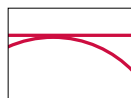


ConjointÉtudes

Actes du 2^e colloque biennal
(Université du Québec à Rimouski, 15-16 avril 2005)
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand
et Phillip Schube-Coquereau
sous la coordination de Claude La Charité



Collection Émergence
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

Conjoint Études

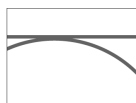
Actes publiés chez un autre éditeur

Jacques B. Bouchard (sous la dir. de), *Recherches 3 azimuts. Actes du premier colloque biennal (UQAC, 11-12 avril 2003)*, Chicoutimi, Protée éditeur.

ConjointÉtudes

Actes du 2^e colloque biennal
(Université du Québec à Rimouski, 15-16 avril 2005)
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand
et Phillip Schube-Coquereau
sous la coordination de Claude La Charité



Collection Émergence
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

La publication de cet ouvrage a été rendu possible grâce à une subvention FODAR de soutien aux programmes conjoints du réseau de l'Université du Québec.

978-2-9809561-3-3

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009

Bibliothèque nationale et Archives Canada, 2009

© *Tangence* éditeur 2009

300, allée des Ursulines

Rimouski (Québec) G5L 3A1

tangence@uqar.qc.ca

www.revuetangence.com

Édition, révision et correction des épreuves : Évelyne Deprêtre,

Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau

Coordination : Claude La Charité

Composition, infographie et conception graphique : Édiscript enr.

Table

- 9 Présentation
Frances Fortier
- 11 Des Lumières aux Parfums : le XVIII^e siècle de Patrick Süskind
Nelson Guilbert
- 17 Le livre d'artiste chez Erta. Édition artisanale et expérimentale
Sébastien Dulude
- 23 Machines et machination chez Raymond Roussel
Louis-Martin Savard
- 29 Le théâtre classique joué dans les institutions d'enseignement
du Bas-Saint-Laurent entre 1867 et 1937 :
le cas du Séminaire et des Ursulines de Rimouski
Nathalie Pelletier
- 39 Science-fiction et connaissance : indéterminisme quantique
et théorie du chaos dans *Dune* de Frank Herbert
Daniel Racicot
- 47 Postmodernisme et écoféminisme dans le roman québécois
pour la jeunesse : vers une nouvelle épistémologie féministe
Marie-Claude L'Heureux
- 55 Michel Tournier ou quand l'écriture devient fragmentaire
Linda Morrier
- 65 Le conditionnement ou la stratégie du Père
dans *Le Coucou* de Georges-Jean Arnaud
François-Bernard Tremblay
- 73 Intertextualité biblique et renversement carnavalesque
dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy
Mélissa Lapointe
- 85 Persifler les Lumières : comédie et critique antiphilosophique
chez Charles Palissot de Montenoy
Alexandre Landry
- 97 Le plaidoyer face à l'inquisiteur d'Amours
Dominique Locas
- 107 L'adolescence et la conception du *devenir* dans la littérature
québécoise pour la jeunesse : l'avenir en constante évolution
Mélanie Leclerc
- 115 La modération de la nature : Shakespeare et le juste équilibre
entre Apollon et Dionysos ou comment l'esthétique
joue le rôle de l'éthique
Marie-Ève Pilote

- 123 La relation entre le dialogue réel et le dialogue filmique : effet de miroir ou déplacement dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*?
Sophie Beauparlant
- 129 La deuxième personne en narration : la solution de l'altérité au problème postmoderne de l'identité
Jean-François Caron
- 139 La pire des défaites. Identité et *litost* dans *Le roi Lear* de Shakespeare
Sylvie Bouchard
- 147 L'attraction-répulsion du vampire : le cas d'*Héloïse* d'Anne Hébert
Lucie Arsenault
- 159 Qui est la romancière France Daigle ?
Émilie Lefrançois
- 169 L'ascendant du discours « étranger » sur la construction de l'identité : l'Alice de Soucy... une Alice de l'autre côté du miroir
Lyne Girard

Présentation

Frances Fortier,
Université du Québec à Rimouski

Une courte tradition, mais déjà fermement établie, réunit tous les deux ans les jeunes chercheurs des programmes conjoints de maîtrise et de doctorat en lettres. Pour la majorité des conférenciers, il s'agit là d'une première tribune où mettre à l'épreuve du dialogue critique une expérience du littéraire, des intuitions de recherche et des propositions de savoir; l'auditoire, constitué de pairs et de professeurs, trouve dans l'exercice l'occasion de percevoir la vitalité, la rigueur et l'inventivité de la recherche historique, critique et théorique ou encore de voir émerger les écritures, voix et styles de la recherche-création. On ne s'étonnera pas, dans ce contexte, que se mettent en place des réseaux de collaboration et d'échanges qui vont souvent perdurer au-delà des années de formation.

Dans la fébrilité et l'effervescence propres aux grands événements a donc eu lieu le colloque « ConjointÉtudes » — le néologisme est du professeur André Gervais —, à l'Université du Québec à Rimouski, les 15 et 16 avril 2005, dont on trouve ici les actes. La pluralité des objets et des perspectives comme leur amplitude temporelle mettent en lumière le dynamisme d'un savoir en prise directe sur la recherche actuelle: une saisie transversale ferait ainsi apparaître quelques configurations significatives, l'identité, l'éthique, l'hybridation, étudiées dans leurs manifestations rhétoriques, théâtrales, filmiques ou romanesques, du Moyen Âge finissant à la postmodernité. Un comité éditorial rigoureux, formé des étudiants Evelyne Deprêtre, Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau et coordonné par le professeur Claude La Charité, a veillé à la mise en forme des textes: qu'ils acceptent l'expression de ma gratitude, car sans ce travail, la trace de cette activité si stimulante serait perdue.

Il me faut souligner en outre le travail des co-organisateur de cet événement, les professeurs Mustapha Fahmi et Jacques Paquin, de même que le soutien financier du FODAR, qui permet tant la tenue du colloque que la publication des actes. Une mention toute spéciale doit être accordée à Nadia Plourde et Francis Langevin, alors étudiants, et qui ont veillé au bon déroulement de l'exercice et au bien-être des participants. Que tous, conférenciers, auditeurs actifs, directeurs de recherche, soient remerciés bien chaleureusement; sans leur enthousiasme et leur générosité, rien de tout cela ne serait possible.

Des Lumières aux Parfums : le XVIII^e siècle de Patrick Süskind

Nelson Guilbert,
Université du Québec à Trois-Rivières

Depuis environ une vingtaine d'années, une part considérable de la production romanesque européenne a pris le parti de revisiter ce « lieu de mémoire » qu'est le XVIII^e siècle français, siècle des philosophes et des libertins, siècle des salons et de la République des Lettres, siècle des Lumières et de la raison. Citons, entre mille, un seul exemple de ce fait : il s'agit de la liste compilée par la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle qui regroupe, sous la bannière « Les Lumières dans la culture contemporaine », au-delà de cent romans, ainsi qu'une cinquantaine de pièces de théâtre et plus de cent cinquante films¹. Comment expliquer ce goût marqué pour le XVIII^e siècle ? Qu'est-ce qui le motive, quels sont ses enjeux ? Comment ce dialogue entre la pensée contemporaine et celle des Lumières s'organise-t-il, se construit-il, se définit-il ? De manière générale, s'il s'organise souvent autour de références explicites aux textes du XVIII^e siècle, il consiste d'abord en une réappropriation de l'esprit des Lumières, alors conçu comme un art de penser ouvert à la relativité des opinions et comme un art de dire qui s'incarne sous les traits d'une écriture légère, désinvolte et ironique.

De ces romans dialoguant avec le XVIII^e siècle, l'un des plus célèbres est sans aucun doute *Le parfum* de Patrick Süskind, dont j'aimerais proposer aujourd'hui l'examen. Accompagné du sous-titre « Histoire d'un meurtrier », ce roman raconte la vie fictive de Jean-Baptiste Grenouille, abominable génie à l'odorat surdéveloppé. À travers ce roman, qui emprunte à la fois au *Bildungsroman* et au récit historique, on accompagne cet être singulier dans les diverses expériences, rencontres et événements qui forment son caractère tout en concourant à développer son talent à manier les parfums. Par le seul secours du monde des odeurs, Grenouille est capable d'imaginer, de penser, de créer, de séduire et, enfin, de détruire, de sorte que tout le récit s'organise autour de cette singulière faculté.

Le propos de cette communication sera précisément d'observer, dans le roman de Süskind, comment ce dispositif romanesque participe d'un dialogue avec le siècle des philosophes. On examinera notamment dans quelle mesure ce roman emprunte à la philosophie sensualiste qui a dominé le XVIII^e siècle, et en quoi il met en scène une rhétorique des passions qui s'interroge sur la raison, le discours, et par-delà, sur la nature humaine.

1. La liste, « qui ne prétend à aucune exhaustivité », comprend 109 romans, 44 pièces de théâtre, 154 films, ainsi qu'un grand nombre d'émissions de télévision, d'essais, etc. Voir Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle, « Les Lumières dans la culture contemporaine », dans SCEDHS. Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle [en ligne], 1999, <http://c18.net/scedhs-csecs/exemples.tdm.html>, page consultée le 16 avril 2005.

Sentir le monde

Dans un roman qui fait de l'olfactivité son épïcêtre, c'est d'abord par le truchement des odeurs, forcément, que se construit la description. L'œuvre s'ouvre d'ailleurs sur un vaste tableau olfactif des villes de la France du XVIII^e siècle: « À l'époque dont nous parlons, il régnait dans les villes une puanteur à peine imaginable pour les modernes que nous sommes ». Le texte enchaîne aussitôt avec une énumération détaillée des susdites puanteurs: des lieux d'où émanaient des odeurs de « fumier », d'« urine », de « bois moisi et de crotte de rat », des cuisines dégageant des effluves de « chou pourri » et de « graisse de mouton », des gens sentant « la sueur et les vêtements non lavés »; en outre,

Les rivières puaien, les places puaien, les églises puaien, cela puait sous les ponts et dans les palais. Le paysan puait comme le prêtre, le compagnon tout comme l'épouse de son maître artisan, la noblesse puait du haut jusqu'en bas, et le roi lui-même puait, il puait comme un fauve, et la reine comme une vieille chèvre, été comme hiver. Car en ce XVIII^e siècle, l'activité délétère des bactéries ne rencontrait encore aucune limite, aussi n'y avait-il aucune activité humaine, qu'elle fût constructive ou destructive, aucune manifestation de la vie en germe ou bien à son déclin, qui ne fût accompagnée de puanteur².

Ce malodorant paysage ne saurait être compris sans d'abord s'interroger sur le rôle de la sensation dans l'économie du roman de Süskind. Plusieurs éléments du *Parfum*, en effet, invitent à lier l'expérience olfactive du monde à une critique de la conception que se font les Lumières de la raison, de sorte que l'on glisse, selon l'heureuse formule de Richard T. Gray, de l'*Enlightenment* à l'*Enscentment*³. On y retrouve notamment, on l'a dit, des traces évidentes de la philosophie sensualiste qui a dominé tout le XVIII^e siècle et qui considère la sensation comme source première de la connaissance et du sentiment. C'est ainsi que l'on pouvait lire, sous la plume d'un Voltaire, par exemple:

nous commençons par sentir, et [...] notre mémoire n'est qu'une sensation continuée. Un homme qui naîtrait privé de ses cinq sens serait privé de toute idée, s'il pouvait vivre. Les notions métaphysiques ne viennent que par les sens; car comment mesurer un cercle ou un triangle, si on n'a pas vu ou touché un cercle et un triangle? comment se faire une idée imparfaite de l'infini, qu'en reculant des bornes? et comment retrancher des bornes sans en avoir vu ou senti⁴?

Loin d'être exclusifs à Voltaire, qui les résumait par la célèbre formule « Je suis corps et je pense », les principes du sensualisme font partie d'une sorte de sens commun philosophique qui sert de socle à la pensée des Lumières⁵.

2. Patrick Süskind, *Le parfum. Histoire d'un meurtrier*, Paris, Fayard, 1986, p. 5-6.

3. Voir Richard Gray, « The Dialectic of "Enscentment": Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture », *Publication of the Modern Language Association of America*, mai 1993, vol. 108, n° 3, p. 489-505.

4. Voltaire, « Sensation », *Dictionnaire philosophique*, dans *Œuvres complètes de Voltaire*, éditées par Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, [éd. numérisée sur CD-Rom].

5. Selon Alain Corbin, le sensualisme est héritier de l'empirisme de Locke et prend de l'importance au milieu du XVIII^e siècle avec l'Anglais Hartley et avec Condillac (Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. iii.).

Le discours préliminaire de l'*Encyclopédie* s'ouvre d'ailleurs sur des considérations du même ordre :

On peut diviser toutes nos connoissances en directes et en réfléchies. Les directes sont celles que nous recevons immédiatement sans aucune opération de notre volonté, qui trouvant ouvertes, si on peut parler ainsi, toutes les portes de notre ame, y entrent sans résistance et sans effort. Les connoissances réfléchies sont celles que l'esprit acquiert en opérant sur les directes, en les unissant et en les combinant.

Toutes nos connoissances directes se réduisent à celles que nous recevons par les sens ; d'où il s'ensuit que c'est à nos sensations que nous devons toutes nos idées⁶.

C'est précisément suivant cet esprit que Jean-Baptiste Grenouille entrera en contact avec le monde, s'appropriant et collectionnant les odeurs, les combinant pour en créer de nouvelles :

L'objectif de ses chasses, c'était tout simplement de s'approprier tout ce que le monde pouvait offrir d'odeurs, et il y mettait comme seule condition que les odeurs fussent nouvelles. [...] Tout, il devrait tout, il absorbait tout. Même dans la cuisine olfactive de son imagination [...], où il composait sans cesse de nouvelles combinaisons odorantes, aucun principe esthétique ne prévalait encore⁷.

