (Boudreau, 2001, p. 103). À titre d'exemple, Remysen reprend les entrevues de huit témoins qui sont d'accord pour dire que « [...] maîtriser l'anglais, c'est s'assurer un avenir sur le marché du travail qui exige plus que jamais une connaissance de l'anglais » (Remysen, 2004, p. 106).

Ces propos sont corroborés par de nombreux exemples du roman. Notamment, la mère de Calvin reprend des événements de son passé pour illustrer en quoi l'anglais avait énormément été favorable pour ses ancêtres qui avaient migré en Huronie alors qu'ils étaient de simples fermiers. Elle explique comment ils avaient vécu une ascension économique rapide, d'abord comme forestiers et ensuite au sein des industries manuelles et administratives. Ceci dit, les anglophones dans le roman semblent tous profiter du prestige lié à leur statut pour lequel l'ascension avait été relativement rapide et facile. Or, qu'importe l'impression que la mère de Calvin avait souhaité laisser sur son entourage, la pratique du français et de l'anglais n'avait pas suffi pour blanchir sa réputation ou pour lui donner accès à une carrière prometteuse. Elle était restée à la maison alors que son époux travaillait à Toronto la semaine. Selon la communauté huronne, elle était la plus grande ivrognesse de la Huronie (Poliquin, 1999, p. 42).

Dans le roman, Poliquin raconte souvent des événements qui font état des répercussions idéalisées qui découlent de la pratique d'une langue ou d'une autre. Ces retombées utopiques sont déconstruites alors qu'elles sont présentées parallèlement avec des mises en scène contrastantes. Ainsi, c'est par le biais de ces situations dites ironiques qu'il réussit à les nuancer et à faire réfléchir les lecteurs sur les enjeux de la langue au sein de la construction identitaire des Canadiens français. Dès un jeune âge, le francophone est conscientisé par rapport à ses choix linguistiques. Il s'invente alors différentes images, il se caméléonne, pour mieux s'adapter et réussir dans un monde soumis aux représentations linguistiques et culturelles.

Pour récapituler, dans le roman, le français et l'anglais se prévalent donc de différentes fonctions sociales. Selon la situation, la mère de Calvin adopte soit l'anglais ou le français dans le but de se donner un certain statut ou de créer une image fausse, plus rehaussée, d'elle-même. Somme toute, le narrateur utilise l'ironie pour démontrer en quoi les choix linguistiques sont toujours liés à de fausses apparences.

D'ailleurs, le père de Calvin, un homme de l'ordre et de la loi, se sert aussi de l'anglais pour accélérer son ascension socio-économique, en adoptant, pendant un certain temps, un faux accent

britannique. Bref, les défections linguistiques des parents de Calvin témoignent des nombreux facteurs qui agissent sur le choix d'une langue et donc sur la construction identitaire. Les représentations d'une langue, les avantages socio-économiques, le lien historique aux ancêtres et la responsabilité collective sont parmi les plus évidents. Ce que nous retenons surtout, c'est l'importance de la mobilité identitaire pour ces personnages. La mère de Calvin adopte une identité hybride en raison des avantages liés à chacune des identités linguistiques ce qui confirme les propos de Boissoneault selon lesquels les gens adoptent une variété de langue en fonction de la situation dans laquelle ils se trouvent et de l'image qu'ils veulent maintenir dans leurs interactions.

3.2 *Zorah, la copine de Calvin*

Dans un même ordre d'idée, Zorah, la copine de Calvin, choisit de s'étiqueter comme bilingue en fonction des avantages économiques qui y sont liés. Pour Boissoneault (2004, p. 167), l'étiquette identitaire bilingue : « C'est certainement une marque de différenciation. [...] Se dire bilingue indique davantage une compétence langagière, alors que se dire franco-ontarien indique qui l'on est. [...] Il s'agit peut-être d'une identification qui se veut stratégique de la part de ceux qui s'en prévalent. » La maîtrise de l'anglais comme deuxième langue fait l'objet à la fois de valorisation et de mépris. Selon Li, « les personnes qui parlent les deux langues officielles jouissent d'un avantage sur le plan de revenu par rapport aux autres. » (Li, 2001, p. 14) Cependant, comme le témoigne Boudreau (2001a, p. 96),

[l]es francophones tiennent un discours ambivalent sur le bilinguisme. D'un côté, ils font la promotion de l'anglais comme culture, comme savoir, comme atout pour le monde du travail, etc., mais de l'autre, ils craignent que sa forte consommation entraîne l'assimilation. Cela peut se comprendre en milieu minoritaire, mais parfois le rapport à l'anglais peut paraître problématique et malsain [...].

Nous constatons alors que les représentations de la langue anglaise en contexte minoritaire francophone sont certainement partagées.

Dans le roman, Zorah s'affiche ouvertement comme francophone bilingue. Le bilinguisme lui procure un sentiment de supériorité, une facilité quant à l'insertion sociale ainsi que des avantages économiques considérables. Celle-ci veut se voir octroyer un statut supérieur. Certes, la maîtrise de la langue française lui a permis de s'insérer dans son quartier, de développer un sentiment d'appartenance et d'assurer une mobilité socio-économique qui ensemble induisent chez elle un sentiment de supériorité vis-à-vis ceux qui ne sont pas bilingues ou qui ne maîtrisent pas aussi bien le français oral.

Dans un premier temps, Zorah choisit de parler français pour des raisons socioéconomiques. Sa famille a adopté les coutumes et la langue du pays qui l'a accueillie. Elle a appris le français, car c'était la langue du commerce. Elle explique : « Nous, les Juifs, nous épousons toujours les coutumes des pays qui nous accueillent. Mon grand-père et mon père ont appris le français parce que c'était la langue du commerce dans notre quartier » (Poliquin, 1999, p. 36). Son père et son grand-père lui ont transmis cette langue qu'elle est fière de maîtriser. Dans son cas, ces choix démontrent que le français, comme l'anglais, peut être privilégié en fonction avantages économiques espérés.

Dans un deuxième temps, l'anecdote que Zorah raconte sur l'amitié qu'entretient sa famille avec Maurice Richard, un joueur de hockey célèbre, permet de constater en quoi le français peut favoriser l'insertion sociale. Son père avait joué au hockey avec Maurice Richard et avait choisi de ne lui adresser la parole qu'en français. Avec cet événement, Poliquin fait allusion à l'importance au Québec de parler français afin de s'insérer dans les couches sociales supérieures de la société. Zorah perpétue les représentations véhiculées par son père; elle choisit de ne parler qu'en français et refuse de se faire servir en anglais au Québec. De surcroît, elle maîtrise le français beaucoup mieux que la mère de Calvin et s'affiche ouvertement bilingue pour s'affirmer devant sa mère et se donner de la valeur à ses yeux. Zorah témoigne donc d'une volonté d'insertion sociale pour des fins de prestige et pour des raisons économiques. Avec le personnage de Zorah, Poliquin invite ainsi à une remise en question des représentations linguistiques qui se perpétuent souvent aveuglément d'une génération à l'autre. Ici, l'idée du Québec comme géant ou maître du français est exploitée. Poliquin s'appuie sur la conception idéalisée qu'au Québec, les francophones ont beaucoup plus d'ayants-droit, d'avantages économiques et de respect pour leur maîtrise du français.

3.3 Calvin et son ami Pierrot Marquis

La défection des parents de Calvin et les choix linguistiques de Zorah sont utilisés en début de roman pour mettre de l'avant les circonstances positives dans lesquelles le français est pratiqué. Dans leur cas, le français est une langue apprivoisée dans le but de mieux profiter de certains bienfaits comme l'insertion sociale et l'accès à des emplois. Il est aussi lié dans une certaine mesure à un sentiment d'appartenance à l'héritage linguistique que leur ont légué leurs ancêtres.

Dans le cas de Calvin et de Pierrot Marquis, les perceptions du français sont plutôt mitigées. Chez Calvin, l'apprentissage du français n'est pas motivé par une soif de supériorité, d'honneur ou d'un statut socio-économique ascendant; mais plutôt par son désir de se départir de la culpabilité induite chez lui après un épisode d'enfance traumatisant.

À l'école, il se lia d'amitié avec un jeune métis francophone, Pierrot Marquis, qui se faisait persécuter en raison de sa double minorité. L'intimidation prenait des formes multiples : railleries et agressions physiques. Les élèves anglophones l'appelaient Pete Marquis (Poliquin, 1999, p. 92), ils l'avaient rapidement antagonisé au même titre que les homosexuels et les Indiens. Les élèves lui criaient des bêtises comme : « Maudit français! Tapette! Homo [...] Indien paresseux! » (Poliquin, 1999, p. 102) Symboliquement, il faisait partie de tous les persécutés, sans distinction pour la langue, la religion, l'ethnie ou l'orientation sexuelle. Pour se départir de cette identité, Marquis refusait donc de parler le français. Par pitié pour lui, Calvin suivit des cours d'immersion de français pour mieux interagir avec lui. Ironiquement, cette langue qui était la cause de la souffrance vécue par Marquis était perçue par Calvin comme la clef de son émancipation. Elle devint donc pour lui un symbole d'alliance et d'insertion sociale (Poliquin, 1999, p. 107).