Ce « principe esthétique », qu'il finira par acquérir, ce sera l'odeur d'une jeune fille vierge, odeur qui le poussera bientôt à commettre des meurtres afin d'« extraire », de « distiller », de « synthétiser » et enfin de combiner les essences odorantes tirées des corps de ses victimes, dans le but avoué de créer un parfum idéal. Si les liens avec les idées évoquées plus haut par D'Alembert sont évidents, il faut toutefois préciser que les penseurs du XVIII^e siècle ont surtout placé la vue, l'ouïe et le toucher au centre de leurs préoccupations, laissant à l'odorat une place généralement marginale⁸. Au siècle des Lumières, d'une part, ce sens porte « le sceau de l'animalité » ; d'autre part, la sensation olfactive, « [v]ictime de sa fugacité, [...] ne saurait solliciter d'une manière durable la pensée⁹ ». Kant, par ailleurs, suivant l'idée selon laquelle on ne peut échapper aux odeurs, considère l'odorat comme un sens « opposé à la liberté » et, de ce fait, ne méritant pas d'être cultivé¹⁰. Condillac enfin, dans son *Traité des sensations* (1754), imagine sans doute une statue qui se bornerait à ce seul sens de l'odorat, et s'il conclut qu'elle serait capable, suivant un principe de plaisir et de déplaisir,

6. Jean D'Alembert, « Discours préliminaire », *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751, [éd. numérisée sur Internet : <http://www.dictionnaire-france.com/prefency1.html>].

7. Patrick Süskind, *Le parfum*, ouvr. cité, p. 43.

8. Sur l'évolution du rôle de l'odorat dans l'histoire de la philosophie, voir Michel Onfray, « Les contempteurs du nez », *L'art de jouir. Pour un matérialisme hédoniste*, Paris, Grasset, 1991, p. 97-140.

9. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social, XVIII^e-XIX^e siècles*, ouvr. cité, p. iv. Il faudra attendre Jean-Noël Halley, « premier titulaire de la chaire d'hygiène publique, créée à Paris en 1794 » (*Le miasme et la jonquille*, ouvr. cité, p. i), pour que l'importance de l'odorat soit réhabilitée.

10. Voir Richard Gray, « The Dialectic of "Enscenment" : Patrick Süskind's *Das Parfum* as Critical History of Enlightenment Culture », art. cité, p. 493.

« de se ressouvenir, de comparer, de juger, de discerner, d'imaginer¹¹ », il remarque toutefois qu'elle ne pourrait saisir le monde extérieur, et qu'« un pareil animal ne saurait veiller à sa conservation¹² ».

Revisiter ce sens négligé permet alors à Süskind de mettre en place un dispositif romanesque qui interroge plusieurs aspects du siècle des Lumières. Songeons, par exemple, à la Querelle des Anciens et des Modernes, illustrée par l'épisode mettant en scène le vieux parfumeur Baldini, qui se demande : « Depuis quand [a-t-on] besoin d'un nouveau parfum chaque saison¹³ ? » Cette remarque est adressée à son adversaire Péliissier, créateur du nouveau parfum « Amor et psyché », que Baldini n'arrive pas à comprendre ni à reproduire ; le vieux parfumeur, se réclamant de la tradition, y va d'une longue tirade contre son ennemi. Ailleurs dans le roman, on retrouve la critique de ce que le XVIII^e siècle appelait « l'esprit de système », c'est-à-dire un dogmatisme hostile à l'examen des faits, — esprit de système qu'incarne notamment le personnage du marquis de Taillade-Espinasse et sa mystérieuse « théorie des fluides ».

Rhétorique des odeurs

Mais surtout, ce dispositif permet de mettre en scène une rhétorique des passions qui s'interroge sur les possibilités et les limites de la raison et du discours. Aussi Grenouille, qui n'a pas d'odeur propre, développe-t-il divers parfums pour son usage personnel, ces « vêtements olfactifs » lui permettant d'influencer les gens avec qui il interagit. Il y a d'abord un « parfum de banalité » avec lequel « il [peut] librement se mêler aux hommes ». Il y a ensuite un parfum avec lequel il « [fait] croire aux gens qu'il [est] pressé et [a] des affaires urgentes », ainsi qu'une fragrance « destiné[e] à susciter la pitié ». Il y a enfin un « repellant », utile « lorsqu'il [veut] à tout prix être seul et qu'on s'écarte de lui¹⁴ ». Grenouille utilise les odeurs qu'il acquiert en les combinant pour produire, par le langage des parfums, des effets sur les hommes, avançant ainsi dans la quête de son idéal esthétique, soit le parfum le plus sublime qui ferait en sorte qu'il soit aimé de tous les hommes. L'une des dernières scènes raconte l'utilisation de cette puissante mixture, et son résultat est pour le moins spectaculaire. Grenouille, ayant tué et distillé vingt-cinq jeunes filles afin de fabriquer cet ultime parfum, est condamné à l'échafaud. Juste avant son exécution, il s'asperge de son parfum. La foule devant laquelle il se présente lui est d'abord tout à fait hostile ; influencée par le parfum, toutefois, elle changera rapidement d'attitude :

Tous tenaient [Grenouille] pour l'homme le plus beau, le plus séduisant et le plus parfait qu'ils pussent imaginer [...]. Et tous se sentaient mis à nu et empoignés par lui à leur endroit le plus sensible, il avait touché au centre même de leur érotisme. [...] La conséquence en fut que l'exécution prévue

-
11. Étienne de Condillac, *Traité des sensations, Première partie* [1754], Paris, Larousse, 1938, p. 70.
 12. Étienne de Condillac, *Traité des sensations, Première partie*, ouvr. cité, p. 20.
 13. Patrick Süskind, *Le parfum*, ouvr. cité, p. 62.
 14. Patrick Süskind, *Le parfum*, ouvr. cité, p. 202-203 ; Süskind souligne.

de l'un des criminels les plus abominables de son époque dégénéra en la plus grande bacchanale que le monde eût connue depuis le II^e siècle avant Jésus-Christ : de vertueuses épouses arrachaient leurs corsages, dénudaient leurs seins avec des cris hystériques, se jetaient sur le sol en retroussant leurs jupes ; etc.¹⁵.

Ce passage, où se concrétise le projet qu'avait Grenouille d'être aimé de tous les hommes, met en scène une sorte d'utopie rhétorique, où le pouvoir du discours olfactif engendre chez l'auditoire un renversement total des valeurs. En effet, la foule, auparavant tout à fait hostile, finit par se prosterner devant lui, et le père de l'une des victimes, plutôt que de l'étrangler, finit par l'appeler « mon fils ».

Cela dit, il serait erroné de voir dans une telle scène la glorification d'une sorte de toute-puissance rhétorique. D'une part, il importe de souligner que le caractère ironique de la description crée une certaine distance critique. Cette ironie s'incarne ici dans le style : de fait, le ton est non sérieux et invite le lecteur au rire, la phrase est vive et rythmée par de longues énumérations et par le comique de répétition. Revenons, par exemple, au passage sur la puanteur des villes : celui-ci consistait, souvenons-nous, en une longue énumération qui, à chaque répétition du verbe « puer », décuple l'effet d'ironie. Même chose pour la description de la bacchanale, où l'auteur se plaît à multiplier les détails, non pour appuyer son propos, qui est déjà entendu, mais pour accentuer l'effet comique ; ces descriptions n'ont pas le caractère d'une démonstration, mais d'un jeu qui multiplie les exemples loufoques. Cette ironie, cela dit, ne contredit pas le discours pessimiste de Grenouille, qui déteste les hommes et se joue sans cesse d'eux ; mais — et cela est essentiel —, l'ironie relativise ce discours. En ce sens, *Le parfum* fait sienne une critique ironique du monde qui n'est pas étrangère à celle, par exemple, d'un Voltaire, et c'est en réintroduisant dans la littérature contemporaine ce ton et ce style que Süskind parvient à dialoguer avec les Lumières.

Une fable sensualiste

D'autre part, la fin du récit, où Grenouille, constatant la futilité de toute son entreprise, décide de quitter le monde des hommes, invite à considérer cette apothéose apparente comme un échec. L'échec mis en scène ici, cependant, ce n'est ni celui de la rhétorique, ni celui du sensualisme, encore moins celui de la raison ; c'est l'échec d'une morale conduite par la poursuite de l'intérêt personnel, l'échec d'un égoïsme exacerbé, l'échec du projet insensé d'être aimé de tous.

C'est précisément cette morale de l'intérêt qui fait l'objet de la critique sensualiste mise en scène dans *Le parfum* : la scène finale, où Grenouille s'asperge à nouveau de son parfum idéal pour ensuite être dévoré « jusqu'à sa dernière fibre » par une bande de gredins, est à ce propos fort éloquent. Les dernières phrases du récit, fortement empreintes d'ironie, évoquent l'attitude de ces gredins qui, sous l'emprise du parfum, et bien malgré eux,

15. Patrick Süskind, *Le parfum*, ouvr. cité, p. 262-263.

ont ingéré le parfumeur : « Ils étaient extraordinairement fiers. Pour la première fois, ils avaient fait quelque chose par amour¹⁶ ». Cette attitude, qui surprend jusqu'aux gredins eux-mêmes, a ceci de particulier qu'elle s'inscrit dans un récit où tout n'est que haine et perfidie, qu'égoïsme et hypocrisie, que poursuite du gain et de l'intérêt.

En ce sens, *Le parfum* peut être lu comme une fable sensualiste qui interroge les problèmes éthiques que pose une philosophie de la sensation et de l'intérêt, philosophie dont notre temps, au demeurant, hérite en grande partie des Lumières. En faisant sienne la plume ironique d'un Voltaire, en se réappropriant l'esprit critique des Lumières, en réactualisant les mécanismes de la pensée sensualiste, et enfin en mettant en scène l'odorat, sens que l'on a souvent lié à la mémoire et par-delà, à l'expérience contemporaine du monde¹⁷, Patrick Süskind a su inventer un roman qui, nourri par le souvenir des Lumières, permet de jeter un nouvel éclairage sur les ténèbres d'aujourd'hui.

16. Patrick Süskind, *Le parfum*, ouvr. cité, p. 280.

17. Sur les rapports entre odorat et mémoire, voir notamment Hubertus Tellenbach, *Goût et atmosphère*, Paris, Presses universitaires de France, 1983. À propos du statut de l'olfactivité dans la pensée contemporaine, et en particulier dans la pensée postmoderne, voir Hans Rindisbacher, *The Smell of Books*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1992.

Le livre d'artiste chez Erta. Édition artisanale et expérimentale

Sébastien Dulude,
Université du Québec à Trois-Rivières

Les quelques pages qui suivent sont le fruit d'une réflexion toujours en cours sur « l'objet même » de la fascination des littéraires, sur leur fétiche, à savoir le livre. L'avenue qui nous interpelle le plus à l'heure actuelle ne nous a été accessible qu'une fois délestée d'un lourd préjugé : le livre, il faut l'accepter, n'appartient pas qu'à la littérature. Il naît d'une intention créatrice ; il est conçu, fabriqué, prend sa forme et n'est lu qu'en toute fin de processus. Nos travaux portent sur les Éditions Erta, fondées à Montréal par Roland Giguère en 1949 et spécialisées dans la production de poésies qui entretiennent des affinités esthétiques avec le surréalisme. Aujourd'hui, les recueils publiés par Erta — de véritables pièces de collection — comptent parmi les plus beaux livres du patrimoine québécois. L'approche d'Erta étant fondée sur la collaboration proximale des poètes, peintres et graveurs, le travail d'édition était confié aux mains de Roland Giguère qui s'appliquait à en « faire des livres¹ ».

Typographe de métier, Giguère est un artisan du livre, au même titre qu'il est poète, et deviendra peintre par la suite. Son arrivée dans le paysage de l'édition survient alors qu'il fréquente l'École des arts graphiques à Montréal. Le premier recueil qu'il signe et publie s'intitule *Faire naître* (1949) et a été conçu dans les ateliers mêmes de l'École, avec le concours de certains professionnels du livre — à savoir ses professeurs — qui l'initient aux rapports entre l'image et le texte. *Faire naître* témoigne d'une volonté de faire du livre un objet signifiant ou, comme l'écrit Danielle Blouin dans *Un livre délinquant*², « une structure portante du texte ». Avec ses pages détachées non numérotées, remplies de tous les caractères typographiques disponibles et de toutes les couleurs, ce premier recueil, illustré par Albert Dumouchel, figure aujourd'hui, comme vingt-deux autres parutions d'Erta, dans le *Répertoire des livres d'artistes au Québec*³ compilé par Claudette Hould.

Cette brève réflexion s'attachera d'abord à montrer en quoi et comment les Éditions Erta s'inscrivent, de par leur approche entièrement artisanale, dans une longue tradition livresque. Cet « attachement au monde du livre⁴ »

-
1. L'expression revient fréquemment chez Giguère. Voir notamment Richard Giguère, « Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, automne 1982, p. 99-104.
 2. Danielle Blouin, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fides, 2001.
 3. Claudette Hould, *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1900-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982.
 4. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 304.

servira de pivot à notre propos pour montrer comment le livre d'artiste, en général, tire profit des diverses composantes matérielles du livre (papiers, typographie, reliures, illustrations, etc.) pour faire signifier un geste artistique qui emprunte à la littérature son médium. À l'aide d'un exemple du catalogue d'Erta, nous examinerons enfin la question de la transgression du livre, que l'éditeur et concepteur de livre, Roland Giguère, favorise.

Un attachement au monde du livre

La notion théorique de livre d'artiste fait ressortir des critères matériels qui permettent d'en établir une définition relativement complète sur le plan formel. Les travaux de Claudette Hould en particulier sont éclairants à cet égard. Elle propose dans l'introduction du *Répertoire des livres d'artiste au Québec* une définition formelle qui met l'accent sur le caractère artisanal du livre d'artiste. Réalisé hors des circuits d'impression commerciale, le livre d'artiste doit avoir été entièrement réalisé à la main, en tirage limité et numéroté. Les papiers sont recherchés et les estampes ou gravures doivent être originales. Il se distingue du livre illustré en raison d'une collaboration beaucoup plus étroite entre l'auteur et l'artiste visuel : l'artiste ne fait pas qu'ajouter un aspect visuel au texte, mais il se doit de concevoir avec l'auteur le produit final.

Il ressort de ces caractéristiques que le livre d'artiste s'inscrit dans une tradition du livre dont l'origine précède Gutenberg. Un article de Jean-Marcel Duciaume dans *Études françaises*⁵ souligne en effet que les rapports entre l'illustration et l'écriture remontent au *papyrus* de l'époque pharaonique égyptienne. L'histoire de la littérature est en effet ponctuée d'exercices d'impression qui intègrent illustrations et textes. On n'a qu'à penser aux *codex* de l'époque médiévale, ainsi qu'aux premiers incunables, en passant par *The life and opinions of Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1760), par le *Faust* de Goethe illustré par Delacroix (1828), par *Le fleuve* de Charles Cros illustré par Manet (1874) et par le livre exemplaire *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1897), qui a fait intervenir des rapports sémiotiques complexes entre la disposition typographique des vers et le texte proprement dit.

Nous verrons plus loin que le livre d'artiste s'appuie sur ses origines proprement livresques pour signifier davantage sur le plan conceptuel. Ainsi, Anne Moeglin-Delcroix écrit-elle dans son ouvrage *Esthétique du livre d'artiste* :

Cet attachement au monde du livre [...] met en évidence ce paradoxe : si les artistes recourent au livre pour rompre parfois brutalement avec une certaine idée de l'art, ils se reconnaissent à l'inverse, vis-à-vis du livre, en position d'héritiers d'un patrimoine, attentifs à la continuité d'une histoire, généralement respectueux d'une tradition qu'ils prolongent à leur façon⁶.

5. Jean-Marcel Duciaume, « Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, automne 1982, p. 89-98.

6. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, ouvr. cité, p. 304.

Édition expérimentale

S'il est clair que les Éditions Erta ont toujours conservé une approche artisanale dans la conception du livre, leur rapport au livre d'artiste est à nuancer. En effet, plusieurs recueils d'Erta — la majorité en fait — correspondent aux caractéristiques formelles du livre d'artiste que l'on vient de mentionner, mais échappent à une conception plus radicale de ce type d'ouvrages telle qu'elle est mise en avant par Anne Moeglin-Delcroix. Cette dernière apparente en effet le livre d'artiste à une œuvre d'art, à un « objet » d'art entièrement réalisé par un artiste, de quelque discipline, mais rarement un littéraire. Le livre d'artiste, pour elle, est généralement l'œuvre d'un artiste visuel. Elle exclut donc de sa définition le seul fruit du travail de collaboration entre un poète et un artiste visuel, en insistant davantage sur l'adéquation entre le médium livresque et le sujet artistique qu'il explore.

De fait, la première période d'existence d'Erta, soit de 1949 à 1960, se concentre autour de l'édition de livres de luxe, qui témoigne, selon Roland Giguère même, d'une approche expérimentale, mais ne saurait s'inscrire dans la lignée du livre d'artiste français⁷. Il ne faut pas perdre de vue qu'au Québec, lors de la Grande Noirceur duplessiste, le catalogue d'Erta étonnait certes par sa nouveauté, mais ne pouvait être comparé à la production française de livres d'artiste qui, partant des travaux de Mallarmé, avait sensiblement complexifié les rapports entre le livre et son concept. Durant cette période en effet, le livre d'Erta ne « renfermait » que des images et des textes, alors que le livre d'artiste tel qu'il est défini par Moeglin-Delcroix et tel que l'a constaté Giguère lors de ses voyages en France à partir de 1958, est un objet plastique qui emprunte à la littérature son médium signifiant. De l'aveu de Giguère, les Éditions Erta utilisent plutôt la voie plus classique du livre de luxe : édition soignée, illustrée et confidentielle. Au sujet des livres d'artistes plus éclatés — ceux-là mêmes qui intéressent Moeglin-Delcroix —, Giguère affirmera :

Actuellement, il y a des recherches effectuées dans tous les sens. Je ne suis pas contre, au contraire, sauf que j'ai peut-être eu, en tant que typographe, un respect du caractère d'imprimerie. Cela ne m'a pas empêché d'explorer, même si j'ai eu une tendance à adopter une mise en page très dépouillée. Les nouvelles formes de livres d'artiste sont très intéressantes, elles permettent beaucoup d'invention. Le livre devient objet, sculpture et, dans ce sens, cela s'éloigne de la tradition du livre même, mais pourquoi pas⁸ ?

Toutefois, la seconde phase d'activité d'Erta, soit de 1968 à 1983, s'inscrit avec beaucoup plus de netteté dans le domaine du livre d'artiste. L'exemple que nous avons retenu pour illustrer ce changement de direction est *l'Abécédaire*⁹ (1975) de Roland Giguère, poèmes ornés de frottis par Gérard Tremblay. Parfois considéré comme un livre-objet, l'œuvre est

7. Voir Richard Giguère, *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone*, Sherbrooke, Éditions Ex Libris, coll. « Études sur l'édition », 1989, 259 p.

8. Richard Giguère, *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone*, ouvr. cité, p. 71-72.

9. Roland Giguère, *Abécédaire*, illustrations de Gérard Tremblay, Montréal, Éditions Erta, 1975.

imprimée sur un papier Ozalide (destiné aux plans d'architecte) de plus de dix mètres de long, montée sur deux rouleaux de bois et enfermée dans un boîtier. Il en a été tiré, à la main, cent exemplaires.

L'œuvre est particulièrement signifiante sous tous ses aspects — textuel, pictural et matériel — et permet de constater l'attachement profond de Giguère à la tradition du livre, en même temps que son sens de l'expérimentation. D'abord, son format est, selon Danielle Blouin, « une allusion historique aux premiers supports de l'écriture¹⁰ ». Les rouleaux sont, d'une part, le support archaïque des premiers textes de nos civilisations et seront remplacés par le *codex*, plus pratique, efficace et compact. D'autre part, l'abécédaire est en soi un exercice métalinguistique qui renvoie à l'écriture : un poème par lettre alphabétique. Les textes eux-mêmes renvoient régulièrement à l'écriture, voire directement à l'imprimerie, via l'image :

ivres d'images
 enfermant cet incunable
 surgit à notre insu
 un défilé d'idole
 en île vierge

la plage imprimée
 de signes inconnus
 attend la prochaine vague
 dans ses sables nus froids et immuables

C'est donc dire que l'*Abécédaire* extrapole toutes les composantes signifiantes du livre : sens du texte, sens des images, sens de l'objet. Cette extrapolation est pour Danielle Blouin une transgression du livre : « un objet, écrit-elle, qui, malgré son caractère rebelle, a choisi de demeurer un livre¹¹ ». Dans son ouvrage, elle s'emploie à étudier le livre comme étant une « structure portante du texte », c'est-à-dire que cette structure matérielle ne peut être décodée que par les sens *a priori*. Elle rejoint ainsi les travaux d'Anne Moeglin-Delcroix qui voit dans le livre d'artiste la forme médiale du sens qui « ne se donne qu'à condition de prendre corps perceptible pour signifier¹² ». Le livre n'est donc pas le support d'une idée, mais devient « un médium au sens fort du terme¹³ ». Pour Blouin, la genèse symbolique du livre d'artiste correspond à ce choix qu'effectue l'artiste de privilégier le médium livre comme espace de création. Le livre d'artiste est ainsi un médium de réflexion spatialisé, un espace dont chaque composante se trouve extrapolée. L'artiste le choisit pour exprimer une idée et, comme Anne Moeglin-Delcroix le souligne, « d'objet familier, la rêverie métaphysique qu'il inspire génère la forme¹⁴ ». Selon l'auteur, « la forme, dans le livre d'artiste, appartient à la *conception* du livre et commence avec elle, dans la mesure où le sujet du livre comprend l'exigence de sa mise en livre¹⁵ ».

10. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, ouvr. cité, p. 67.

11. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, ouvr. cité, p. 14.

12. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, ouvr. cité, p. 9.

13. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, ouvr. cité, p. 10.

14. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, ouvr. cité, p. 151.

15. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, ouvr. cité, p. 51.

Le livre comme « forme » fait donc intervenir un rapport direct entre le sens et le sensible. Ce dernier aspect du sensible, du sensuel et de l'émotif précède pour Blouin la découverte intellectuelle de la signification. Précisément, la maniabilité de l'objet recouvre une importance que le livre habituel n'exploite pas ou peu : on lit de façon linéaire et l'acte de tourner les pages et de lire de gauche à droite n'influence pas le décodage du sens. Or, dans la foulée d'*Un coup de dés jamais n'abolit le hasard* de Mallarmé, qui venait briser la linéarité des vers du texte, l'*Abécédaire* de Giguère impose un geste de lecture tout à fait signifiant : le texte, inaccessible visuellement dans sa totalité (rappelons-nous qu'il mesure dix mètres), requiert du lecteur qu'il déroule l'œuvre pour la parcourir. Cette gestique, écrit Danielle Blouin, « inscrit la mesure de l'évolution physique du poème dans le souffle de celui qui le lit¹⁶ ». Cette idée rejoint les travaux de Stephen F. Gordon dans *Making Picture-books. A Method of Learning Graphic Sequence*¹⁷, qui s'est intéressé au séquençage au sein du livre d'artiste. Selon lui, ce type de livre tire profit du dynamisme de la lecture, en guidant l'œil du lecteur dans son décodage du sens de l'œuvre.

Le rôle d'éditeur de Roland Giguère apparaît comme la mise à l'avant-plan de cette caractéristique dès lors qu'on étudie la production des Éditions Erta ; il constitue non seulement le premier carrefour d'Erta entre les textes et les images, mais il fait aussi intervenir, grâce au métier, l'objet-livre qu'il manipule pour le faire signifier. Alors qu'Anne Moeglin-Delcroix estime secondaire le rôle de l'éditeur face au travail de l'artiste qui fait un livre¹⁸, le cas de Giguère est à l'inverse : il intervient dans toutes les étapes de la production, si bien qu'on peut le considérer comme étant un artiste. À titre d'éditeur, il intervient, comme nous l'avons vu, sur le plan de la médialité ; dès son adolescence, Giguère se sait poète ; néanmoins il s'inscrit à l'École des arts graphiques, motivé par l'envie de faire des livres¹⁹. Son apprentissage dans les ateliers de cette institution est essentiellement de l'ordre du métier, auprès de professionnels du livre qui regroupent tous les aspects matériels : typographie, fabrication des papiers, reliures, presses, etc. Comme le rappelle Danielle Blouin en citant le poète mexicain Ulises Carrión : « Un écrivain n'écrit pas des livres. Un écrivain écrit des textes²⁰. » Le livre, en effet, est conçu à mains d'homme ou de femme. À cet égard, la conception du poète chez Giguère est intéressante. En entrevue, il affirmait ceci : « Je ne me suis jamais pris pour un écrivain. Pour moi le poète est beaucoup plus un artiste qu'un écrivain. Le poète façonne un objet [...]. Je crois que le poète a plus de rapport avec le plasticien qu'avec le littérateur²¹. »

C'est dans cette optique globale de la mise en forme du livre que se révèle selon Blouin le projet philosophique de l'artiste. Elle avance l'idée que

16. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, ouvr. cité, p. 120.

17. Stephen F. Gordon, *Making Picture-books. A Method of Learning Graphic Sequence*, New York, Art Horizons, 1970, 96 p.

18. Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*, ouvr. cité, p. 29.

19. Voir Richard Giguère, *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Nocturne, Quartz, Atys et l'Hexagone*, ouvr. cité.

20. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, ouvr. cité, p. 18.

21. Jean-Marcel Duciaume, « Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère », *Voix et images*, vol. IX, n° 2 (hiver 84), p. 15.

le livre d'artiste puisse être « une forme de matérialisation d'une réflexion autocritique sur les limites du livre en tant que véhicule de sens²² ». En concevant physiquement un livre matériellement signifiant, l'artiste ferait du livre un miroir de son concept; la transgression opérerait précisément lorsque l'idée du livre trouve sa forme médiévale pour s'exprimer. En cela, elle s'identifierait à son sens étymologique, c'est-à-dire « traverser de l'autre côté ». En extrapolant certaines propriétés matérielles requises pour signifier, le livre serait ainsi une frontière et une expérience de la limite.

Conclusion

S'il est évident que les opinions divergent sur la conception théorique du livre d'artiste, il apparaît néanmoins que la production d'Erta entretient avec ce type d'ouvrages certaines affinités. D'une part, sur le plan formel, plusieurs parutions d'Erta répondent aux critères matériels mis en avant par Claudette Hould. La tradition du livre dont hérite Roland Giguère et qui se manifeste par une approche entièrement artisanale est évidente lorsqu'on considère la facture soignée et empreinte de respect des livres d'Erta. D'autre part, la seconde phase d'existence des Éditions Erta (1968-1983) entretient des liens très forts avec une conception plus idéologique du livre d'artiste. La question de l'adéquation entre le médium livresque et le sujet artistique qui préoccupe Anne Moeglin-Delcroix est en effet au cœur du travail de réflexion proposé dans une œuvre telle que *l'Abécédaire* de Roland Giguère. Finalement, les travaux inspirants de Danielle Blouin quant au livre comme médium spatialisé de réflexion permettent de mettre en lumière le rôle d'éditeur de Roland Giguère en tant que responsable de la mise en livre du projet artistique confié par les poètes. C'est donc dire que la production des Éditions Erta se rattache au livre d'artiste sous les deux angles de leur approche éditoriale, c'est-à-dire d'être à la fois artisanale et expérimentale. Édition artisanale parce qu'elle est tributaire d'une tradition du livre, et expérimentale parce qu'elle cherche à faire du livre un objet à plusieurs niveaux de signification : textuel, pictural et matériel.