La représentation linguistique idéalisée que se fait Calvin du français est rapidement déconstruite lorsqu'il apprend plus tard que Marquis est devenu un simple cuisinier (Poliquin, 1999, p. 126), et donc que le français ne lui a garanti aucune ascension socio-économique. Comme son grand-père, Pierrot pensait que sa connaissance du français allait éventuellement lui être avantageuse. « Pour la première fois de sa vie, il voyait que ça pouvait lui servir à quelque chose de parler

français » (Poliquin, 1999, p. 123). Il pouvait devenir commando-interprète. Il serait un héros à son tour et il aiderait les Américains à gagner la guerre. Ironiquement, ce n'est pas le poste qu'il obtient; le français ne l'a pas aidé à gravir les échelons du marché du travail. Avec le cas Pierrot Marquis, l'auteur pose un regard critique sur l'immuabilité du destin des Canadiens français. Avec la mise en abyme de la vie du grand-père de Pierrot Marquis, le lecteur est mené à penser que le français peut être en quelque sorte un mauvais sort « transgénérationnel ».

3.4 *Le grand-père de Pierrot Marquis*

À ce titre, même avec les moyens et l'ambition de se départir de leur statut et des attitudes méprisantes à leur égard, c'est-à-dire leur ethnie et leur langue, le petit-fils et le grand-père Marquis n'ont jamais pu s'émanciper de leur condition ni de leur statut. Comme les références théoriques sur l'altérité l'ont démontré, l'identité est dynamique et peut muter avec le temps et les conditions de vie d'une personne. Elle est avant tout un choix, mais comme Hotte l'a conclu, pour exister, elle doit être reconnue par l'Autre. De ce fait, même si Marquis a choisi de ne plus parler français, il a quand même continué de se faire persécuter pour son identité francophone. Certes, les étiquettes linguistiques (et culturelles d'ailleurs) et leurs représentations perdurent dans le temps. S'en départir s'avère donc difficile.

Comme allait aussi le faire Pierrot pour trouver sa place en société, son grand-père Marquis s'était enrôlé dans l'armée. À son retour, ce dernier avait vécu de grandes déceptions. Il avait été exclu des postes de cadres supérieurs. Les postes de la municipalité étaient réservés pour les Anglo-Saxons protestants. Bref, il avait été assez bon pour défendre son pays, mais pas assez pour y travailler comme fonctionnaire. Il était discriminé au même titre que les autres groupes minoritaires persécutés (Poliquin, 1999, p. 113). Quelques années plus tard, le grand-père Marquis était revenu en ville pour devenir propriétaire. Il avait attendu le moment où il avait assez d'argent pour se payer une maison urbaine. Il était convaincu qu'il pourrait s'embourgeoiser comme les autres (Poliquin, 1999, p. 113). Mais, même avec de l'argent et un nouveau statut, on l'avait privé d'emploi, même ceux pour lesquels il était le plus qualifié. On avait aussi refusé de lui vendre une maison. Ces défaites avaient entraîné l'aliénation du grand-père Marquis qui avait dorénavant choisi de s'exclure lui-même de la société (symboliquement) en refusant de participer à la parade des anciens combattants. Dans le roman, les francophones ont peine à s'insérer dans la hiérarchie. Ces difficultés nous ont menée à réfléchir sur la dynamique de la construction identitaire au Canada français. La valeur associée aux langues a sans aucun doute un impact sur la construction identitaire. En regard des représentations linguistiques, nous constatons que les Canadiens français sont heurtés à des choix difficiles qui leur demandent parfois, pour survivre, de renoncer à leur héritage (sinon le rendre « dormant »), de feindre la connaissance d'une langue ou de devenir bilingue par exemple.

3.5 *Calvin Winter*

Ces propos doivent toutefois être nuancés. La malléabilité de l'identité canadienne-française, c'est-à-dire la capacité des francophones de s'adapter selon les contextes et d'adopter une variété de langue n'est pas chose négative. Par exemple, Calvin a appris le français pour se lier d'amitié avec Pierrot Marquis, mais c'est sa connaissance de l'anglais qui lui permet d'obtenir un emploi en journalisme et ensuite, à Toronto, comme écrivain de biographies. Il est ironique que ce qui lui

rapporte de l'argent s'avère une carrière qui lui requiert d'écrire en anglais. Cette situation nous confirme que l'anglais est un atout pour les Canadiens français, soit une clef indispensable pour l'ascension socio-économique en contexte minoritaire francophone.

Comme mentionné, Poliquin utilise des versions exagérées et parfois aucunement nuancées des représentations linguistiques pour faire valoir leur ridicule. Elles font généralement l'objet de commentaires implicites ou discrets; un lecteur attentif pourrait surement relever l'ironie au sein de sa narration. Avec l'ironie, l'auteur critique le pouvoir symbolique dévolu aux centres littéraires comme ceux de Québec et de Paris. Par exemple, la biographie écrite par Calvin devait être traduite par un journaliste montréalais. Calvin explique au sujet de la traduction que « la version française contenait autant de fautes de syntaxe que l'original. Un beau travail. » (Poliquin, 1999, p. 157). Dans cette citation, le narrateur réfère à l'insécurité linguistique des Franco-ontariens; il sous-entend que même en présence d'un groupe proportionnel de francophones habitant en Ontario, la tâche de traduire un ouvrage en français reviendrait particulièrement aux Québécois qui ont une « plus grande aptitude » à le faire. Ironiquement, même avec un traducteur québécois, la version traduite contient autant de fautes.

De plus, Poliquin fait ressortir l'absurdité du discours dominant sur la langue qui met en valeur le français épuré de la France. Il met en scène Madame McGregor, une enseignante de français, qui prétend être d'origine française. Plus tard, le lecteur apprend que sa légitimité découle d'une seule visite en France qu'elle a effectuée il y a quelques années (Poliquin, 1999, p. 107-108). Elle n'a donc jamais été éduquée par le système français. Ironiquement, son entourage semble valoriser davantage son français européen alors que l'enseignante ne le pratique pas bien. Dans ce contexte, les représentations du français sont uniquement fondées sur une question d'accent et de fausse apparence.

Remysen fait remarquer que divers facteurs peuvent donner lieu à la fois au mépris et à la glorification d'une langue, ou par ailleurs, de ses registres :

Pour différentes raisons d'ordre historique, politique et social, le français en usage au Canada se distingue de celui en usage en France [...] cette spécificité a conduit les francophones canadiens à entretenir une relation ambiguë avec leur langue. Tantôt stigmatisée pour ses spécificités qui la distinguent du français européen, tantôt célébré pour les mêmes particularités, la langue française au Canada donne lieu, à la fois, au mépris et à la glorification [...]. (Remysen, 2003, p. 95)

Des images stéréotypées de la langue sont d'ailleurs encore omniprésentes dans les écoles franco-ontariennes. Elles sont le résultat de l'insécurité linguistique et des idées préconçues transmises d'une génération à l'autre. Selon Hotte, « [la] suprématie de la culture française empêche tout développement d'une culture propre aux Canadiens français. Le statut élitiste du vieux continent est perpétué par l'école, et plus particulièrement par le cours classique, qui aliène les enfants de leur milieu familial [...] » (Hotte, 1994, p. 23). Les propos de Hotte confirment en quoi la hiérarchisation d'une langue influe sur la construction identitaire des individus.

À la lumière de notre lecture, nous remarquons que la légitimité accordée aux variétés du français, comme le « français ontarien » et le « français québécois », varie en fonction des individus. Avec le personnage de Calvin, Poliquin aborde les multiples facettes des représentations linguistiques. Ce personnage exprime la fierté de maîtriser à la fois l'anglais et

plusieurs registres de la langue française. À divers moments, il fait valoir son bilinguisme et son français « de la rue ». Par exemple, il valorise le français familier puisqu'il permet son insertion sociale auprès de Marquis et de sa famille. L'extrait qui suit démontre comment Calvin cherche à émuler le français comme le parle Marquis, soit un français familier et populaire : « [...] Ouais, pis chu ben content stie! Lui ai-je répondu dans mon meilleur français des rues ». « Toué chriss, comment ça va? » (Poliquin, 1999, p. 120) Dans ce deuxième exemple, Calvin discute avec Zorah. Puisqu'elle est bilingue, Calvin veut lui montrer qu'il a aussi la capacité de s'exprimer dans les deux langues : « Pour faire étalage de mon bilinguisme et de mes muscles, je leur ai demandé si je pouvais lancer quelques balles avec eux [jeunes garçons au parc]. » (Poliquin, 1999, p. 134) Zorah rétorqua : « Tu sais, un garçon qui a appris le français en lisant Flaubert, ça ne battra jamais une petite Juive qui a appris le français québécois dans une ruelle de Montréal. » (Poliquin, 1999, p. 134) Ces extraits nous permettent de conclure que les discours sur la langue changent en fonction des contextes et que l'individu adopte une variété de langues en fonction de ses besoins sociaux. L'apport qu'ont les langues à la construction identitaire sont donc en perpétuelle mutation. Il varie en fonction de la situation de communication, des besoins de l'individu, de son attitude personnelle et des représentations linguistiques ancrées dans son système de référents culturels et celui de sa communauté.

4. Remarques conclusives

Chose certaine, c'est que ce roman marque d'emblée les débats et les discours sur les sentiments et les attitudes à l'égard des langues. Il démontre qu'ils sont complexes en raison des nombreux facteurs qui influencent la construction identitaire qu'elles sous-tendent. Ils sont autant d'ordre historique, culturel, socio-économique que personnel. Enfin, ces facteurs varient avec le temps et les conditions changeantes de la vie. L'identité est donc dynamique; elle varie en fonction des valeurs sociétales et surtout de l'exiguïté et de l'altérité des sociétés dans lesquelles nous habitons. D'ailleurs, il est fautif de croire que l'identité relève uniquement des choix personnels de l'individu. Pour Être, il faut avant tout être reconnu par l'Autre. Dans le roman *L'Écureuil noir* de Daniel Poliquin, les représentations linguistiques embellies sont déconstruites et nuancées grâce aux procédés stylistiques comme l'ironie. Les discours sur la langue ont témoigné des diverses valeurs et idéologies pouvant être attribuées à celle-ci. En effet, la hiérarchisation des langues et les statuts associés à celles-ci contribuent à la construction identitaire des personnages, de sorte qu'ils adoptent une certaine langue en fonction de l'image qu'ils veulent se voir accorder. Le discours dominant est que l'anglais représente la langue commerciale et l'ascension socio-économique. En revanche, le français est représenté comme une langue symbolique et prestigieuse. Les fausses apparences priment pour l'obtention d'un statut désiré. Ceci dit, l'œuvre de Poliquin montre que l'identité est un phénomène complexe qui émerge et évolue dans une société où paraître, apparaître et disparaître sont des verbes d'état plus recherchés que l'action collective ou qu'Être, tout simplement.

Corpus

POLIQUEIN, D. (1999 [1994]). *L'Écureuil noir*. Québec : Édition Boréal.

Bibliographie

Cadre théorique

- ARPIN, R. (2001). La langue, notre premier patrimoine. *Québec français*, (121), 39-41.
- BERNARD, R. (1994). Comportements linguistiques et conscience culturelle des jeunes Canadiens. Dans A. BOIVIN, C. TRÉPANIÉ, C. VERREAU et C. POIRIER (dir.), *Langue, espace, société; Les variétés du français en Amérique du Nord* (p. 319-334). Québec : Presses de l'Université Laval.
- BOISSONNEAULT, J. (2004). Se dire... mais comment et pourquoi? Réflexions sur les marqueurs d'identité en Ontario français. *Francophonies d'Amérique*, (18), 164.
- BOUDREAU, A. (2001). Langue (s), discours et identité. *Francophonies d'Amérique*, (12), 93-104.
- BOUDREAU, R. (2000). Le rapport à la langue comme marqueur et producteur d'identités en littérature acadienne. *Culture française d'Amérique*, 161-182.
- FILHON, A. (2008). *Transmission familiale des langues en France, Actes des colloques de l'AIDELF*. Communication présentée au colloque de l'Association Internationale des Démographes de Langues Française, Québec.
- GAUVIN, L. (2009). Écrire le français au Québec: positions et propositions des écrivains. Dans L. TOFT et L. VERSTRAETE-HANSEN, *Une francophonie plurielle: Langues, idées et cultures en mouvement*. Copenhague : Institut d'études anglaises, germaniques et romanes.
- HELLER, M. (2002). Langue, pouvoir et identité : une étude de cas, une approche théorique, une méthodologie. Dans *Discours et identité. La francité canadienne entre modernité et mondialisation* (p. 9-40). Belgique : Éditions Modulaires Européennes.
- HOTTE, L. et MELANÇON, J. (dir.). (2012). *Introduction à la littérature franco-ontarienne*. Sudbury : Éditions Prise de Parole.
- HOTTE, L. (2009a). Littérature, identité et altérité : l'instauration de champs littéraires spécifiques au Québec et en Ontario français. Dans L. Toft et L. Verstraete-Hansen (dir.), *Une francophonie plurielle. Langues, idées et cultures en mouvement* (p. 91-92). Copenhague : Museum Tusculanum Press (Presses de l'Université de Copenhague).
- HOTTE, L. (2009b). Donner la parole à l'Autre. Narration, altérité et éthique dans *L'Écureuil noir* de Daniel Poliquin. Dans F. OUELLET (dir.), *Lire Poliquin* (p. 85-100). Sudbury : Prise de parole.
- HOTTE, L. (2001). Une nouvelle littérature franco-ontarienne. *Liaison*, (112), 6-8.
- HOTTE, L. (2000). Entre l'Être et le Paraître: conscience identitaire et altérité dans les œuvres de Patrick Desbiens et de Daniel Poliquin. Dans Y. G. LEPAPE, et R. MAJOR, *Croire à l'écriture, étude de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*. Ottawa : Les Éditions David.
- HOTTE, L. (1999). Le roman franco-ontarien : rupture et continuité. *Liaison*, (103), 16-19.
- HOTTE, L. et OUELLET, F. (dir.). (1996). *La littérature franco-ontarienne. Enjeux esthétiques*. Ottawa : Le Nordir.
- HOTTE, L. (dir.). (1994). *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*. Actes du colloque organisé par les étudiants du département des lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Hearst : Le Nordir.
- LI, P. S. (2001). *Économie de l'identité linguistique minoritaire*. Halifax : Patrimoine canadien pour le séminaire d'identité et de diversité ethnoculturelles, raciales, religieuses et linguistiques.

- LOZON, R. (2002). Représentations et sentiments linguistiques des francophones du Sud-Ouest de l'Ontario et la reproduction des variétés de français. *Francophonies d'Amérique*, (14), 55-70.
- OUELLET, F. (2011). *La fiction du héros : l'œuvre de Daniel Poliquin*. Canada : Éditions Nota Bene.
- OUELLET, F. (2009a). La fabrique de l'identité. *Lettres québécoises*, (135), 9-10.
- OUELLET, F. (2009b). Quand la chair se fait verbe. De L'écureuil noir à La kermesse. Dans F. OUELLET (dir.), *Lire Poliquin* (p. 175-198). Sudbury : Prise de parole.
- OUELLET, F. (2009c). *Lire Poliquin*. Sudbury : Éditions Prise de Parole.
- OUELLET, F. (2005). Vers une généalogie à la carte : Daniel Poliquin et la fonction affabulatrice. *Protée*, 33 (3), 9-22.
- OUELLET, F. (dir.). (2002). Présentation [dossier Daniel Poliquin]. Dans F. Ouellet (dir.). *Voix et images, dossier*, XXVIII (3), 401-403.
- OUELLET, F. (1996). Théories de la fragilité de François Paré (Ottawa, LeNordir, 1994, 159p.). *Francophonies d'Amérique*, (6), 131-134.
- PARÉ, F. (1994). *Les littératures de l'exiguïté*. Hearst : Éditions du Nordir.
- POLIQUEIN, D. (2009). Daniel Poliquin : l'homme diaphane. *Lettres québécoises: la revue de l'actualité littéraire*, (135), 5.
- REMYSEN, W. (2004). Le recours au stéréotype dans le discours sur la langue française et l'identité québécoise: une étude de cas dans la région de Québec. *Culture française d'Amérique*, 95-121.
- REMYSEN, W. (2003). L'insécurité linguistique des francophones ontariens et néo-brunswickois. Contribution à l'étude de la francophonie canadienne. *Culture française d'Amérique*, 95-116.

Les énoncés ethnotextuels et le discours politique sénégalais⁴⁷

Dalla Malé Fofana

Université de Sherbrooke

Résumé

Il est souvent attribué à la personnalité politique sénégalaise une image de personne déracinée et déconnectée des réalités du peuple. Pour parer à cette perte de confiance que la population (sénégalaise) nourrit envers elle, la personnalité politique s'intéresse désormais à ancrer son discours dans la réalité du vécu, à réhabiliter son image d'enfant du terroir, à exprimer sa connaissance, son adoption et son respect de la culture locale et traditionnelle. Un outil de choix à ce propos est le proverbe, qui a une valeur symbolique et sociale très forte. Par contre, s'il peut facilement corriger l'image des politiques, ce pan de la culture africaine souffre de critiques appuyées qui l'érigent en objet de manipulation fataliste et non démocratique. Nous allons voir comment fonctionne le proverbe dans le discours. Par la suite, grâce à l'interaction au sein de laquelle ces proverbes sont émis, nous souhaitons montrer que le proverbe n'est pas cette parole sacrée intouchable et fataliste.

Mots-clés : proverbe, parémie, ethnotexte, énoncé ethnotextuel, doxa, discours politique, argumentation.

1. Introduction

Pour améliorer leur force de persuasion, les personnalités politiques sénégalaises ont recours aux ethnotextes. Ces énoncés qui englobent les proverbes ont la particularité de donner à leur auteur une image de proximité. Ils confèrent aux personnalités politiques l'image de personnes qui vivent, connaissent et respectent les valeurs de la société qu'elles servent ou veulent servir. Ceci est d'autant plus utile pour les personnalités politiques qu'elles sont souvent accusées d'être déphasées et déracinées. Dans notre corpus, le journaliste s'efforce d'apporter des éclaircissements au sujet d'une personnalité politique particulièrement liée à ce propos (Ext. 1). L'ethos peut se construire à travers la monstration, par la personnalité publique, de sa connaissance des réalités de la vie quotidienne. Une personnalité politique fait notamment référence à la cuisine traditionnelle (Ext. 2), en mentionnant des noms d'espèces de poissons avec lesquels on la prépare⁴⁸. Les évocations de scènes de vie quotidienne propres à un groupe social sont importantes. Elles font en sorte que l'auditeur se reconnaisse dans le discours du locuteur grâce à un réseau de sentiments, de valeurs et d'expériences partagés, qui jouent sur le

⁴⁷ Cet article a été rédigé sous la supervision du professeur Karine Collette et du professeur Patrick Dramé, de l'Université de Sherbrooke.