22. Danielle Blouin, *Un livre délinquant*, ouvr. cité, p. 130.

Machines et machination chez Raymond Roussel

Louis-Martin Savard,
Université du Québec à Chicoutimi

L'année 1963 marque une étape charnière dans l'œuvre de Raymond Roussel. C'est en effet l'année de la republication d'un ensemble de textes qui, jusqu'alors, n'avaient été disponibles qu'à un cercle très restreint d'initiés. De plus, cette année marque également la publication de *Raymond Roussel* par Michel Foucault, un essai qui pose un regard incontournable sur les textes de Roussel et sur leurs mystérieuses machineries de mots. Cela dit, et on le verra, il est difficile de penser l'écriture de Raymond Roussel en délaissant l'idée de « machine » à laquelle elle renvoie. Cette idée, comprenons-le bien, apparaît d'abord sur deux plans distincts. D'une part, Roussel, à l'exemple d'un Jules Verne, raconte des histoires mettant en scène des machines extraordinaires (pensons par exemple aux inventions de Martial Canterel de *Locus Solus*). D'autre part, l'écriture rousselienne, en tant qu'organisation de signes, est le produit d'un façonnage traitant le langage à la manière d'une « machine potentielle », machine apte à générer — cela en dehors du miroir que pourrait lui offrir le monde — du texte se posant ainsi comme une transformation de mots n'ayant pour seule vérité que leur matérialité de signe. Ainsi, et c'est Roussel qui l'expose dans son *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, une phrase fondatrice telle « j'ai du bon tabac dans ma tabatière », devient par jeu d'homophonie « jade, tube, onde, aubade, en mat à basse tierce » et, de la sorte, crée un réseau disloqué de mots servant à la fois de moteur et de contrainte à l'écriture d'une histoire, aussi insolite puisse-t-elle paraître. Chez Roussel, le déploiement diégétique s'opère donc en fonction du langage en soi, désincarné du monde, mais que l'écrivain appréhende comme un lieu à investir et à conjecturer, cela au hasard des alliances que lui permettent les signes. Inlassablement, les mots, à l'image des mouvements de la machine, se répètent, se relancent et engagent le texte à procéder à une validation de leur présence par des récits qui en sont tributaires. À ce sujet, un roman comme *Locus Solus* illustre parfaitement cet échafaudage étriqué de récits, à la fois hétérogènes, mais connectés les uns aux autres. On le comprend, cette procédure implique donc une certaine « topographie » sous-jacente au texte, voire une « machination » dont les révélations faites dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ne sont que la pointe de l'iceberg. Suivant cette idée, signalons que c'est, en grande partie, de connivence avec la lecture que Michel Foucault a faite de Roussel que je me propose de montrer comment peuvent être liés les divers aspects de la « machine » dans le roman *Locus Solus*, c'est-à-dire des machines évoquées dans l'univers fictif de l'histoire, ainsi que des machines langagières qui permettent au texte de se construire à partir des divers jeux corrélatifs que rendent possibles les mots. De plus, ce qui suit expliquera le

monde de Roussel à l'image d'un univers circulaire et refermé sur lui-même, d'une cosmogonie mystérieuse qui n'est pas sans laisser de nombreux points d'ombre, mais dans laquelle chaque élément valide et motive sa position dans l'ensemble qui le contient, tel le rouage de la mieux réglée des machines.

D'abord, notons que l'art roussélien, comme système textuel, répond d'une pensée quasi cybernétique, voire d'une science de l'organisation et de l'autorégulation des données. La machine du texte gère de l'information tout en s'adaptant constamment aux contraintes qui lui sont soumises. À cela, on peut ajouter que cette idée de « machine » renvoie également au mouvement, à la répétition, à un certain réglage. En outre, la machine est un ensemble cohésif. À cet égard, se pencher sur un roman tel *Locus Solus*, c'est mettre le pied dans un espace, un espace épistémique, pourrions-nous dire, en tant que lieu d'une dynamique organisatrice. Cet espace, plus qu'une simple construction réglée, est un véritable lieu de transformation du langage.

On doit d'abord se rapporter au texte que Roussel a écrit à des fins de publication posthume : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Comme l'annonce explicitement ce titre, le texte propose de lever le voile sur les procédés scripturaux mis en œuvre dans l'écriture de « certains » de ses romans, *corpus* dont fait notamment partie *Locus Solus* : « Je me suis toujours proposé d'expliquer de quelle façon j'avais écrit certains de mes livres. [...] Il s'agit d'un procédé très spécial¹. »

En fait, cette façon de faire assez rudimentaire, du moins dans l'explication qu'en donne Roussel, s'articule sur deux pans d'analogies. D'un côté, une analogie phonétique, comme l'homophonie « Napoléon premier empereur » qui devient « nappe, ollé, miettes, hampes, air, heure ». D'un autre côté, une analogie par l'élaboration de jeux qui utilisent la double signification de certains signes : signalons notamment le mot « demoiselle » qui peut être utilisé dans sa double signification, soit de « jeune fille », soit d'« insecte ». Cela dit, dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, de nombreux exemples attestent encore de ce mode d'articulation, mais ils sont rarement mis dans un contexte plus global ; les explications sont pour la plupart prises en vrac. Or, si le paratexte de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* se lit comme l'annonce d'une révélation qui viendrait faire une fois pour toute la lumière sur les textes à son programme, son contenu, lui, n'est pas sans points obscurs.

Plus précisément, à partir d'une combinaison syntagmatique préfabriquée et prise au hasard, « Napoléon premier empereur », Roussel procède d'abord à une dislocation produisant une série de signes n'offrant aucune cohérence. À ce moment, ces signes se montrent tels des entités éparses et vidées de leur signification, des entités successives — par exemple « nappe, ollé, miettes, hampes, air, heure » — auxquelles il faut redonner une unité logique sur le plan syntaxique. En quelque sorte, il s'agit d'une

1. Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1963, p. 11.

équation que l'on doit résoudre. Pour ce faire, il faut créer un ou des énoncés « favorables » dans lesquels ces signes dispersés puissent retrouver une configuration permettant leur intellection. Nul doute qu'une pareille manière d'écrire pose d'évidentes contraintes, et par conséquent, impose évidemment l'histoire à venir, cette dernière correspondant alors au réseau paradigmatique — comme un « couloir de signification » — que rend possible la reconstruction du sens. Ici, comme le propose Michel Foucault, « le hasard n'est qu'une manière de transformer en discours l'impossible rencontre des mots² ». En somme, le sens est déconstruit, parce que les signes sont eux aussi déconstruits en d'autres unités phonétiques. Ensuite, ils sont reconstruits, acquérant alors une nouvelle signification. On le comprend, l'écriture rousselienne se montre vraiment comme une machine à transformer le langage, soit sur le plan du signifiant (les mots pris comme matériaux), soit sur celui de la signification. C'est sans doute en rapport avec ce deuxième aspect que Roussel privilégie les mots à sens multiples — l'exemple de la « demoiselle ». Par cette pratique de l'analogie et par les rapprochements souvent induits de force, on assiste à ce qu'il serait judicieux de nommer un « merveilleux affrontement des ressemblances³ ». D'une certaine façon, si les choses peuvent parfois rimer phonétiquement, elles pourront aussi rimer par le sens, du moins, c'est le défi que propose Roussel.

D'une manière contradictoire, remarquons qu'avec un cas comme celui de la « demoiselle », Roussel, en cherchant à rétablir le sens perdu, désire également ne jamais le fixer définitivement, préférant laisser planer un flou sémantique. Aussi pouvons-nous nous rapporter à l'angoisse du signifiant telle que l'a définie Foucault, voire à l'inquiétude devant l'incapacité des mots à dire le monde, comme s'ils pouvaient en être un reflet stable et fidèle. Pour Roussel, les mots sont donc désinvestis de l'essence du monde et des choses qui en font partie : il y a trop de choses pour un nombre réduit de mots. Puisqu'il les croit alors incapables de parler et de représenter le monde dans toute sa vérité, il n'a aucune gêne à les manipuler, à les façonner et à les démembrer. En mettant en doute la valeur et le fondement du langage, il l'arpege à la manière d'un espace que l'on doit déchiffrer et que l'on doit réinvestir. Le langage est un vide, un manque à combler que l'écrivain choisit d'habiter et d'aménager. De même, la littérature est une machine que celui-ci doit mettre en marche, et c'est précisément ce qu'il fait en utilisant les procédés qu'il a mis au point. Pour citer encore Foucault :

[...] que la machine répète le contenu du récit, qu'elle le projette en avant, hors du temps et hors du langage, selon un système de traduction qui triomphe de la durée comme des mots. Le système est donc réversible : le récit répète la machine qui répète les mots⁴.

Étant donné le caractère sommaire des explications dévoilées sur les procédés dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il demeure difficile de mesurer jusqu'à quel point cette routine de déconstruction-reconstruction

2. Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, p. 422.

3. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

4. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963, p. 70.

est répétée; de fait, il se révèle quasi impossible pour le lecteur de repérer l'entière diversité des divers réseaux interconnectant chacun des mots. Comme le mentionne Foucault, dès les premières lignes de son *Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres*, loin de révéler ce qui se cache derrière l'écriture de Roussel, ne fait que revêtir les œuvres d'une nouvelle couche de mystère. En fait, cela correspondrait à recevoir la clé d'un coffre pour découvrir que celui-ci ne renferme qu'une autre clé :

Qu'est-ce donc que ce bruit étrange, parfait au point de n'être pas entendu, cette harmonie muette, ces notes superposées qu'aucune oreille ne saurait percevoir? Sans doute est-ce ce bruit qui, au fond du langage de Roussel, fait résonner ce qu'on ne parvient pas à entendre. Sans doute est-ce quelque chose comme l'invisible visibilité du procédé dont le mécanisme rigoureux forme le filigrane de toutes ces machines merveilleuses et impossibles⁵.

Ici, notons que l'écriture de Roussel propose deux espaces labyrinthiques : un premier repérable à même l'architecture narrative du récit, et un deuxième n'apparaissant que partiellement à la surface du texte. Ce deuxième espace, sans aucun doute, appelle une hypothèse, un postulat. Il est vrai que *Comment j'ai écrit certains de mes livres* ne fait qu'insinuer cette complexe toile de sens sous-jacente au récit, ce tissage qui s'offrirait à la manière d'une topologie secrète menant à la source même des premiers mots — ceux-ci comme autant de lieux communs correspondants à chacun des récits. Or, ces premiers mots — s'ils existent — sont si déformés que l'idée de retracer leurs propriétés communes et leur noyau invariable demeure impensable. On présume un trop grand écart entre les diverses reconstructions. Par contre, on peut concevoir que la complexité et le foisonnement des métarécits dans la trame narrative de *Locus Solus* est grandement due à ce travail de reconstruction du sens. Du moins, remarquons que ce travail sur le code (les mots) est fortement projeté sur l'énoncé (l'histoire). Dans les deux cas, il y a une volonté manifeste de concilier l'inconciliable. D'un côté, Roussel essaie d'inventer des histoires à partir de mots n'ayant que très peu de liens entre eux; d'un autre côté, il essaie également de lier ces mêmes histoires entre elles, aussi hétérogènes puissent-elles paraître au premier abord.

Le jardin de Martial Canterel

Entrons maintenant à l'intérieur de *Locus Solus*. Le jardin de Martial Canterel est un espace clos renfermant diverses machines extraordinaires, sept si l'on veut être précis. Celles-ci, comme autant de curiosités de foire, se démarquent par l'excentricité de leurs dispositifs. Ces machines n'ont aucune fonction pratique, elles sont plutôt conçues pour la beauté de leurs mécanismes, pourrions-nous dire. Remarquons-le, elles sont, elles aussi, des espaces clos, des microcosmes que présente Canterel à ses invités. C'est ainsi que, par l'entremise de la trame narrative première (la visite que dirige Canterel autour de son jardin) et surtout par la description détaillée des

5. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ouvr. cité, p. 85.

rouages de ces machines, des portes s'ouvrent vers de nombreux récits secondaires, qui, eux aussi, contiennent d'autres récits. Une grande partie de l'art de Roussel repose justement sur cette prolifération des changements de niveaux narratifs. De même, une parenthèse semble toujours en contenir une autre et la trame narrative première ne semble jamais avancer. Pour tout dire, cette trame première tourne en rond : les invités arrivent au jardin, en font le tour et puis s'en vont. Comme les machines du jardin, les invités tracent un mouvement qui les mène à leur point de départ. À l'exemple également du fameux texte *Parmi les noirs* qui démarre par la phrase « [l]es lettres du blanc sur les bandes du vieux billard... » pour se terminer par « [l]es lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », on distingue un mouvement circulaire, un repli de l'histoire sur elle-même. Nous pourrions ajouter que « les bandes du vieux billard⁶ » est encore du langage suggérant, comme « figure seconde de mots déjà parlés⁷ », se répétant pour réapparaître transformés. Si le langage ne parvient pas à représenter toute l'essence des choses contenues dans le monde, on peut présumer qu'il réussit toutefois à illustrer les structures inhérentes au récit. En fait, le langage n'est pas le miroir du monde, mais celui du texte. Le langage n'est, à la rigueur, que le miroir de lui-même, c'est-à-dire une structure ne demandant qu'à être actualisée à travers une parole.

L'irrationnel vêtu des habits de la raison

Revenons maintenant au jardin de Canterel, afin de mettre l'accent sur cet aspect que l'on nommera, suivant Julia Kristeva, « vraisemblabilisation⁸ ». Par cela, on verra précisément comment le discours de Roussel, malgré son propos irrationnel, se montre capable d'opérer un certain ordre du langage, celui-ci se posant comme porteur de vérité, de sens, de vraisemblance.

Les machines que présente l'inventeur à ses invités n'ont rien de plausible ; plus encore, elles sont totalement farfelues et hors de toute logique. On parle évidemment ici de ces inventions qui, dans *Locus Solus*, défient toutes les lois de la science. Toutefois, il est bon de remarquer que le contexte énonciatif dans lequel elles sont décrites va dans le sens opposé. Autrement dit, la mécanique rhétorique du discours, par son caractère vraisemblable, valide la carence de sens contenu dans le discours. En d'autres termes, le narrateur présente toujours l'invraisemblance des événements par le biais de la science, et son discours vient inlassablement prendre appui sur des assises tributaires de cette science. Dans le jardin de Canterel, par exemple, les morts ne reviennent pas à la vie par magie, mais grâce à une substance chimique. Dans le récit merveilleux qu'il met en œuvre, le narrateur ne fait donc pas intervenir le merveilleux à des fins de validation. Le jardin de Canterel n'est pas réglé par un *épistémè* « merveilleux » ; il est plutôt ordonné et gouverné par une pseudo-science. À cet égard, est-il possible d'être en partie d'accord avec Robbe-Grillet lorsque celui-ci écrit

6. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ouvr. cité, p. 21.

7. Michel Foucault, *Raymond Roussel*, ouvr. cité, p. 61.

8. Julia Kristeva, *Semeioteke : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 208.

dans *Pour un nouveau roman* : « Roussel écrit mal. Son style est terne et neutre ? » Bien qu'une pareille affirmation manque sensiblement de nuance, on peut cependant soutenir que oui, le style de Roussel est parfois neutre, mais comme celui d'un scientifique. En somme, on pourrait conclure que l'in vraisemblable discours est en quelque sorte terni par la sobriété de l'énonciation.