⁴⁸ En général, un individu qui n'est pas enraciné dans la culture sénégalaise n'est pas censé apprécier ces plats simples et rudimentaires, plutôt rustiques, très courants chez le Sénégalais moyen.

développement de la confiance que l'auditoire peut avoir envers le locuteur. Les allusions faites par les personnalités politiques peuvent concerner des éléments purement traditionnels, comme le droit d'ainesse⁴⁹ (Ext. 3), qui est une valeur phare dans la culture non seulement sénégalaise mais africaine. Pour le locuteur, ces allusions créent un sentiment d'appartenance⁵⁰. Ceci confère au locuteur une image de proximité et de connaissance des réalités du peuple. Une autre personnalité politique fait référence à des chansons populaires qui accompagnent des jeux d'enfants (Ext. 4). La popularité de ces chansons en a fait des expressions aujourd'hui transposées dans le discours de tous les jours. Par cette référence, le locuteur revendique un parcours commun à tous les fils et filles du Sénégal. Une étiquette de personne non originaire du Sénégal lui est souvent attribuée (Ext. 1).

(1) Extrait

PPJJB euh mais Jacques ñu bari da ñu la'y japp'e tubab x_MNT tay nga'y wax wolof yu leer tay ji euheu nga'y wax kalama Kocc bu leer ni x_DSC x_RRR waw_waaye Diourbel nga fekk baax x_MNT_P1. PRG	J : euh mais Jacques beaucoup de gens te prennent pour un TOUBAB/ et aujourd'hui on t'entend parler un wolof clair (rire) un wolof irréprochable (rire) mais il faut dire que tu as grandi à Diourbel
---	--

(2) Extrait : L'allusion à la cuisine locale traditionnelle

PPIJB [...] ceeb'u gejj mba ceeb'u kecax / sompaat [] jën yu jën yu mba coof	I : [...] Du riz au poisson séché/ ou au sompaat
---	--

(3) Extrait : Le droit d'ainesse

PVIJP [...] mag'e na'a ku'o / FUKK'I at AK JUROM /	I : [...] Je suis plus âgé que lui de 15 ans
--	--

(4) Extrait : Les expressions et chansons populaires

PPIJB [...] da nga ñu'o fatt'e wa la da ñu ci'e BOKK'u'l X_2MNT	I : [...] (face à l'indifférence) : « tu m'as oublié ou je n'en fais pas partie »
PPIJB [...] butur ngale ak wen ci ngale la X_MNT_P1	Il est question d'une expression rimée pour jouer à pile ou face, pour faire jouer le hasard

Mais aussi, et surtout, le recours aux proverbes est important sur un plan argumentatif car les proverbes convoquent une autorité supérieure sociale reconnue par tous pour valider et soutenir des propos quelconques. Il s'agit de la doxa, dans la théorie de l'argumentation dans le discours d'Amossy (2000) (voir p. 4).

À ce titre, les proverbes sont souvent considérés comme un discours autoritaire qui dicte des lignes de conduite. Les proverbes seraient des outils manipulables à souhait pour justifier et servir n'importe quelle intention. Il est inutile de dire qu'une telle force coercitive est bienvenue pour des personnalités politiques en manque d'autorité.

⁴⁹ Le droit d'ainesse est une règle sociale qui ordonne qu'un individu accorde respect et considération pour tout individu plus âgé que lui.

⁵⁰ Nous pouvons citer le cas de politiciens comme Jacques Baudin ou Jean Paul Diaz, accusés de ne pas être des Sénégalais ou d'être des étrangers à cause de leur nom ou de leur religion.

Mais est-il possible que des proverbes originaires d'une culture de palabre et de rhétorique soient si intouchables et fatalistes? Nous allons d'abord voir comment les proverbes sont exploités par les personnalités politiques. Mais aussi, dans le cadre interactionnel où ils émergent, nous allons surtout voir si le proverbe est si fataliste et despotique qu'avancé.

2. Sujet et problématique

De 2000 à 2007, les Sénégalais vivent une période critique de prise de conscience et d'apprentissage de la réalité politique après une alternance politique qui intervient après 40 ans de régime de parti unique. Les candidats à l'élection présidentielle suivante souffrent d'une image de personnes décalées et décrochées de leur culture. Keurgoumak, une webradio basée à Houston, Texas, aux États-Unis, décide d'informer les émigrés par le biais de l'émission *Pencum Sénégal*⁵¹. Les émigrés ont le droit de vote, de même qu'un rôle déterminant dans l'économie du Sénégal. Cette émission est constituée d'entrevues dirigées par Pape Alé Niang, un journaliste de renom, avec des personnalités politiques marquantes du pouvoir, de l'opposition et de la Société civile. Les entrevues se font au Sénégal, mais l'émission est diffusée via internet depuis les États-Unis. La particularité de *Pencum Sénégal* est qu'elle est faite en wolof, langue véhiculaire du Sénégal, pour atteindre toutes les franges de la diaspora sénégalaise, surtout celle qui ne parle que wolof.

L'émission *Pencum Sénégal*, constituée d'entrevues en wolof, est donc une aubaine pour les personnalités politiques pour la réaffirmation de leur enracinement qui passe par la monstration et la démonstration de leur connaissance et de la pratique de la langue wolof. Mais pour servir l'envie d'influence, elles recourent aux proverbes. Le proverbe permet essentiellement deux choses à la personnalité politique. Tout d'abord, elle fournit la preuve de sa connaissance d'une dimension culturelle très difficile à maîtriser. L'autre dimension des proverbes est une valeur assertive mais aussi argumentative. Il permet au locuteur de recourir à une autorité sociale supérieure communément reconnue pour servir une visée argumentative. Ceci pourrait combler un déficit ou une carence de force d'influence. Il est étonnant que l'Afrique, foyer ardent d'une civilisation orale qui vénère la beauté de la parole et l'amour du dialogue, s'enferme dans un carcan aussi contraignant et sans appel.

3. Cadre aspectuel et théorique

Le cadre théorique à travers lequel nous abordons l'analyse de l'orientation discursive des personnalités politiques a comme soubassement la théorie de l'argumentation (Amossy, 2009; 2010). La personnalité politique a une crédibilité à défendre pour améliorer son impact sur l'audience. Cette crédibilité passe, selon Amossy (2009; 2010), non pas par une prétention de la part du locuteur à la vérité (hypothétique), mais par une conformation du locuteur aux valeurs qu'il prête à l'audience. Dans le large⁵² univers du discours politique, nous nous intéressons au

⁵¹ La palabre du Sénégal (ma traduction).

⁵² Le discours politique se résume à deux pôles différents. Charaudeau (2007, p. 2), à la suite de Jürgen Habermas, rétablit les deux conceptions du discours politique comme des composants du même paradigme. La première est le pouvoir administratif, « le faire politique ». Il est une situation d'énonciation de gouvernance. Il relève d'un rapport de domination. La seconde, celle qui nous intéresse, est le « dire politique », ou le « pouvoir communicationnel ».

« dire politique » qui s'établit à travers une situation d'énonciation de « hors gouvernance » (Charaudeau, 2007, p. 4). Il ne s'instaure pas à travers un rapport de domination, autre que celui du peuple qui en est « l'initiateur et le dépositaire ». Il procède d' « un espace de discussion dans lequel les citoyens échangent des opinions par la voie argumentative, formant ainsi "l'opinion publique" hors de toute tutelle d'État (...) » (Charaudeau, 2007, p. 4).

3.1 *Le proverbe et la doxa*

Amossy (2000, p. 108-109) fait la distinction entre les sentences et les proverbes. Les sentences ont le même aspect que le proverbe, mais possèdent une plus grande autonomie, relevant de la vérité générale et de la sagesse collective. La parémie serait un « énoncé que l'on attribue au sens commun ». Amossy (2000, p. 109) note qu'elle prend la forme de proverbes, locutions proverbiales, maximes, etc. La parémie est une spécificité doxique, très présente dans le cadre discursif et rhétorique africain. La parémie « permet [au locuteur] [...] de se donner la garantie d'un savoir collectif emmagasiné dans un répertoire culturel » (Amossy, 2000, p. 109). Dans une orientation plus large, Barry parle d'ethnotexte comme un élément qui fait partie des caractères essentiels de l'esthétique traditionnelle de la culture africaine. Ce sont des « genres littéraires traditionnels, qui englobent toutes les paroles faisant partie du discours de l'oralité, lesquelles sont ponctuées par les traditionnelles formules rituelles qu'on peut entendre dans une interaction sociale ordinaire » (Barry, 2007, p. 24). L'ethnotexte et le discours de l'opinion sont, selon Barry (2007, p. 24), « l'espace où l'on peut lire l'identité de l'auteur et de son auditoire implicite ». L'univers de référence de la dimension qui nous intéresse du discours politique rejoint la doxa dans laquelle l'homme politique enrachine son discours. La doxa est, selon Amossy (2000, p. 7), l'ensemble

des croyances, des valeurs, des opinions de ceux qui [...] écoutent [l'orateur]. C'est dire qu'il doit se figurer les « opinions communes » et les « convictions indiscutées » qui font partie du bagage culturel de ses interlocuteurs. Pour amener son auditoire à adhérer à une thèse plus ou moins controversée, il doit partir de points d'accord : ce sont les prémisses de l'argumentation qui permettent d'établir une communion des esprits en tablant sur des valeurs et des hiérarchies communes. (Amossy, 2000, p. 7)

La doxa est en lien avec un univers lui-même spécifique de croyances « fondatrices de ce que Bourdieu nomme l'illusio » (Le Bart, 2003, p. 98).

Selon Amossy (2000), l'usage et la pratique du proverbe sont une arme à double tranchant. Il faut y recourir avec mesure dans le cadre interactionnel et rhétorique dans lequel le locuteur les utilise. Comme pour le pathos, son usage doit se faire avec minutie et parcimonie. La parémie convoquée doit être à propos, mais surtout bien assise, car celui « qui profère une sentence de son cru a le désavantage de ne pouvoir s'appuyer sur une autorité extérieure » (Amossy, 2000, p. 109). En effet, les proverbes véhiculent des vérités acceptées de tous qui reflètent une sagesse ancestrale. Ils cristallisent les valeurs qui fondent la culture locale. Le fait de les réfuter sans le faire à travers l'usage d'un autre proverbe pourrait revenir à renier sa culture. Mais aussi, la personne qui prend son idée et tente de la faire passer pour un proverbe n'est pas à son avantage, car elle viole le caractère sacré de ce sujet et se présente comme une personne prétentieuse.

Pour Aristote, cité par Amossy (2000, p. 109), il faut « motiver la vérité générale, et la nécessité de n'user des sentences que de façon appropriée, c'est-à-dire dans les circonstances où le locuteur n'aura pas l'air de produire abusivement des généralisations ». Par contre, Amossy (2000, p. 109) soutient que la stéréotypie qui caractérise la parémie « est affecté[e] d'un fort coefficient de péjoration [car elle] manifeste la pensée grégaire qui dévalue la doxa aux yeux des

contemporains ». Prinz (1987, p. 132), de son côté, souligne que le proverbe peut aussi être un outil de manipulation. Son caractère arbitraire et ambigu peut s'appliquer d'après les intentions de l'individu à n'importe quelle occasion et justifier des comportements moraux comme immoraux. Selon lui, le proverbe exprime avant tout « l'actualisation » d'un résultat, d'une « somme d'expériences » dont le poids empêche une véritable ouverture vers l'avenir. Jolles (1982, p. 158), cité par Prinz (1987), souligne le côté rétrospectif et résignatif que le proverbe peut avoir. Il relèverait du fatalisme et de la résignation desquels découle une attitude qui exclut la critique et qui se plie aux données d'une réalité qui paraît contraignante et inchangeable. Prenons par exemple le proverbe qui prétend que ku ñu xam fu'o jëm /(.) du'o fa yegg \⁵³ (celui dont la destination est connue de tous, n'arrivera pas à bon port). Ce proverbe recommande la discrétion comme condition pour réussir un projet. Il est possible d'imaginer qu'un projet fortement publicisé puisse réussir aussi. Un autre proverbe soutient que l'oreille sait reconnaître la vérité (dëgg du romb nopp). Autrement dit, une personne est (nécessairement) capable de faire la différence entre le faux et le vrai. Un autre proverbe défend le fait qu'un dirigeant doit éviter de parler à chaud (kilifa / du wax'e xol \). Or il est possible d'imaginer que la passion puisse faire le succès d'un dirigeant. Un individu peut penser que, pour avoir un résultat donné, il doit se conformer au canevas que le proverbe définit comme y menant. Le côté fataliste que certains attribuent au proverbe est lié au fait qu'un individu qui se retrouve dans une situation décrite par un proverbe peut croire que l'aboutissement de la situation dans laquelle il est finira nécessairement comme le proverbe le prévoit.

Nous allons observer comment la dimension argumentative du proverbe agit dans le discours. Nous allons aussi nous pencher sur le caractère rigide et irréversible qui est accolé au proverbe.

3.2 *Le corpus*

L'émission *Pencum Sénégal* a été diffusée de février 2005 à août 2006 sur internet. Les entrevues sont initialement archivées sur le site de Keurgoumak. Pour constituer le corpus, nous avons supprimé les entrevues des personnalités de la Société civile pour ne garder que les personnalités du pouvoir et de l'opposition. Nous avons aussi supprimé la première entrevue, qui était de type exploratoire, et de format différent, pour ainsi obtenir un ensemble homogène. La langue utilisée durant les entrevues est la langue wolof. Le système de transcription que nous adoptons est la transcription orthographique sans ponctuation, suivant le code orthographique standard de l'écrit pour le français.

4. Description et analyse

Nous estimons que la personnalité politique qui cherche à avoir la confiance de l'auditeur doit lui présenter une image avantageuse pour tous les deux, le locuteur et l'auditeur. La création de cette image passe par la forme aussi bien que par le fond des propos que le locuteur émet. La personnalité politique qui cherche à être acceptée par la communauté fait preuve de sa connaissance, de la maîtrise et du respect des valeurs des auditeurs et de la communauté. Elle commence par la maîtrise de l'art du pënc. Le pënc est un style d'interaction spécifiquement sénégalaise. La maîtrise de l'art du pënc passe par la connaissance de certaines valeurs

⁵³ Les proverbes présentés dans ce paragraphe proviennent de notre corpus.

interactionnelles, mais elle passe avant tout par le wolof. Il est question d'une démonstration suffisante de la maîtrise du wolof, qui est une langue très imagée. Bien maîtrisé, le wolof a la réputation de permettre l'expression d'un message du plus virulent au plus vil sans faire usage de termes vulgaires. Il est question de *xam galañ* ou *degg galañ*, c'est-à-dire savoir (*xam*) ou percevoir (*degg*) le rythme (*galañ*). Le *galañ* est le rythme du tambour, plus précisément du message tambouriné. Ces deux expressions (*xam galañ* ou *degg galañ*) réfèrent à la capacité de deviner le non-dit. La capacité de la langue wolof à jouer sur les sous-entendus, et sa capacité à rendre ce sous-entendu opaque au non-initié, est comparée dans ces expressions idiomatiques à l'impuissance d'un non-initié face à un message tambouriné. Nous pourrions dire qu'au-delà des niveaux de langue habituels (familier, standard et soutenu) le wolof en aurait un autre qui pourrait être appelé le niveau ésotérique. Concrètement, cela fonctionne principalement avec les ethnotextes.

Par exemple, parlant des qualités qu'un dirigeant doit avoir, le locuteur le compare au comportement d'une mère de jumeaux (*ndey ji seex*), qui fait valoir l'équité. Le premier exemple est un cas où le journaliste pose à un homme politique une question qui peut paraître étonnante. Il lui demande s'il se couche sur le dos en tant que ministre de la république. L'homme politique répond à l'affirmative. Le journaliste a voulu par la suite convoquer la charge symbolique portée par le proverbe, en faisant formellement le lien avec le proverbe auquel il faisait référence quand il a posé la question. Ce faisant, le journaliste cherche à vérifier si l'homme politique s'inscrit dans le cadre moral du proverbe. Il a donc voulu savoir si l'homme politique se couchait à la manière d'une mère de jumeaux, ce que la personnalité a confirmé. Il faut savoir que, selon la formule ethnotextuelle, au moment de dormir, la mère de jumeaux se couche sur le dos, et non sur le côté, pour rester équitable envers ses enfants : *Ndey ji seex da fa'y tēd'e n'jaax'aan'aay* (une mère de jumeaux se couche sur le dos) (Ext. 5). En se comparant à une mère de jumeaux, la personnalité politique s'attribue un ethos de personne connaisseuse, respectueuse de sa culture, et s'approprie le symbole très évocateur de la mère de jumeaux dans la culture du Sénégal. Elle est vue comme une personne bénie, généreuse, courageuse, résiliente, vertueuse, qui a de la compassion pour ses enfants et fait valoir l'équité entre eux. L'image marquante est le fait que, quand elle dort, elle s'oblige à s'entourer de ses enfants et qu'elle ne montre le dos à aucun d'eux pour leur permettre de se nourrir (au sein) quand ils le souhaitent.

(5) Extrait : L'image de la mère de jumeaux

PVJAS mu'o'y ba nga am ci ministère ba x_MNT_CHC PCVIAS waw x_MNT de la république x_MNT_CHC PCVJAS waw x_MNT téd'e n'jaax- war'a téd'e n'jaax'aan'aay x_MNT_CHC PCVIAS waw x_DSC XXXX y'a ngi ku'o'y def x_DSC PVJAS nu'o nu la téd'e de x_2MNT_PRG PVJAS deet_deet woor'u'l x_DSC_CHV1 wor'u ma x_DSC_PN_CHV2 te Ujtl kan x_MNT [...] PVIAS x_CHV1 ndey ji seex x_DSC PVIAS x_CHV2 ndey ji seex x_2DSC	J : quand tu étais au ministère/ [signal d'écoute] de la république/[signal d'écoute] est-ce que tu « te couchais sur le dos »/[signal d'écoute] est-ce que c'est le cas\ I : c'est comme ça que « je me comportais » J : non non je ne suis pas certain\ [1 je ne peux pas le confirmer\.(.) [2 en plus dans ton parti/[...] I : [1 comme une mère de jumeaux I : [2 comme une mère de jumeaux
---	--

Dans l'exemple ci-dessous (Ext. 6), le thème de la discussion est l'intégrité des journalistes de la presse privée. La personnalité politique accuse la presse privée de créer de faux événements pour alimenter la polémique afin de faire vendre. L'échange se fait en utilisant le cere (le couscous), qui est un repas traditionnel du Sénégal. Il est à base de mil. Contrairement au couscous marocain plus connu, le couscous sénégalais est très fin. Il a la couleur et la taille du sable. C'est un repas très difficile à préparer et à réussir. Il sert parfois de test sur le plan culinaire pour mesurer l'aptitude d'une femme à se marier et à être maîtresse de maison. La phobie et la difficulté à faire du cere réside dans la prouesse à réussir à le cuisiner (dans le contexte sablonneux du Sénégal) sans que du sable se mélange dedans. La personnalité politique a insinué que les journalistes cherchent la petite bête (ils ont leur tamis et se mettent à tout tamiser), et quand ils ne la trouvent pas l'inventent (ils mettent du sable dedans). Le journaliste introduit, parmi toutes les céréales qui sont passées au tamis avant d'être cuisinées, l'idée du couscous. Le journaliste sous-entend que ce sont les politiciens qui sont vraiment à blâmer et que les journalistes n'inventent pas, ils ne font que découvrir ce qui est caché. Mais il insinue qu'au cas où ses collègues journalistes tomberaient dans des travers, ils ne l'auraient pas fait intentionnellement. Les auditeurs sénégalais savent combien il est difficile de cuisiner du couscous sénégalais sans qu'il n'y ait du sable dedans.