Toutefois, ne comprenons pas ce phénomène comme la confrontation de deux antinomies, mais plutôt, suivant Julia Kristeva, comme « une mise ensemble⁹ » dans laquelle un discours premier (le discours irrationnel de Roussel) se projette dans un autre discours, celui-ci relevant d'une structure dite vraisemblable. Pour ce faire, remarquons dans *Locus Solus* la prévalence d'un discours gouverné par la métonymie, discours par ailleurs associé à la littérature « réaliste ». En effet, on n'a qu'à songer à la manière détaillée avec laquelle sont décrites les différentes machines pour comprendre que comme un Balzac ou un Zola, Roussel « est friand de détails relevant de la synecdoque ». *Locus Solus* n'est pas, de ce fait, la vérité, mais le spectacle de cette vérité. Autrement dit, on pose des éléments extraordinaires dans un cadre énonciatif servant l'illusion référentielle et, du revers, on les valide. Roussel, par cette machination, met donc en scène l'in vraisemblable à l'intérieur même d'une théâtralisation du vraisemblable.

En conclusion, il serait bon de ne pas oublier que la littérature de Raymond Roussel est avant tout une expérience du langage par le langage. Chez lui, le monde — et toutes les sources d'inspiration qu'il peut contenir — ne se pose pas tel un point de départ. Au contraire, ce sont les mots eux-mêmes, dans leur matérialité, qui génèrent le texte. Par son travail sur les mots, Roussel propose en quelque sorte une critique de leur origine logique, de leur valeur et de leur aptitude à représenter le monde. En ce sens, l'auteur montre le langage comme une répétition de lui-même, une répétition qui ne parvient qu'à dévoiler une vérité précaire dont les origines semblent toujours impénétrables. Chez Roussel, les mots sont comme une énigme que l'on déchiffre pour découvrir qu'elle n'est en fait que le double d'un autre mystère, les mots étant « machine », mais aussi vaste machination...

9. Julia Kristeva, *Semeioteke*, ouvr. cité, p. 214.

Le théâtre classique joué dans les institutions d'enseignement du Bas-Saint-Laurent entre 1867 et 1937 : le cas du Séminaire et des Ursulines de Rimouski

Nathalie Pelletier,
Université du Québec à Rimouski

[...] la représentation est une chose instantanée, périssable,
seul le texte perdure.

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*¹

Le théâtre est l'une des formes d'art les plus représentatives en tant que reflet et acteur d'une période, et cela, qu'il s'agisse du texte dramatique, de la mise en scène ou de la représentation. C'est pourquoi nous nous proposons d'observer les diverses manifestations théâtrales dans le Bas-Saint-Laurent, entre 1867 et 1937. Il s'agira d'analyser l'influence d'un courant particulier, celui du néoclassicisme, dans le cadre de l'enseignement, tout en considérant le théâtre comme un objet et un outil pédagogique. Dans un premier temps, nous proposerons une brève mise en contexte. Nous évaluerons ensuite le degré d'importance de la représentation de pièces de théâtre dans un cadre scolaire. Finalement, nous étudierons ce phénomène de façon croisée chez les Ursulines et au Séminaire de Rimouski, en prenant le cas du théâtre de Corneille.

L'avènement d'un nouveau courant : un retour aux classiques

À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, un nouveau courant, le néoclassicisme, s'impose lentement en France et au Québec. Il fait sa place et laisse sa marque autant sur le plan esthétique qu'idéologique. Ce courant est présent dans les arts et l'architecture comme il l'est également dans la politique, la philosophie, l'enseignement et la religion. Marc André Bernier² et Marie Lise Laquerre³ ont d'ailleurs étudié l'influence du néoclassicisme dans certains ouvrages de M^{gr} Plessis, évêque de Québec de 1806 à 1825. Par

-
1. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 7-8.
 2. Marc André Bernier, « Les archives du néoclassicisme. Urbain Boiret et Joseph-Octave Plessis, lecteurs de la *Rhétorica* (1768-1769) de François Le Guerne », dans Marc André Bernier (sous la dir. de), *Archives et poétique de l'invention*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, p. 55-81.
 3. Marie Lise Laquerre, « La parole souveraine. Rhétorique et esthétique néoclassiques chez Joseph-Octave Plessis », dans Marc André Bernier (sous la dir. de), *Archives et poétique de l'invention*, ouvr. cité, p. 83-99.

l'enseignement de la rhétorique, ce dernier prônait la transmission de rigoureuses valeurs inspirées de l'art classique de la mère-patrie. Pour l'évêque de Québec, la rigueur au fondement de ce néoclassicisme signifiait « un retour à l'ordre où l'œuvre [faisait] corps avec une *perspective théologique unitaire et hiérarchisée* correspondant à une vision du monde où se nouent, dans un enchevêtrement inextricable, apologétique et politique, religion et forme esthétique⁴ ». L'art néoclassique inspirait des règles rigides « guidées par une ferveur moralisatrice⁵ ». Or, Plessis faisait la promotion d'une manière de penser et d'une manière d'être qui eurent tôt fait d'imprégner les institutions d'enseignement partout au Québec. Avec ses idéaux, il semblait imposer aux écoles l'obligation de transmettre des normes de comportement social inspirées de la morale classique du xvii^e siècle, normes transmissibles notamment par le théâtre. Dans les collèges d'enseignement du Bas-Saint-Laurent (collèges « classiques », faut-il le rappeler), il n'en va pas autrement. Nous pouvons observer, dans les différents programmes d'études⁶, une certaine prédilection pour l'enseignement des auteurs français classiques⁷. Il n'est donc pas surprenant de relever la représentation d'un grand nombre de pièces de théâtre issues du répertoire classique du xvii^e siècle, en particulier les pièces de Racine, de Molière et de Corneille, omniprésentes au cours de la période étudiée qui va de 1867 à 1937.

Quand le théâtre fait sa place dans les institutions d'enseignement du Bas-Saint-Laurent

Entre 1867 et 1937, deux cent trente pièces de théâtre ont été représentées, et ce, seulement dans le cadre scolaire. De ce nombre, une soixantaine provient directement du répertoire classique du xvii^e siècle. Vu le grand nombre de représentations, nous sommes en droit de nous demander si le théâtre dans l'enseignement était un objet d'étude ou un outil pédagogique. Il était important, à cette époque, de fournir aux élèves un enseignement bien encadré avec des objectifs très précis puisque, comme le souligne Joseph M. Levasseur, dans son article « Le Séminaire de Rimouski, une multi-régionale de la culture⁸ », le Séminaire de Rimouski était « le plus haut point

4. Marie Lise Laquerre, « La parole souveraine. Rhétorique et esthétique néoclassiques chez Joseph-Octave Plessis », art. cité, p. 87-88.

5. Marie Lise Laquerre, « La parole souveraine. Rhétorique et esthétique néoclassiques chez Joseph-Octave Plessis », art. cité, p. 86.

6. Le programme des études se trouve dans l'*Annuaire du Séminaire de Rimouski*. Ce document réunit les règlements du Séminaire, des chroniques, la présentation du programme d'études, de la vie scolaire et parascolaire, etc. Il est mis à jour et remis chaque année aux élèves qui fréquentent l'institution.

7. « Du point de vue restreint de l'histoire littéraire française, on réservera l'expression de "classique" à une période brève, couvrant à peu près la seconde partie du siècle (voire même seulement, disent certains, les années 1660-1680). On y verra les grands auteurs du théâtre, le dernier Corneille, Racine, Molière, côtoyer La Fontaine, M^{me} de Lafayette et Boileau, mais aussi Bossuet et La Rochefoucauld, ou encore La Bruyère » (Faculté des lettres, « Classique et classicisme », dans *Université de Lausanne* [en ligne] : <http://www.unil.ch/fra/page19553.html>, page consultée le 18 avril 2006).

8. Joseph M. Levasseur, « Le Séminaire de Rimouski, une multirégionale de la culture », *Revue d'histoire du Bas-Saint-Laurent*, vol. V, n^o 1, février, 1978, p. 3.

à atteindre que s'est donné l'habitant de la région, le sommet d'une pyramide née du classicisme, terme, il ne faut pas l'oublier, qui contient le sens de ordre, calcul, mesure, mais aussi hiérarchie⁹ ». Ainsi, l'institution est valorisée pour son encadrement et sa pédagogie. Mais elle est bien plus qu'une maison d'enseignement : c'est aussi un milieu de vie riche et stimulant autant pour les étudiants que les enseignants. De cette façon, les associations, les sociétés, les activités tantôt sportives, tantôt culturelles, sont autant d'éléments qui ont un impact considérable sur le plan culturel. D'ailleurs, Jacques Ouellet, dans « Nouvelle culture ou renouveau culturel¹⁰ », affirme que :

[dans] le Bas-St-Laurent, les institutions religieuses ont été le haut lieu de la culture régionale jusqu'aux années soixante. Là était le point de départ et le point d'aboutissement de tout ce qui contribuait à façonner notre élite culturelle. Tout était structuré, tout était décidé en fonction d'une façon de vivre, d'une façon de penser toute cléricale¹¹.

Le fait de monter et de représenter des pièces de théâtre relevant du répertoire classique n'était certes pas anodin. Pour Hans Robert Jauss¹², l'art peut servir à sensibiliser et à transmettre des normes de comportement social, ce qui permet aux destinataires de s'identifier aux protagonistes, et à la limite, d'être même édifiés, le théâtre jouant ainsi un tel rôle dans les institutions d'enseignement de l'époque à l'étude.

La place du théâtre chez les Ursulines

Le collège des Ursulines était une institution religieuse d'enseignement réservée aux jeunes filles. Au cours de la période étudiée¹³, l'enseignement donné véhiculait une morale et une idéologie que les jeunes filles devaient chercher à transposer dans leur vie quotidienne. Leur apprentissage était imprégné de valeurs austères, moralisatrices et rigoristes. Le théâtre était d'ailleurs un moyen d'enseignement utilisé par les religieuses, c'est-à-dire qu'il était davantage outil d'enseignement qu'objet d'enseignement. Dans *Le théâtre chez les Ursulines de Rimouski*¹⁴, on lit que « [l]es Ursulines voulaient recréer leurs élèves par le théâtre. Le seul loisir culturel était le théâtre, le seul qui puisse satisfaire les besoins éducationnels de l'institution¹⁵ ». Pour certaines enseignantes, il devenait intéressant d'utiliser le théâtre comme

-
9. Joseph M. Levasseur, « Le Séminaire de Rimouski, une multirégionale de la culture », art. cité, p. 3, col. 2.
 10. Jacques Ouellet, « Nouvelle culture ou renouveau culturel? », *Revue d'histoire du Bas-Saint-Laurent*, vol. V, n° 1, février, 1978, p. 2.
 11. Jacques Ouellet, « Nouvelle culture ou renouveau culturel? », art. cité, p. 2.
 12. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1972], traduction de Claude Maillard, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1990.
 13. Les Ursulines de Rimouski n'ouvrirent leur institution scolaire qu'en septembre 1906. Quatre-vingt jeunes filles fréquentèrent cette institution la première année, puis les inscriptions se firent de plus en plus nombreuses. Cette maison d'enseignement devint le lieu par excellence de la formation de l'élite féminine.
 14. France Ferland et Michèle Guité-Gauthier, *Le théâtre chez les Ursulines de Rimouski*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 1972, p. 18. Nous retrouvons ce document dans les archives de l'Université du Québec à Rimouski.
 15. France Ferland et Michèle Guité-Gauthier, *Le théâtre chez les Ursulines de Rimouski*, ouvr. cité, p. 18.

« moyen pédagogique ». Cela pouvait permettre de rendre certaines parties du programme scolaire un peu plus vivantes¹⁶. De plus, monter des pièces de théâtre signifiait également travailler en équipe. Pour les enseignantes, il était important de faire travailler les élèves ensemble puisque travailler en équipe exigeait labeur, patience, acceptation des autres et oubli de soi. Le théâtre pour les Ursulines était une bonne façon d'éduquer et d'initier « les jeunes filles au respect des dignitaires, au travail en équipe, aux règles de la diction, du maintien et de l'éloquence¹⁷ ».

La place du théâtre au Séminaire

Le Séminaire de Rimouski était une institution d'enseignement religieux réservé aux garçons¹⁸. Comme chez les Ursulines, l'enseignement à cette époque (1867-1937) transmettait également des valeurs qui sont, dans ce cas, héroïques et même guerrières, proches en cela de celles de l'Ancien Régime (nous ne devons pas perdre de vue que la Première Guerre mondiale notamment a pu avoir une influence sur l'enseignement). La représentation de pièces au Séminaire n'a pas toujours fait l'unanimité. Nous apprenons d'ailleurs dans *Le théâtre au collège-séminaire de Rimouski*¹⁹ que « [l]es Supérieurs et les Préfets d'étude étaient conscients de la nécessité du théâtre, mais, pour eux, les grands spectacles étaient un élément nuisible à la discipline²⁰ ». Cela n'a toutefois pas empêché les élèves, grâce aux professeurs croyant aux bienfaits du théâtre, de monter et de représenter des pièces de théâtre. Le théâtre, dans cette institution, a parfois servi à amuser les jeunes garçons, mais également à les édifier. De cette manière, le théâtre a aidé, entre autres, à former des acteurs amateurs, mais a aussi permis d'exercer particulièrement leur talent oratoire en donnant la possibilité aux élèves de s'exprimer plus aisément et de parvenir à une meilleure maîtrise d'eux-mêmes en public. Qui plus est, le théâtre a aussi permis de transmettre des valeurs.