(6) Extrait

gars y'a ngi yor seen x_MNT tame rek di lay rek x_2MNT lu'o lu'o tax ñu defe ne c- affaires yi bari na x_CHV1 XXXX X_ABDN PVJMN x_CHV1 est-ce que du est-ce que de jox'u- jox'u ñu leen cere ju ñu la'y mu'o tax ñu'y la'y tam it x_2MNT_PRG PVI MN bari wut deet_deet yeen saa yi sax gars yi sax da ñu ca'y boole suuf x_CHV1 mais x_MNT suuf'a X_ABDN ja- x_RRR_PRG PVJMN x_CHV1 x_RRR PVJMN mu'o tax ñu war ku'o la'y x_2MNT_PRG PVI MN x_RNT suuf'a ci bari x_CHV1 x_RRR PVJMN x_CHV1 defe na'a ne x_RNT scandales mu'o'y suuf ci x_2MNT_CHV2 x_RRR PVI MN x_CHV2 x_RNT deet_deet gars yi'e sa'y sotti suuf ba parer mu'o tax ñu bëgg ku'o lay x_MTN_PN_CHV3 gars yi ñu'o ci sotti x_CHV4 suuf x_2DSC	I : [...] les gars ont leur tamis et se mettent à tout tamiser//c'est pourquoi on pense qu'il y a beaucoup [1 de (inaud.) - - J : [1 mais est-ce que ce qu'on ne leur a pas donné du couscous (à tamiser)// I : non il y en a pas beaucoup ce sont tes collègues qui en rajoutent ils mettent même du sable dedans// [1 mais/ le sable - - (rire) J : [1 (rire) J : il y a du sable c'est pourquoi il faut le tamiser I : (en riant) mais il y a plus de sable que de couscous [1 (rire) J : [1 moi je pense que ce sont les scandales qui sont le sable//[2 (rire) I : [2 non non ce sont les gars (les journalistes) qui y ajoutent du sable comme ça ils peuvent bien tamiser/(.) [3c'est les gars qui y ajoutent [4 du sable\\
---	---

4.1 L'énoncé ethnotextuel

Le proverbe fait partie d'une catégorie que Barry (2007) appelle ethnotexte. L'ethnotexte est une catégorie de textes qui englobe une grande variété d'énoncés doxiques : proverbes, parémies, sentences, locutions proverbiales, maximes, etc. Les différences établies pour ces sous-catégories proviennent de leur autonomie plus ou moins grande (Amossy, 2000, p. 108-109), ou de leur niveau de diffusion dans la sagesse collective ou le sens commun. Barry (2007, p. 24) définit l'ethnotexte comme un élément qui fait partie des caractères essentiels de l'esthétique traditionnelle de la culture africaine. Ce sont des « genres littéraires traditionnels, qui englobent toutes les paroles faisant partie du discours de l'oralité, lesquelles sont ponctuées par les traditionnelles formules rituelles qu'on peut entendre dans une interaction sociale ordinaire ». L'ethnotexte et le discours de l'opinion sont, selon Barry (2007, p. 24), « l'espace où l'on peut lire l'identité de l'auteur et de son auditoire implicite ». Nous prendrons le terme ethnotexte comme une dénomination générique large au sein de laquelle nous retiendrons des énoncés qui se singularisent par leur stéréotypie et leur caractère figé et désincarné, plus communément connus sous le terme proverbe. Nous y ferons référence par l'expression énoncé ethnotextuel. Nous parlerons de formule ethnotextuelle pour faire référence à la structure syntaxique de l'énoncé ethnotextuel.

Le fonctionnement argumentatif de l'énoncé ethnotextuel se fait sur deux niveaux. Le premier est d'ordre logique, l'autre est d'ordre symbolique. Le niveau logique touche la valeur argumentative propre (logos) de la formule ethnotextuelle : la manière de présenter, d'organiser le discours, et d'y insérer les énoncés ethnotextuels (spécificité formelle). Les énoncés ethnotextuels ont une dimension de persuasion qui se veut logique (syllogisme, enthymème). Pour ce qui est du niveau symbolique, il s'agit de la place et de la force symbolique de l'énoncé ethnotextuel dans la société en question. Notre corpus est caractérisé par une forte présence d'énoncés ethnotextuels.

4.1.1 Spécificités formelles

Dans la production orale, l'énoncé ethnotextuel peut précéder le propos qu'il illustre ou lui succéder. Il peut lui-même être la justification ou la conclusion du propos, sans autres explicitations. C'est le cas où l'énoncé ethnotextuel s'auto-justifie. Le locuteur ne l'explicite pas afin de le mettre en relation avec l'idée que l'énoncé ethnotextuel est supposé renforcer. L'énoncé ethnotextuel est introduit de différentes manières dans le discours. L'élément introducteur le plus général pour un énoncé ethnotextuel est wolof Ndiaye. Ndiaye est le nom de famille le plus caractéristique du Sénégal. C'est le nom de famille du roi Alboury Ndiaye, qui a dirigé le royaume du Djolof, territoire central du Sénégal précolonial. Ce nom de famille qualifie tout ce qui est véritablement sénégalais. Il peut aussi qualifier l'authenticité. Dans l'exemple nit (une personne) ndiaye, on peut comprendre la référence à une personne en pleine possession de ses capacités intellectuelles. Introduisant un énoncé ethnotextuel, l'expression *comme dit Wolof Ndiaye*⁵⁴ revient alors à dire : *comme dit le locuteur wolof authentique*. L'énoncé ethnotextuel peut être attribué à un énonciateur virtuel (wolof, wolof ndiaye) qui peut être formellement cité. Il est possible de voir qu'il est question du locuteur wolof véritable (ndiaye), des wolofs en général (wolof yi), mais aussi des wolofs originaires d'une zone géographique particulière (Ext. 7). Ce locuteur virtuel peut apparaître aussi de manière moins précise. Il est alors fait référence à lui en tant que nous ou on (ñu) (Ext. 8). La dimension spécifiquement orale du proverbe apparaît dans

⁵⁴ Pour une question de polysémie, nous mettons en majuscule, le terme wolof pour désigner le locuteur ou l'ethnie wolof, alors qu'en minuscule, il s'agit du wolof en tant que langue (la langue wolof). De même, Ndiaye en majuscule est un nom de famille alors que le même terme (ndiaye) en minuscule, de la même origine, est un adjectif qui signifie authentique.

la formule introductive sous les vocables wax et ne'e (dire). Il existe aussi d'autres manières d'introduire les proverbes. Ils peuvent être repris par le locuteur à son propre compte, comme produit de sa société (Ext. 9). Par contre, les locuteurs ne se limitent pas aux proverbes d'origine wolof; des proverbes d'origine française ([il faut]/(.) savoir raison garder\)) sont aussi convoqués (am na toubab yu'y wax ne : il y a des européens qui disent que). La force argumentative d'un proverbe français n'est certes pas aussi importante que celle d'un proverbe local, car elle ne dispose pas de toute la charge symbolique des proverbes locaux. La présence de proverbes français s'explique par le fait de la forte alternance codique wolof/français présente dans le discours courant wolof.

(7) Extrait : La structure introductive du proverbe (Wolof Ndiaye)

Élément introducteur	Deictique Relatif	Sujet	Déterminant Qualificatif	Aspect	Verbes
Xam nga (Tu sais) Te (et/de plus) wax dëg Yallah (Dieu est témoin)	Li (ce que)	Wolof	Ndiaye (d'origine) Yi (les) Saloum-saloum (du Saloum)	di ñu'o ku'o'y de da fa'y daal da fa'y dem (a l'habitude de)	Wax naan (dit que) Ne'e na Wax na (disent que)

(8) Extrait : La structure introductive du proverbe (le « nous » social)

Deictique/Introducteur Sujet		Aspect	Sujet	Aspect	Groupe Verbale (Verbe + particule)	
lu'o lu (cela) li (ceci) maanam (c'est-à-dire)	gars yi (les gens) ndax (parce que) comme	da	mu ñu (on) (nous)	'y	ne'e wax (disent)	Nak ne:: (que)

(9) Extrait : D'autres formules introductrices⁵⁵

Formule introductrice		Formule ethnotextuelle
ni ma ku'o wax'e'oon	comme je l'ai déjà dit	X
maître jacques Baudin wax'e/ da fa ne	Maître Jacques Baudin disait/ a dit	X
li ñu ma jang'al ci aada ak ca c'sos'aan'u sénégal	d'après ce qu'on m'a appris des traditions du Sénégal	X
mu'o tax ma ne	c'est pourquoi j'ai dit	X

Au-delà de l'usage d'expressions introductrices pour insérer un énoncé ethnotextuel dans une production orale, l'insertion peut se faire par le biais d'adaptation. Il peut s'agir de la substitution du verbe d'origine de la formule ethnotextuelle par un autre verbe. L'énoncé ethnotextuel *tomber'y war'l aay-gaaf*⁵⁶ devient dans le corpus tomber *mu'o'y indi aay-gaaf*. Le degré d'adaptation de la formule ethnotextuelle peut aller jusqu'à une modification de sa forme canonique. Le locuteur l'actualise et l'adapte à son discours (Ext. 10). Une autre forme d'adaptation de la formule canonique est possible. Il peut s'agir d'une nominalisation d'un groupe verbal (Ext. 11). Mais l'adaptation de l'énoncé ethnotextuel peut aussi résulter en une troncation de la formule, notamment dans le cas d'une expression initialement figée.