La présence du théâtre classique au Séminaire et chez les Ursulines de Rimouski

Le théâtre était monté et représenté dans la plupart des institutions d'enseignement du Bas-Saint-Laurent. Cependant, le théâtre classique était

-
16. France Ferland et Michèle Guité-Gauthier, *Le théâtre chez les Ursulines de Rimouski*, ouvr. cité, p. 18.
 17. France Ferland et Michèle Guité-Gauthier, *Le théâtre chez les Ursulines de Rimouski*, ouvr. cité, p. 19-20.
 18. Le Grand et le Petit Séminaire de Rimouski ont ouvert leurs portes la même année, soit en 1870, « [l']un pour la formation théologique et pastorale des grands séminaristes, l'autre pour la formation classique et chrétienne des aspirants à la prêtrise, les petits séminaristes » (Pascal Parent, « Hommes et femmes en éducation. De la robe noire au veston-cravate », dans *125 ans de présence en éducation (1867-1992)*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 1993, p. 145).
 19. Jean-Marc Béland et al., *Le théâtre au collège-séminaire de Rimouski (1863-1967)*, Rimouski, Université du Québec à Rimouski, 1972, p. 14. Cet article se trouve aux archives de l'Université du Québec à Rimouski.
 20. Jean-Marc Béland et al., *Le théâtre au collège-séminaire de Rimouski (1863-1967)*, art. cité, p. 14.

davantage présent au Séminaire de Rimouski et chez les Ursulines. L'un des auteurs les plus joués au Séminaire était Molière. *Le bourgeois gentilhomme*, *Le malade imaginaire*, *L'avare* et *Les fourberies de Scapin* sont les pièces de cet auteur que l'on représenta le plus régulièrement. En fait, tous les deux ou trois ans, l'une des quatre pièces était représentée, sans compter les autres pièces de Molière, ainsi que celles de Racine ou de Corneille. Pour ce qui est des Ursulines, ce sont plutôt les pièces de Racine qui ont été privilégiées, en particulier *Esther*, *Athalie* et *Iphigénie*. Le nombre de représentations de pièces classiques était moins important qu'au Séminaire, puisque chez les Ursulines, bon nombre de pièces montées étaient des créations de religieuses. Il est intéressant de remarquer que le Séminaire, favorisait davantage la comédie²¹. Chez les Ursulines, il en allait autrement²². Les textes de Racine reflétaient plutôt le choix d'une morale austère (pensons aux tragédies bibliques telles que *Athalie* et *Esther* qui avaient été commandées à l'origine par M^{me} de Maintenon pour les jeunes filles de Saint-Cyr). Non seulement les répertoires, mais aussi les valeurs transmises étaient différentes en fonction des publics, garçons ou filles. C'est sans doute pourquoi Molière fut plus joué au Séminaire et Racine chez les Ursulines. Mais qu'en est-il du théâtre de Corneille ?

Le cas de Corneille

Bien que moins présentes, les pièces de Corneille ont tout de même été montées et jouées dans les maisons d'enseignement de l'époque. *Le Cid*, par exemple, une tragi-comédie, a été joué autant au Séminaire que chez les Ursulines. Il en va de même pour la tragédie *Polyeucte*. Par contre, *Cinna* n'a été monté qu'au Séminaire. Le théâtre de Corneille a toutefois tenu une place importante : les genres que sont la tragédie et la tragi-comédie, les textes eux-mêmes, ainsi que la biographie du dramaturge semblent avoir influencé les clercs et les élèves.

Dans son ouvrage *Questions d'histoire littéraire*²³, l'abbé Paul-Victor Charland, professeur de rhétorique à l'époque au Collège de Lévis²⁴, souligne, en reprenant une citation de Racine :

-
21. Selon Claude Galarneau, les principaux genres joués dans les séminaires de Québec, Lévis et Rimouski sont surtout « [...] la comédie, le vaudeville, la farce et la bouffonnerie, le drame et la tragédie, l'opéra, l'opéra-comique, l'opéra bouffé et l'opérette ». Il ajoute que « [c']est la comédie qui l'emporte, groupant environ cinquante pour cent des pièces présentées » (Claude Galarneau, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, 1978, p. 208).
 22. Selon Claude Galarneau, il n'y avait « [...] point de vaudeville ou de bouffonneries. On se lance dans le grand théâtre et on y donne les classiques *Esther*, *Athalie*, et *Phèdre*, *Les femmes savantes* et *Polyeucte* [...] ». Claude Galarneau, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, ouvr. cité, p. 208.
 23. Paul-Victor Charland, *Questions d'histoire littéraire mises en rapport avec le programme de l'Université Laval* [1884], Lévis, Mercier et cie, 1899, p. 288.
 24. Paul-Victor Charland, professeur de rhétorique, compose un manuel en rapport avec le programme de l'Université Laval, où étaient formés alors les maîtres. On peut donc présumer que son manuel reflète l'approche pédagogique des textes dramatiques qui prévalait à l'époque.

[qu']après avoir quelque temps cherché le bon chemin et lutté contre le mauvais goût du public, Corneille enfin, inspiré d'un génie extraordinaire, fit voir sur la scène la raison, mais la raison accompagnée de toute la pompe, de tous les ornements dont la langue française est capable ; accorda heureusement la vraisemblance et le merveilleux, et laissa loin derrière lui tout ce qu'il avait de rivaux²⁵.

Par conséquent, pour lui, le théâtre de Corneille, en l'occurrence *Le Cid*, était une pièce unique dans laquelle la raison était un élément primordial. Mais plus encore, c'était la qualité du langage qui prévalait, ainsi que le bon goût de Corneille appuyé par une certaine solennité. Ce qui nous porte à croire que le théâtre de Corneille était un outil pédagogique important permettant aux clercs de transmettre leur enseignement, leurs valeurs et leur idéologie tout en s'appuyant sur des modèles esthétiques concrets.

En plus d'être estimé par les enseignants, Corneille était un auteur dramatique grandement considéré par les élèves des collèges. Dans un article paru dans *La Vie écolière* de mai-juin 1924, un élève écrit ce qui suit au sujet de Corneille : « [il] était un chrétien convaincu, et il imprègne ses écrits de je ne sais quoi de moral qui reconforte l'âme, et qu'il est assez difficile de rencontrer dans les tragédies de l'époque [...] son théâtre est moral et rien n'y blesse la conscience²⁶ ». Le théâtre de Corneille présente et transmet des valeurs qui confortent la morale chrétienne, qui apaise l'âme, en répondant probablement aux attentes et aux besoins des lecteurs, des acteurs et des spectateurs. Dans un autre article paru dans *La Vie écolière* du 1^{er} avril 1936, on y présente les qualités de la dramaturgie cornélienne. L'auteur de cet article fait ressortir l'importance de la volonté pour Corneille, la volonté en opposition avec la haine, et la volonté en lien avec le pardon, le devoir et l'amour :

Quelquefois la volonté [est] aux prises avec une autre passion : la haine, la haine qui veut mordre de sa dent de fer et qui appelle la vengeance. Après l'offense le personnage est un homme qui s'échauffe, qui s'emballe ; mais peu à peu, il pense au pardon et, convaincu que cet acte de volonté transformera les idées de l'offenseur, il prononce le mot magique qui apaise toute querelle [...]²⁷.

Dans ce cas, la volonté est d'abord confrontée à la haine, mais peu à peu, cette volonté se transforme et se métamorphose en autre chose, soit le pardon et l'apaisement. On voit ainsi comment le théâtre de Corneille pouvait servir à une pédagogie du contrôle des passions.

25. Paul-Victor Charland, *Questions d'histoire littéraire mises en rapport avec le programme de l'Université Laval* [1884], ouvr. cité, p. 288.

26. Charles-Alphonse Beaulieu, « Lettre à un ami sur la pièce de Corneille : *Cinna* », *La Vie écolière*, Rimouski, n^{os} 245-246, XIII^e année, mai-juin, 1924, p. 70-71. *La Vie écolière* était le journal du Séminaire de Rimouski dans lequel paraissaient des articles et des chroniques écrits par les prêtres enseignants. Régulièrement, on pouvait aussi y retrouver certains travaux d'étudiants.

27. Émile Rioux, « Corneille et la volonté », *La Vie écolière*, Rimouski, n^o 379, XXV^e année, avril 1936, p. 53.

La place de Corneille chez les Ursulines

Comme nous l'avons déjà évoqué, la pièce de Corneille la plus représentée chez les Ursulines était *Polyeucte*. Cette pièce, considérée comme une tragédie chrétienne de la grâce, est unique dans le répertoire de Corneille. Doubrovsky écrit d'ailleurs que « Corneille, sincèrement chrétien, compose une dramaturgie tout entière consacrée à l'effort de l'homme pour se faire et s'atteindre lui-même dans l'absolu²⁸ ». Il ajoute même un peu plus loin que « Corneille, en écrivant son ouvrage, voulait composer une tragédie sainte et travailler pour la cause de Dieu et de l'Église²⁹ ». On peut aisément concevoir comment la pièce a pu servir à renforcer et à transmettre des valeurs comme le don de soi ou la foi. Nous nous sommes demandé s'il était possible que ces valeurs influencent les jeunes filles des Ursulines à plus de deux siècles d'intervalle. Il semble que ce soit le cas puisque, par exemple, Pauline, personnage auquel les jeunes filles peuvent s'identifier, protagoniste de *Polyeucte*, est une femme qui réussit, malgré les obstacles, à être fidèle à son mari et obéissante à son père ; elle apparaît donc comme le « modèle féminin » de cette pièce. En ce qui a trait au « modèle masculin », c'est le personnage de Polyeucte qui l'incarne, ce dernier acceptant de mourir pour son Dieu, pour l'honneur et pour la gloire.

Pour l'abbé Paul-Victor Charland, *Polyeucte* est une pièce sublime qui sait mettre en valeur un héros de chaque sexe. D'ailleurs, en faisant référence à Sainte-Beuve, il souligne ce qui suit :

Au-dessus de *Polyeucte*, il n'y a rien, disait Fontenelle. Ici le poète nous ramène à cette époque de transition où l'élément chrétien envahissait la société romaine : il la saisit et la dépeint en traits ineffaçables, il trouve moyen de fondre dans un seul personnage, le chrétien, le martyr, l'époux et le gentilhomme afin d'en faire un héros accompli. Le caractère de Pauline n'est pas moins admirable, et aucun ne fait plus honneur au génie du poète et à la liberté d'esprit du sincère chrétien qui l'a tracé.

En outre, Charland ajoute que :

Du reste, l'extrême beauté de *Polyeucte* réside surtout dans le contraste harmonieux de caractères opposés, et le pathétique y naît d'un double sacrifice également héroïque, le sacrifice de Pauline renonçant à des espérances désormais légitimes, et celui de Polyeucte immolant à sa croyance sa tendresse et ses ambitions³⁰.

Les oppositions et les contrastes amènent les lecteurs, les acteurs et les spectateurs à discerner le bien du mal, le bon du mauvais et la facilité de la difficulté. Plusieurs éléments rassemblés dans cette même pièce semblent faire ressortir des valeurs permettant ainsi aux différents intervenants de présenter des modèles grâce auxquels les élèves peuvent s'édifier. Il en va de même pour *Le Cid*.

En effet, *Le Cid* est une tragi-comédie qui reflète des valeurs comme le devoir, l'honneur, la vertu et la gloire. Si nous procédons au même exercice

28. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, ouvr. cité, p. 226.

29. Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, ouvr. cité, p. 228.

30. Paul-Victor Charland, *Questions d'histoire littéraire*, ouvr. cité, p. 289-290.

qu'avec *Polyeucte*, nous pouvons observer que les jeunes filles, dans ce cas-ci, s'identifieront davantage à Chimène qui par honneur et par devoir refusera d'épouser l'assassin de son père. Elle cherchera ainsi à trouver un moyen de le venger sans brimer l'honneur et la vertu qu'elle se doit d'atteindre. Une fois de plus, il y a lieu de croire que ce type de pièce pouvait servir à transmettre des valeurs et des normes de comportement aux jeunes filles. Le théâtre donne donc l'occasion de les transmettre par un exemple concret, facilement visible, facilement recevable.

La place de Corneille au Séminaire

Contrairement aux Ursulines, la pièce de Corneille la plus représentée au Séminaire est la tragi-comédie *Le Cid*. Il semble que dans l'enseignement, *Le Cid* ait tenu une importance tout aussi grande que *Polyeucte*. Voici ce que l'abbé Charland écrit au sujet de cette pièce :

En 1637 parut *Le Cid*, et l'enthousiasme alla jusqu'au transport. La médiocrité eut beau se récrier et classer la pièce bien au-dessous des tragédies de Scudéry, les grands et le peuple s'accordèrent à la savoir de mémoire et à prévenir au théâtre les acteurs qui la récitaient. Intrigue noble et puissante, équilibre des moyens dramatiques, intérêt unique et toujours nouveau, opposition tout à fait théâtrale des sentiments les plus chers et des devoirs les plus sacrés — la tragédie était trouvée, et ce n'était pas sans raison que l'on donnait cours à cette formule admirative : *beau comme le Cid*³¹.

Nous pouvons penser que les religieux vouaient une admiration profonde à cette pièce ; avec elle, il devenait possible d'enseigner aux élèves un modèle esthétique indépassable, un point culminant dans l'histoire de la littérature. Une fois de plus, cette pièce met en scène un dilemme entre la raison et la passion, entre les sentiments et le devoir. Dans *Le Cid*, Rodrigue fait face à un choix, déchiré qu'il est entre l'amour de Chimène et la mémoire de son père. Par devoir et par honneur, il doit venger son père en tuant le père de la femme qu'il aime. Cependant, en accomplissant son devoir, il perd l'amour de Chimène, qui, elle aussi, par devoir et par honneur, refuse l'amour de Rodrigue et se voit dans l'obligation de demander justice. Rodrigue, à qui les jeunes garçons peuvent s'identifier, est représenté comme un être exemplaire puisqu'il délaisse la passion pour répondre à son devoir et à son honneur. Le devoir envers le père prime sur l'amour pour Chimène, même si, au dénouement, Rodrigue triomphe et réussit à concilier devoir et amour.

En ce qui concerne *Polyeucte*, il en va autrement. Dans ce cas, par exemple, nous avons affaire, comme nous l'avons déjà dit, à une tragédie chrétienne. Toutefois, les valeurs enseignées aux jeunes filles diffèrent de celles destinées aux jeunes hommes. Ainsi, dans *Le Cid*, les jeunes garçons s'identifieront davantage au héros masculin, tout comme c'est le cas dans *Polyeucte* dont le héros éponyme, par sa force intérieure et par ses croyances, accepte de mourir pour atteindre la glorification tant espérée.

31. Paul-Victor Charland, *Questions d'histoire littéraire mises en rapport avec le programme de l'Université Laval* [1884], ouvr. cité, p. 288.

La présence de *Polyeucte* et du *Cid* dans les deux institutions

Si nous comparons la présence des pièces de Corneille chez les Ursulines et au Séminaire de Rimouski, il est intéressant de remarquer qu'au Séminaire, la pièce de Corneille la plus représentée est *Le Cid*, suivi de près par *Polyeucte*. Chez les Ursulines, c'est l'inverse. Si nous supposons que *Le Cid* est plus propre à un auditoire masculin, parce qu'il propose un modèle guerrier et que *Polyeucte* est plus approprié à un auditoire féminin parce que cette pièce prône plutôt un modèle chrétien, pourquoi alors *Le Cid* ne se retrouve-t-il pas exclusivement au Séminaire et *Polyeucte* seulement chez les Ursulines? En fait, il semble que certaines valeurs — la vertu, le don de soi, le sacrifice, l'honneur — conviennent autant aux garçons qu'aux jeunes filles. Cependant, si nous observons les deux pièces de Corneille, nous pouvons nous rendre compte que dans les deux cas, les pièces ont chacune deux héros: un protagoniste masculin et une protagoniste féminine. Cela permet donc aux jeunes filles et aux jeunes garçons de s'identifier à un modèle. Par exemple, dans *Le Cid*, les garçons vont s'identifier davantage au devoir et à l'honneur de Rodrigue, tandis que les filles vont s'identifier plutôt à l'honneur et à la vertu de Chimène. En ce qui a trait à *Polyeucte*, il en va de même: les garçons vont s'identifier à l'honneur et au don de soi de Polyeucte. Les filles, quant à elles, vont s'identifier à l'honneur et la vertu de Pauline. Mais plus encore, il semble que le sacrifice prime sur tout le reste. Les deux pièces fournissent des valeurs importantes, des valeurs nobles, autant aux uns qu'aux autres: mais, c'est le sacrifice qui, dans les deux cas, est prédominant. Chacun, à sa manière, se sacrifie pour accomplir son devoir.

*

Le théâtre classique dans les institutions d'enseignement entre 1867 et 1937 semble avoir tenu plus d'un rôle. En ce qui concerne Corneille, nous pouvons conclure que ses pièces ont été utilisées comme objet d'étude, puisque l'enseignement des auteurs classiques français faisait partie des programmes d'études. Néanmoins, elles ont été surtout un outil d'enseignement permettant de transmettre, de montrer et — à la limite — d'inculquer des valeurs et des normes de comportement. C'est pourquoi nous retrouvons autant de pièces classiques représentées à cette époque dans les maisons d'enseignement du Bas-Saint-Laurent, en raison du néoclassicisme qui prévalait alors dans l'enseignement et qui prévaudra au moins jusqu'à la Révolution tranquille.

Science-fiction et connaissance : indéterminisme quantique et théorie du chaos dans *Dune* de Frank Herbert ¹

Daniel Racicot,
Université du Québec à Trois-Rivières

Panta rei.
Héraclite

Lorsque je tente de synthétiser, en une seule image, ce qui se dégage de *Dune*² en ce qui a trait à la connaissance humaine, je suis tenté de faire un rapprochement entre les réflexions de Frank Herbert et celles d'Héraclite d'Éphèse. L'un et l'autre partagent une pensée à mi-chemin entre le rationnel et le magique, une conscience aiguë des flux opposés qui constituent toute chose, un désir de compréhension du principe dynamique qui est la source du changement et la conviction qu'on ne peut jamais se baigner deux fois dans le même fleuve. Bien que l'œuvre de Herbert soit séparée de la philosophie présocratique par des millénaires, je crois que c'est à tort que l'on chercherait, dans la technique et la métaphysique de Paul Muad'Dib — le héros de *Dune* —, autre chose qu'une philosophie du changement, une écologie du temps sur laquelle doit se fonder une morale.

C'est afin d'étayer cette idée que, dans cet article, je mettrai en rapport des concepts scientifiques tirés de la mécanique quantique et de la théorie du chaos avec la structure de l'intrigue de *Dune*, avec les images que Herbert a utilisées pour décrire l'univers fictionnel, ainsi qu'avec les différentes façons qu'ont les personnages d'appréhender leur monde. Ces emprunts à la science se divisent en deux catégories générales. La première, catégorie de relations spatiales, concerne le rapport entre l'univers et les objets qui le composent, entre le tout et ses parties et se comprend selon l'axe réductionnisme/holisme. La seconde, catégorie de relations temporelles, se rapporte au lien de filiation entre le passé et l'avenir et s'appréhende selon l'axe déterminisme/indéterminisme.

Mes recherches n'ont évidemment pas pour but de régler la « querelle du déterminisme », laquelle se déroule toujours dans les cercles scientifiques, mais bien d'exposer en quoi ce questionnement sur le fondement des lois

-
1. Je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada qui a subventionné mes recherches.
 2. Frank Herbert, *Dune* [1965], New York, Ace Books, 1990, 537 p. Afin de faciliter la compréhension de chacun, les extraits présentés dans cet article proviennent de la traduction française publiée en deux volumes aux Éditions Robert Laffont (Frank Herbert, *Dune I* [1970], Paris, Robert Laffont, 1980 ; Frank Herbert, *Dune II* [1970], Paris, Robert Laffont, 1980).

qui régissent la nature peut apporter de nouveaux éléments à la critique du roman de Herbert. Loin de vouloir repérer l’empreinte univoque d’une science sur le texte, je m’efforcerai, à l’instar de Michel Pierssens, de percevoir l’écriture « comme le ferment d’une crise permanente des savoirs qu’elle mobilise³ ». Par conséquent, en présentant les multiples analogies entre les apories de la recherche scientifique moderne et celles de la quête de connaissance des personnages, j’entends montrer que la structure de *Dune* est faite de manière à créer une ambiguïté, un paradoxe qui semble insoluble. C’est ainsi que l’auteur pousse le lecteur à servir deux maîtres à la fois : le déterminisme et le hasard, ou l’ordre et le chaos.

La partie et le tout

Cette première partie se fonde sur l’interprétation du formalisme mathématique de la mécanique quantique qui a influencé la pensée de Frank Herbert, celle du groupe de physiciens notamment composé de Niels Bohr et de Werner Heisenberg, c’est-à-dire l’interprétation de Copenhague. Afin d’exposer de quelles manières certains concepts de la mécanique quantique marquent la dimension philosophique de *Dune*, il me sera d’abord nécessaire de découper et d’expliquer sommairement ces derniers.

La dualité onde/corpuscule constitue le point de départ de la formulation de la mécanique quantique. Selon cette dernière, les émissions lumineuses, et plus généralement la matière ou l’énergie, se comportent tantôt comme des ondes, tantôt comme des particules, mais jamais les deux à la fois. Par ailleurs, la théorie quantique décrit le monde microscopique en terme de probabilités : on ne peut plus parler de la position d’une particule, mais seulement de la probabilité qu’elle se trouve en un endroit donné. En effet, selon les relations d’indétermination de Heisenberg, plus on détermine par la mesure la précision d’une donnée observable — la vitesse d’une particule, par exemple —, moins on peut connaître la valeur de la donnée observable qui lui correspond — c’est-à-dire, dans notre exemple, la position de cette particule.

Afin de réconcilier l’opposition entre les deux images de la matière que suppose le formalisme quantique, l’une corpusculaire et l’autre ondulatoire, Bohr formula son principe de complémentarité. Il soutint que ces deux modèles, de même que des données observables conjuguées telles que la vitesse et la position, sont complémentaires dans le sens où ils sont, d’une part, également indispensables à l’interprétation du formalisme quantique et des résultats expérimentaux auxquels ils s’appliquent et, d’autre part, mutuellement exclusifs, car ils ne peuvent être appliqués simultanément lors d’une expérience⁴.

Ainsi, avec la mécanique quantique telle que les supporters de l’École de Copenhague la concevaient, notre connaissance du monde devient

3. Michel Pierssens, *Savoirs à l’œuvre. Essais d’épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 13.

4. Dugald Murdoch, « Bohr », dans William H. Newton-Smith (sous la dir. de), *A Companion to the Philosophy of Science*, Oxford, Blackwell Publishers, 2000, p. 27.

limitée par le caractère même de notre interaction avec lui : impossible de réduire les différents points de vue pris sur un système quantique afin de former une description unique de type classique. De surcroît, l'acte d'observation altérant la nature de l'objet observé, les scientifiques ne peuvent plus vraiment parler du comportement des particules élémentaires en elles-mêmes, mais seulement de notre connaissance de celles-ci⁵. Enfin, l'idéal d'un univers régi par un déterminisme global disparaît pour faire place à une incertitude profonde au cœur de la matière.

Après cette revue superficielle de certaines des implications de l'interprétation de Copenhague, voyons maintenant comment Herbert s'est inspiré de ce modèle scientifique pour construire son roman. Le titre de l'œuvre évoque d'emblée la dualité onde/corpuscule. La dune, que l'on peut considérer comme une vague de sable se déplaçant en phase sur l'étendue du désert ou comme un amoncellement de grains de différentes formes et grosseurs en état de perpétuel entrechoquement, se conçoit selon deux modèles en apparence contradictoires. Tout compte fait, les représentations duelles traversent l'ensemble du roman, du moindre détail de l'écologie du désert — comme c'est le cas pour le ver des sables dont chacun des anneaux a une vie propre⁶ —, jusqu'au livre essentiel de la religion de l'empire galactique, la Bible Catholique Orange, qui constitue un amalgame de plusieurs religions et dont le nom, s'il est replacé dans le contexte de l'Irlande du Nord, relève du paradoxe.

Cette dualité se retrouve aussi dans la structure de l'intrigue, ce qui crée une tension entre deux niveaux distincts dans le parcours du héros. En ce qui concerne la narration, les séquences s'enchaînent de façon cohérente, tout semble concorder avec le caractère prédestiné des aventures de Paul, caractère sur lequel l'auteur insiste, notamment dans les multiples aphorismes, mémoires et extraits de textes mis en exergue à chacun des chapitres. En bref, le lecteur assiste à l'accomplissement d'une prophétie, à la création d'un mythe. Par contre, pour ce qui est des actions, le dessein de certains des personnages reste indéterminé, les moments charnières sont gros de tous les futurs possibles, le futur du système repose pratiquement sur des fluctuations aléatoires. L'épisode suivant a l'avantage de présenter deux voix — la voix du mythe, de l'absolu et celle des apparences toujours floues et relatives —, lesquelles entretiennent un dialogue soutenu s'étendant de la première épigraphe au dénouement final de *Dune* :

On ne saura jamais ce qui se produisit alors dans l'esprit du bourreau. Écouta-t-il et comprit-il à ce moment les paroles de Kynes? Qui sait?... Mais, en tout cas, on sait ce qu'il fit. [...] Uliet [...] fit trois pas en avant et, délibérément, s'abattit sur son couteau et mourut. Suicide? Certains prétendent que ce fut Shai-Hulud qui guida son geste.

Ainsi naissent les présages⁷.

5. John Lukacs, « Quantum Mechanics and the End of Scientism », dans Richard Olson (sous la dir. de), *Science as Metaphor*, Belmont, Wadsworth, 1971, p. 294.

6. Frank Herbert, *Dune I*, ouvr. cité, p. 186.

7. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 365.

Les aspects duels de *Dune* ne semblent donc s'interpréter qu'à la faveur du concept de complémentarité; les représentations ondulatoire et corpusculaire — ces deux structures logiques, ces deux éclairages conceptuels — ne peuvent exprimer seulement qu'une partie de la totalité de l'œuvre, mais sont toutes deux nécessaires à son interprétation.

Cela étant, le modèle cognitif quantique n'a pas créé que des dualités, il a redéfini la relation entre le sujet et l'objet de la connaissance. Certes, sujet et objet ont toujours été intimement liés — le premier désignant et concevant le second —, cependant, depuis les travaux de Heisenberg, il est devenu impossible de prétendre que, lors d'une mesure, l'influence du sujet sur l'objet est négligeable. Pour illustrer comment cette idée se reconnaît dans *Dune*, je présenterai deux exemples. Voici le premier :

Il comprit que sa prescience était une illumination qui recouvrait les limites de ce qu'elle lui révélait. Tout à la fois source de précision et d'erreur significative. Une sorte de principe d'incertitude d'Heisenberg intervenait ici : la dépense d'énergie qui lui révélait ce qu'il voyait le modifiait en même temps⁸.

En d'autres termes, la connaissance objective est impossible, car le héros ne parvient pas à s'extraire du système qu'il explore. Le simple fait de penser le futur change celui-ci et, pourrait-on dire, le crée. Ce qui mène à mon deuxième exemple, qui montre bien l'aspect paradoxal de l'acte de prescience :

Prophétie et prescience. Comment les soumettre à l'examen, face aux questions sans réponses? Par exemple : Dans quelle mesure la « Vague » (l'image-vision, ainsi que la désignait Muad'Dib) constitue-t-elle une prédiction véritable et dans quelle mesure le prophète façonne-t-il l'avenir afin qu'il corresponde à la prophétie? Et qu'en est-il des harmoniques inhérents à l'acte de prophétie? Le prophète voit-il l'avenir ou seulement une ligne de rupture, une faille, un clivage dont il peut venir à bout par des mots, des décisions ainsi qu'un tailleur de diamant façonnant une gemme d'un coup de son outil⁹?

Somme toute, et pour conclure cette première partie, on note que la partition cartésienne — la séparation du monde en objet et sujet — ne tient plus. En un mot, dans ce cas-ci comme dans celui de la dualité onde/corpuscule, c'est le rapport entre la partie et le tout qui devient source d'incertitude. Et, du coup, la représentation classique du monde, que l'on croyait régi par un déterminisme universel et analysable à l'aide du réductionnisme, s'effondre pour faire place à la représentation quantique, qui est de nature probabiliste et source d'ambiguïté.

La causalité circulaire

Afin de poursuivre notre examen des aspects sous lesquels le mode de pensée scientifique fut incorporé dans la trame du récit de Herbert, je vais

8. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 96.

9. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 71.

maintenant présenter quelques-unes des notions centrales de la théorie du chaos (et de l'approche cognitive qui lui a donné naissance : l'approche systémique). La théorie du chaos représente plus un paradigme de recherche qu'une science proprement dite, car ses partisans proviennent d'horizons très différents; de l'économie à la biologie, en passant par la thermodynamique et la météorologie, ces chercheurs ont en commun le fait qu'ils font l'analyse de systèmes dynamiques complexes à l'aide de modèles mathématiques.