(10) Extrait : La formule d'origine (a) et adaptée (b)

a	mar naan bu mu la tax'a naan p'foot'it	que la soif ne te fasse pas boire de l'eau de lessive (sale)
b	mar'u ma bay naan p'fot'it	je n'ai pas soif, pour (au point de) boire de l'eau de lessive

(11) Extrait : La formule d'origine (a) et adaptée (b)

a	sacc ndënd womb na am fo ku'o tēgg'e mu'o jafe
	voler un tam-tam est facile, c'est y jouer (sans se faire repérer) qui est difficile
b	sacc ndënd la wante am fo ku'o tēgg'e mu'o jafe
	c'est le cas du vol de tam-tam, c'est y jouer qui est difficile

4.1.2 Spécificité argumentative

Il est possible d'observer à travers les formules introductives des énoncés ethnotextuels une dimension argumentative variable. Il s'agit de la prise à témoins, comme un appel à l'observation. Cette interpellation peut être adressée à l'interlocuteur pour attirer son attention (Ext. 12). Mais l'énoncé ethnotextuel peut aussi être présenté comme un rappel que le locuteur se fait à lui-même autant qu'à l'interlocuteur. Il s'agit en fait d'un geste discursif d'inclusion de l'auditoire dans le propos tenu, à travers le recours à des connaissances partagées ou tenues comme partagées (Ext. 12). Dans certains cas, il peut être présenté comme une concession. Il s'agirait d'un énoncé qui vient

⁵⁵ Au sujet des proverbes, nous ne tenons pas compte des signes de prosodie, car nous n'étudions pas cet aspect à ce niveau.

⁵⁶ Les coïncidences récurrentes deviennent des règles.

modifier un ordre des choses. Il peut aussi être présenté comme une justification, une explication, ou une illustration qui vient conforter un énoncé (Ext. 13-14). Il peut être introduit dans le discours comme une reformulation de l'énoncé qu'il renforce (bu'o bu, mu'o'y : c'est-à-dire, autrement dit, soit). Il peut aussi être rajouté à un énoncé qui est déjà assez explicite. Il agit alors comme une surenchère (Ext. 15). L'énoncé ethnotextuel peut fonctionner comme un argument lui-même : (premièrement [énoncé ethnotextuel], deuxièmement [énoncé ethnotextuel]) sans introduction ni conclusion qui met l'énoncé ethnotextuel en relation formelle avec le propos qui l'occasionne.

(12) Extrait : La prise à témoins et le geste discursif d'inclusion

xam nga ne [...]	Tu sais que	weddi gis bokk'u ci
		la dénégation ne résiste à la preuve visuelle
bu'o xool'e [...]	si tu notes bien	nit ñi rek xam seen'i façons
		Les gens se connaissent
japp'al ne [...]	retiens que	tomber war'al ay gaaf /
		Le mauvais sort n'est parfois que le fruit d'une malchance
li ñu war'a xam mu'o'y [...]	ce que nous devons savoir est que	ku iñaan'e da n'don'o sa n'dee'in ñaaw \
		celui qui refuse de se faire succéder (hériter) aura une vilaine fin
ñu bayyi xel ne [...]	gardons en tête que	mu'o'y buur \ mu'o'y bummi \
		c'est lui le roi et celui qui défait (il est au four et au moulin)

(13) Extrait : La concession

waaye	Toutefois, mais	yallah wax'u'l ken dara
		Dieu ne divulgue des confidences à personne
waw mais	Oui mais	mag'(um jëmm) mu jaax'aan digg bëcëk/[] euh ne gis'u ma jant bi/ wax'u ma sax weer wi (parce que weer wi sañ na man'a am XXXX mais bu de bëcëk/ jant'u njolloor/) nga jaax'aan ne d- gis'u ma jant bi/ lu'o lu ken man'u dara
		un adulte (confirmé) couché sur le dos (au milieu de la journée)/[euh et qui dit je ne vois pas le soleil/(je ne parle même pas de la lune parce qu'il se peut que xxxx mais si c'est un soleil au zénith/) couché sur le dos et qui dit je ne vois pas le soleil/(ceci) personne n'y peut rien
mais nak	Mais aussi	kilifa /[du wax'e xol \]
		un dirigeant ne doit pas parler à chaud
te kat	et de plus	sukk du la te yobbu [al'e] (sa ay) sa ay oom \
		la génuflexion n'abime pas les genoux (l'humilité n'est pas incompatible avec la dignité)
te nak	mais aussi	lu m- nit def / dee / su deqqi'e du'o'tu ku'o def'aat \(.)
		ce qu'un homme fait jusqu'à en mourir, il ne le refera pas si ressuscité

(14) Extrait : La justification

Ndax	Parce que	doom su man'e sol (tank'u baay'm rek /[eh) dall'u baay'm rek donc man d- [man na
		un enfant peut prendre la relève si les chaussures de son père ne sont plus trop grandes pour lui
ndax'te	Parce que	ba la nga'y balaie jëm'al'e fenn'een nga balaie sa bunt'u kër/(.)
		il faut balayer devant sa porte avant de regarder celle des autres
parce que	Parce que	jurom ñent'i baadolo ku leen dimbal'i fukk'eel len \(--)
		celui qui veut secourir neuf pauvres sera le dixième
ngir	Parce que	wax'taan'[i ji] ak su'ñu [su'ñu] n'jege'nay \
		se concerter avec son oreiller
comme	Parce que	/(.) savoir raison garder\
		/(.) savoir raison garder\
Ni	Comme	golo ak golo la \(.)[
		entre singe et singe (entre truands)

(15) Extrait : La surenchère

Te [...]	Et	ku ray sa bopp de \ wax ju ñaaw wax'i ku xam'u'l la wa la wax'i ku mu ku mu bëgg ku bëgg'a sikk'al la \(.)
		Une parole n'est vilaine que si celui qui la profère est ignorant
d'autant plus que [...]	d'autant plus que	lu nit nekk'u'l ndongo du ca man'a nekk sërriñ //
		tu ne peux réciter ce que tu n'as pas appris

Nous pouvons donc voir que malgré le caractère figé de l'énoncé ethnotextuel, qui participe à sa valeur de vérité, sa formulation peut connaître une altération dans un contexte interactionnel. Il peut donc s'agir d'une modification qu'opère le locuteur pour adapter et insérer l'énoncé ethnotextuel à son discours.

4.1.3 Une forte sollicitation de la doxa

Cette adaptation de l'énoncé ethnotextuel à laquelle le locuteur procède peut s'expliquer par une économie discursive. Cette adaptation procède toutefois d'une forte sollicitation de la connaissance doxique de l'auditeur. Cette modification peut avoir une valeur de modalisation (intensification, minimisation, nuance). Pour ce qui est des formules ethnotextuelles tronquées ou amorcées, le sens commun des auditeurs doit reconstituer le reste de la formule. Par exemple, parlant des qualités qu'un dirigeant doit avoir, le locuteur le compare au comportement d'une mère de jumeaux (ndey ji seex), qui fait valoir l'équité. Selon la formule ethnotextuelle complète, au moment de dormir, la mère de jumeaux se couche sur le dos, et non sur le côté, pour rester équitable (Ext. 16). Un proverbe peut être déformé (termes manquants ou intervertis), mais le locuteur compte sur la doxa de l'auditeur. Par exemple, le locuteur prétend que le fils du président n'est pas le plus apte (en matière d'intégrité) à son âge pour occuper le poste qu'il a (Ext. 17b). En effet, des jeunes « aux mains plus propres », autrement dit des jeunes mieux qualifiés en tout point, notamment moral, pourraient le remplacer. Ce passage fait référence à un

énoncé ethnotextuel bien précis connu des Sénégalais (Ext. 17a). La connaissance doxique interpellée peut donc concerner la vie de tous les jours, mais elle peut tout autant faire référence à une connaissance du locuteur de l'histoire du Sénégal. Par exemple, dans l'expression « aujourd'hui le Walo se porte encore mieux » (tay la waalo gën'a aay), le locuteur fait référence à la résistance héroïque de la province du Walo. La portée de cette expression est que si le Walo est connu pour ses bonnes valeurs de refus de l'oppression, et qu'il se porte à merveille, il est à supposer qu'il résistera encore plus aujourd'hui. Le locuteur qui l'emploie signale que ses valeurs de dignité, de fierté et de détermination n'ont jamais été aussi fortes (Ext. 18). La formule ethnotextuelle peut aussi subir des coupures à l'intérieur desquelles d'autres éléments sont insérés (Ext. 19). Ces éléments cherchent à intensifier, à moduler ou à expliquer la partie posée comme une prémisse de la formule ethnotextuelle, et sont suivis de pauses qui sont des appels à la réaction (signal d'écoute) de l'interlocuteur, qui a une obligation morale d'y réagir. Cela ne signifie pas qu'un énoncé ethnotextuel ne soit pas contestable ou réfutable. Dans l'extrait 20, le locuteur en réfute un, mais il a recours à une subversion de la formule ethnotextuelle. En effet, l'énoncé ethnotextuel (le savon ne se lave pas tout seul) est une critique de l'auto-félicitation. Il appuie le fait qu'un individu, si valeureux soit-il, ne doit pas se jeter de fleurs, il doit laisser les autres le faire à sa place. Le locuteur lui donne son sens littéral (Ext. 20), c'est-à-dire : le savon a beau nettoyer, il ne peut se rendre propre, mais il reste quand même utile. Les locuteurs peuvent donc effectivement nuancer la valeur de vérité d'un énoncé ethnotextuel. Mais la meilleure forme de réfutation, ou la meilleure nuance qu'il est possible d'apporter, est un autre énoncé ethnotextuel. Si nous revenons à un exemple de la page 5, nous avons un proverbe qui soutient que l'oreille sait reconnaître la vérité (dëgg du romb nopp). Autrement dit, une personne est (nécessairement) capable de faire la différence entre le faux et le vrai. Se limiter à ce proverbe serait restreindre la réflexion. En effet, un autre proverbe prétend que, sur une tête vouée à la réussite, poussent des oreilles qui écoutent (bopp bu nar'a texe nopp yu'y deglu'o ca'y sax). Donc, dans la définition du terme *homme* (nit), le proverbe fait référence tantôt à un individu quelconque, tantôt à un individu raisonnable. Des proverbes existent aussi pour définir ce qu'est la raison et ce qui confère le bon sens à un individu. Le locuteur wolof compétent est capable de faire la différence à ce niveau, et être capable d'embrasser l'étendue du paradigme interdiscursif qui peut exister autour d'une affirmation avancée par un proverbe.

(16) Extrait : Le recours à la doxa

PVJAS mu'o'y ba nga am ci ministère ba x_MNT_CHC PCVIAS waw x_MNT de la république x_MNT_CHC PCVJAS waw x_MNT téd'e n'jaax- war'a téd'e n'jaax'aan'aay x_MNT_CHC PCVIAS waw x_DSC XXXX y'a ngi ku'o'y def x_DSC PVJAS nu'o nu la téd'e de x_2MNT_PRG PVJAS deet deet woor'u'l x_DSC_CHV1 wor'u ma x_DSC_PN_CHV2 te Ujtl kan x_MNT [...] PVIAS x_CHV1 ndey ji seex x_DSC PVIAS x_CHV2 ndey ji seex x_2DSC	J : quand tu étais au ministère/ [signal d'écoute] de la république/[signal d'écoute] est-ce que tu « te couchais sur le dos »/[signal d'écoute] est-ce que c'est le cas\ I : c'est comme ça que « je me comportais » J : non non je ne suis pas certain\ [1 je ne peux pas le confirmer\(.)[2 en plus dans ton parti/[...] I : [1 comme une mère de jumeaux I : [2 comme une mère de jumeaux
---	--

(17) Extrait : L'ethnotexte

b	Karim Wade ay xale yu ku'o daqq'a jang'a ngi ci reew mi x_MNT ay xale yi ku'o gën'a xereñ'a ngi ci reew mi x_MNT ay xale yu ku'o seen loxo gën'a seet (loxo) mi ngi ci biir reew mi x_DSC_PN
	Karim Wade des jeunes plus instruits que lui vivent dans ce pays/il y a des jeunes beaucoup plus intelligents que lui/des jeunes qui ont des mains beaucoup plus propres que les siennes\(.)
a	xale bu ay loxo'm set'e mu man'a bokk'ak mag gni
	un jeune avec des mains propres peut manger avec les adultes.

(18) Extrait : Les connaissances doxiques

PVILB x CHV2 XXXX ba ñu ku'o def'e aussi mu jar'al ñu x_MNT ñu dem sax ba ñu mer'e ñu ci ba ba ba genn'e ñu sax ci gouvernement bi x_2MNT tay la Walo gën'a aay x_2MNT_PN bis bu ñu gis'oon ci biir parti bi x_MNT jikko x_MNT wa la dox'al'in bu nga xam'ante ne x_MNT jëm'u'l x_MNT ci intérêt reew mi	I : [2 (inaud.) quand ils ont fait cela nous n'avons pas hésité/ à protester quitte à nous faire des ennemis et jusqu'à notre exclusion du gouvernement //et aujourd'hui le Walo/(.) se porte beaucoup mieux/ le jour où nous verrons dans le parti/un comportement/ ou des agissements qui ne vont pas dans l'intérêt du pays [....]
--	---

(19) Extrait : L'énoncé ethnotextuel

Première partie de la formule ethnotextuelle	mag'(um jëmm) mu jaax'aan (digg bëcëk)/[euh ne gis'u ma jant bi/	un adulte (confirmé) couché sur le dos (au milieu de la journée)/[euh et qui dit je ne vois pas le soleil/
Incise	(wax'u ma sax weer wi parce que weer wi sañ na man'a am XXXX mais bu de bëcëk/ jant'u njolloor/)	(je ne parle même pas de la lune parce qu'il se peut que xxxx mais si c'est un soleil au zénith/)
Deuxième partie de la formule ethnotextuelle	nga jaax'aan ne d- gis'u ma jant bi/ (lu'o lu) ken man'u dara	couché sur le dos et qui dit je ne vois pas le soleil/(ceci) personne n'y peut rien

(20) Extrait : L'énoncé ethnotextuel

Proverbe	saabu du foot bopp'm	Le savon ne peut se laver seul
Nuance/ minimisation	Waaye leer na ne di na am solo :	mais c'est sûr qu'il a son importance

Nous remarquons une grande variété ainsi qu'une grande flexibilité dans l'usage de l'énoncé ethnotextuel. À la base, il est fondé sur une formulation canonique. Mais nous nous rendons compte qu'il ne s'agit pas d'une formule qui doit toujours être énoncée comme telle. Il peut être adapté au propos que le locuteur tient. Il peut introduire ou conclure un propos. Il peut aussi être une simple allusion qui demande une collaboration dialogique de l'auditeur. Les énoncés ethnotextuels peuvent être énoncés sous leurs formes complètes ou tout simplement amenés à demi-mots. Ils peuvent alors être manipulés sous une forme de métaphore filée, avec des réparties qui se répondent dans le même thème (Ext. 18). Sur le plan argumentatif, l'énoncé ethnotextuel peut jouer un rôle de justification, de surenchère, de concession, etc. Il peut intensifier ou minimiser un propos ou servir de prise à témoins.

5. Remarques et conclusion

L'aspect le plus important qu'il est utile de noter ici est que l'énoncé ethnotextuel, contrairement à ce qui a pu être dit, n'a rien de rétrograde. Il s'agit d'une identité discursive à utiliser dans son contexte culturel. Dans une culture à tradition orale, les énoncés ethnotextuels jouent un rôle de source et de référence qui illustrent des propos. Certes, nous reconnaissons que l'énoncé ethnotextuel, comme tout outil d'autorité qui bénéficie d'une valeur symbolique importante, tend à être utilisé par un locuteur à des fins personnelles. Il peut s'agir de fins honnêtes ou manipulatrices⁵⁷. Mais il ne faudrait pas cantonner l'énoncé ethnotextuel dans cette conception absolutiste. Les énoncés doxiques possèdent une vertu démocratique dans le sens où ils se déconstruisent entre eux, se complètent, s'équilibrent ou se nuancent. Ils se contredisent, s'annulent, se renforcent ou se font écho. Une réflexion confortée par un énoncé ethnotextuel peut être infirmée par un autre. Par contre, il n'est pas donné à un individu qui ne possède pas le bagage doxique en question de pouvoir saisir et exploiter cela. Il faut, bien sûr, que l'interlocuteur à qui on oppose un argument étayé par un proverbe ait une connaissance culturelle assez solide pour répliquer par un autre énoncé ethnotextuel, qui possède donc un même poids symbolique. En effet, la meilleure manière de renforcer, nuancer ou minimiser un proverbe, ou même annuler la portée d'un énoncé ethnotextuel est de faire usage d'un autre énoncé ethnotextuel ou de rester dans le cadre (lexical ou symbolique) de l'énoncé ethnotextuel de départ. Par exemple, là où les wolofs disent « nit nit'ay garab'am » (l'homme est le remède de l'homme), ils disent aussi : « nit nit'ay musiba'm » (l'homme est un loup pour l'homme).

⁵⁷ Rappelons que si cet aspect moral est important pour Aristote, Perelman (Amossy 2000) ne fait pas cette distinction entre les intentions louables ou non. Il parle plus de vraisemblance et de la capacité à convaincre.

Bibliographie

- AMOSSY, R. (2010). *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Presses Universitaires de France.
- AMOSSY, R. (2008). Argumentation et Analyse du discours : perspectives théoriques et découpages disciplinaires. *Argumentation et Analyse du Discours*, (1), 2-16.
- AMOSSY, R. et KOREN, R. (2004).Présentation. Dans [Anonyme], *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté* (p. 9-18). [S. l.] : [S. n.].
- AMOSSY, R. (2000). *L'argumentation dans le discours*. Paris : Nathan.
- BARRY, A. O. (2007). Pour une sémiotique trans-culturelle de l'écriture littéraire francophone d'Afrique. *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, (2), 19-39.
- CHARAUDEAU, P. (2007). *Le discours politique ou le pouvoir du langage*, Repéré à http://www.francparler.org/dossiers/pj/charaudeau_ciep_2007.rtf
- CHARAUDEAU, P. (2002). A quoi sert d'analyse le discours politique? *Análisi del discurs polític*. Repéré à <http://www.patrick-charaudeau.com/A-quoi-sert-d-analyse-le-discours.html>
- LE BART, C. (2003). L'analyse du discours politique : de la théorie des champs à la sociologie de la grandeur. *Mots, Les langages du politique*, (72), 97-110.
- PRINZ, M. (1987). Tradition et oralité dans Maïmouna Développement et sociétés. *Ethiopiennes*, (4), 46-47