Les systèmes dynamiques complexes se composent d'un grand nombre d'éléments qui interagissent en même temps. Par ailleurs, la seule méthode permettant de modéliser ces systèmes fait intervenir des équations non linéaires. Ces équations comprennent plusieurs « variables [qui] sont multipliées ou divisées par des coefficients, pouvant être eux-mêmes fonctions d'autres variables¹⁰ » et ainsi de suite. En outre, ces systèmes ont comme caractéristique ce que l'on nomme la sensibilité aux conditions initiales, c'est-à-dire qu'il peut arriver que de petites différences dans les conditions initiales engendrent de très grandes dans les phénomènes finaux. De ce fait, la prévision des systèmes chaotiques devient extrêmement difficile, voire impossible. En bref, étant donné que notre connaissance — aussi précise soit-elle — d'un état initial reste toujours une forme d'approximation, les imprécisions s'amplifient de manière exponentielle et ont pour résultat l'imprévisibilité de l'état final.

De plus, lorsque l'on étudie l'évolution de ces systèmes dans le temps, l'on remarque qu'ils se maintiennent en état d'équilibre dynamique à la frontière entre l'ordre et le désordre par une série de boucles de rétroaction positives et négatives. Les rétroactions positives tendent à amplifier la moindre fluctuation, à accroître les divergences. Les rétroactions négatives constituent quant à elles une correction de l'amplification causée par les rétroactions positives, une force régulatrice. Dans cette image de la nature qui se maintient en équilibre grâce à son mouvement constant, la distinction classique entre la cause et l'effet devient inapplicable.

Cela dit, il reste à voir comment tout cela s'articule dans *Dune*. À ce sujet, la première phrase du récit ne manque pas d'attirer l'attention. L'auteur semble placer l'ensemble de l'œuvre sous le signe de la sensibilité aux conditions initiales : « C'est à l'heure du commencement qu'il faut tout particulièrement veiller à ce que les équilibres soient précis¹¹. » De plus, le grand nombre de variables qui entrent en jeu lors des épisodes prophétiques du héros entraîne une imprévisibilité :

Et ce qu'il voyait était le nexus temporel de cette caverne, un bouillonnement de possibilités au sein duquel la plus infime action (clignement de paupière, mot irréflecti, grain de sable mal placé) était répercutée sur un levier gigantesque qui agissait sur tout l'univers connu. La violence était présente dans un tel nombre de variables que le moindre mouvement suscitait d'immenses modifications du schéma¹².

10. Joël de Rosnay, *Le macroscope. Vers une vision globale*, Paris, Seuil, 1975, p. 94.

11. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 9.

12. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 96.

Paul est donc inévitablement affligé de ce qu'il nomme lui-même sa « vision imparfaite¹³ » du futur. Puisque le futur est constamment en changement, le devin ne peut que prévoir les traits probables de l'avenir.

Dans un autre ordre d'idée, le héros découvre qu'en chacun de nous résident deux forces opposées. L'une, assimilable aux boucles de rétroaction positive, est un accroissement des divergences, un facteur de changement. L'autre, la boucle de rétroaction négative, vise un but déterminé, le maintient : « Il y a en chacun de nous, dit Paul, une force ancienne qui prend et une force ancienne qui donne. [...] Ces choses qui sont en nous sont si anciennes [...] qu'elles sont réparties dans chaque cellule de notre corps. Ce sont elles qui nous façonnent¹⁴. » On peut par ailleurs faire ici un parallèle avec les doubles représentations dont j'ai parlé en première partie. Les ondes, représentations continues, se déplacent de manière harmonieuse selon des évolutions qui semblent prédéterminées, finalisées. Les corpuscules, qui sont de l'ordre du discontinu, ont quant à eux une position et une vitesse indéterminées, un à-coup pouvant à tout moment faire bifurquer le cours du roman-fleuve et s'amplifier. Voilà en somme les deux faces d'un principe de vie. Et, comme nous le verrons à l'instant, le principe de mort réside quant à lui dans la fixité, c'est-à-dire dans l'arrêt de ce mouvement subtil entre déterminisme et hasard :

Il est en toutes choses un rythme qui participe de notre univers. Symétrie, grâce, élégance : vous retrouvez toutes ces qualités dans celles que saisit le véritable artiste. Vous pouvez retrouver ce rythme dans la succession des saisons, dans le cheminement du sable sur une corniche, dans les branches d'un buisson créosote ou le dessin de ses feuilles. Dans notre société, dans nos vies, nous avons essayé de copier ces formes, de chercher les rythmes, les danses qui réconfortent. Pourtant, il est possible de discerner un péril dans la découverte de la perfection ultime. Il est clair que le schéma ultime contient sa propre fixité. Dans cette perfection, toute chose s'en va vers la mort¹⁵.

De façon générale, ce motif en constante évolution, dans lequel s'opposent les deux forces, ressemble fort à un objet fractal.

Ainsi, nous avons délimité deux types de paradoxes qui, dans *Dune*, sont à la source d'une ambiguïté. Les premiers ont trait au rapport entre l'univers et les objets qui le composent. Les seconds se rapportent au lien de filiation entre le passé et l'avenir. Mais comment ces deux axes se rejoignent-ils ? Et surtout, comment dépasser les contradictions qui résultent de cette représentation dualiste ?

Au niveau le plus général du récit, l'ambiguïté repose sur le rapport de complémentarité que l'ordre et le désordre entretiennent dans l'œuvre. *Dune* présente des hasards qui semblent guidés par un déterminisme sous-jacent — par un plan, une finalité — et, paradoxalement, ce roman donne une image de l'ordre comme de quelque chose dont le hasard émerge sans

13. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 214.

14. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 297.

15. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 210.

qu'on ne puisse l'empêcher, peu importe le degré de contrôle exercé. C'est dans la relation subtile entre ces deux représentations du réel que l'on est en mesure de faire un lien entre les éléments de science présentés. Toutefois, les antinomies demeurent. Parce que liées à notre mode de pensée lui-même, elles sont inévitables et seul un être surhumain tel que Paul peut les surmonter, et ce, momentanément seulement.

Incomplétude et rationalité

En conséquence de ces paradoxes, le lecteur — et surtout le lecteur de science-fiction des années soixante — se voit trahi par son besoin d'unicité. L'auteur se joue même de lui dans les toutes dernières lignes de l'œuvre. En effet, après avoir argumenté en faveur d'une cause ultime qui viendrait tout désambiguïser, l'auteur se refuse *in extremis* à livrer la clef de voûte du récit au lecteur. Il n'en fait que l'ostentation : « Devant ces faits, on en arrive à la conclusion que l'inefficacité du Bene Gesserit dans cette affaire ne fut que le résultat d'un plan plus vaste dont l'école n'avait pas la moindre connaissance¹⁶ ! »

Or, ce désir d'une image unique, cohérente et rationnelle du réel semble constituer une tendance naturelle chez l'humain, comme le prophète Muad'Dib le révèle : « Le besoin pressant d'un univers logique et cohérent est profondément ancré dans l'inconscient humain. Mais l'univers réel est toujours à un pas au-delà de la logique¹⁷. » Tout cela n'est pas sans rappeler les travaux du logicien Kurt Gödel, dont les théorèmes d'incomplétude, puis les théorèmes de mise en évidence de propositions indécidables dans les systèmes formels mathématiques montrent que

dans tout système logique où l'on peut formuler l'arithmétique naturelle, il est possible [...] de définir des propositions indécidables, c'est-à-dire que l'on ne peut, dans ce système, ni démontrer, ni réfuter, et que l'une de ces propositions est celle qui affirme la non-contradiction du système lui-même¹⁸.

C'est comme si l'auteur généralisait cette idée, allant jusqu'à l'appliquer à la totalité du système des savoirs, dans le but de montrer que, peu importe le type de représentation employé, la connaissance des hommes sera toujours relative, jamais absolue.

Coincée de la sorte entre un réel qui se dérobe constamment sous ses yeux et son « besoin pressant », reléguée dans un univers irrésolu en raison de son savoir toujours incomplet, l'humanité est donc condamnée à la croyance, à la foi. Que ce soit en une religion messianique — comme c'est le cas pour les Fremens — ou en l'efficacité de la science, comme le suppose l'extrait suivant : « Le concept de progrès agit comme un mécanisme de protection destiné à nous isoler des terreurs de l'avenir¹⁹ ». En somme, entre

16. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 384.

17. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 200.

18. Jeanne Parrain-Vial, *Philosophie des sciences de la nature. Tendances nouvelles*, Paris, Klincksieck, 1983, p. 53.

19. Frank Herbert, *Dune II*, ouvr. cité, p. 130.

la religion et la science, il n'y aurait, pour ainsi dire, qu'une différence de degré.

Finalement, j'ai montré qu'à travers sa redéfinition des concepts classiques, *Dune* nous offre l'image de la genèse d'une nouvelle science. Dans ce mode de pensée, l'ordre et le hasard, de même que le sujet et l'objet ne s'opposent plus de façon absolue. De la même manière, les parties n'expliquent pas complètement le tout et le passé ne contient pas la totalité du futur. Le héros, à travers sa démarche progressive de réconciliation des contraires, réussit à concevoir une réalité, mais celle-ci est toujours en mouvement et demeure fondamentalement insaisissable, les opposés qui la composent exécutant une danse incessante. On voit là un appel à ce nouveau paradigme que d'aucuns ont appelé science postmoderne, mais aussi, par delà les théories qui ont inspiré la création de ce livre-univers, on distingue une tentative intemporelle de la pensée humaine, tentative qui vise à formuler une philosophie du devenir, semblable à celles d'Héraclite et de Lao-Tseu qui, à la même époque, fondaient leur philosophie sur la dynamique des forces opposées.

Frank Herbert a déjà parlé du ver des sables, Shai-Hulud, comme d'un dragon protégeant un trésor caché : la perle de la connaissance. Cette perle, si elle existe, ne pourra pas, selon moi, être de forme régulière, elle se devra d'être baroque, comme le livre qui m'y a donné accès.

Postmodernisme et écoféminisme dans le roman québécois pour la jeunesse : vers une nouvelle épistémologie féministe

Marie-Claude L'Heureux,
Université du Québec à Trois-Rivières

L'association possible de la femme au corps et à la nature constitue, pour les études féministes, un espace de réflexion fort litigieux. Peu de théoriciennes ont pris le parti de célébrer cette relation, et celles qui s'y sont risquées ont souvent eu maille à partir avec le spectre de l'essentialisme. Nul doute que cette « phobie de l'essentialisme¹ » se veut le pervers héritage de la pensée patriarcale traditionnelle, celle-ci ayant fait du confinement de la femme aux sphères corporelle et naturelle un instrument politique visant son exclusion des sphères intellectuelle et culturelle. Les grandes dichotomies telles que nature/culture, corps/esprit et sensible/intelligible sont ainsi devenues autant de lieux de discours favorisant la subordination du féminin par le masculin. Or, depuis l'avènement de l'ère postmoderne, la crédibilité et la solidité de telles oppositions vacillent. Dans cette foulée de remises en question, certaines féministes contemporaines ont entrepris de fragiliser la structure patriarcale en réintégrant les catégories du féminin, du corporel et du naturel dans une nouvelle épistémologie prônant une approche non dichotomique et non essentialiste. La littérature québécoise pour la jeunesse témoigne de ce fait, alors que certaines romancières mettent en avant de jeunes héroïnes qui ont à cœur de se définir à l'extérieur du cadre totalisant et réductionniste de la pensée binaire. Tel que le souligne Margaret R. Higonnet, la quête identitaire qui traverse l'écriture des femmes et celle qui marque l'écriture pour la jeunesse accusent de nombreuses similitudes :

Les deux concepts de base — « la femme », « l'enfant » — ont tous deux un statut problématique. Quoiqu'ils présupposent une donnée biologique, ils fonctionnent néanmoins dans un champ culturel. Tous deux encore se constituent dans le cadre épistémologique d'un système d'oppositions. Comme Simone de Beauvoir l'a montré, le deuxième sexe sera représenté comme l'antithèse du premier sexe, et au même titre, l'Enfant comme l'antithèse de l'Adulte. Selon les nécessités du moment, la femme ou l'enfant [...] est perçu comme « l'autre »².

Dans cette optique, le cheminement de jeunes personnages féminins cherchant à faire valoir leur singularité en dehors des régimes d'oppositions acquiert une portée éminemment subversive. Les jeunes filles sont

-
1. Terri Field, « Is the body essential for ecofeminism? », *Organization & Environment*, vol. 13, n° 1, mars 2000, p. 39.
 2. Margaret R. Higonnet, « Diffusion et débats du féminisme », dans Jean Perrot et Véronique Hadengue (sous la dir. de), *Écriture féminine et littérature de jeunesse. Actes du colloque d'Eaubonne*, Paris, La Nacelle, 1995, p. 17.

effectivement appelées à se poser à l'encontre de deux grandes institutions génératrices de récits totalisants : le patriarcat et la société adulte. Cette volonté de transgresser les grandes dichotomies marque l'héroïne de la trilogie pour adolescents de la romancière Dominique Demers. Au fil des trois volets de cette série — *Un hiver de tourmente*, *Les grands sapins ne meurent pas* et *Ils dansent dans la tempête*³ —, la jeune Marie-Lune Dumoulin-Marchand fait montre d'une reconfiguration des frontières séparant la nature de la culture et le sensible de l'intelligible. Après avoir posé les jalons d'une épistémologie féministe à la fois postmoderne et écoféministe, il s'agira ici d'observer en quoi la démarche de l'adolescente s'apparente à ce renouveau et comment ce dernier favorise le cheminement identitaire de la jeune fille.

Entre postmodernité et écoféminisme : L'émergence d'une nouvelle épistémologie

C'est donc au cœur de l'effervescence postmoderne que cette nouvelle épistémologie prend forme. L'une des principales caractéristiques de la postmodernité consiste, selon l'expression consacrée, en une « incrédule à l'égard des métarécits⁴ ». Cette incrédule se porte notamment sur le métarécit propre à la modernité, un discours marqué par l'universalisme, le rationalisme, le progrès, la foi en la science et la technique, etc. De ce grand récit est née une conception mécanique de la nature, qui a conduit à la domination et à l'exploitation du monde naturel par la raison instrumentale. Dès lors, la nature n'est plus qu'« une totalité unifiée, inerte, finalisée, utile et utilisable, dont le destin est d'être cultivée et exploitée⁵ ». En témoigne, par exemple, un Descartes affirmant que la connaissance est susceptible de « nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature⁶ ». Un tel discours aura permis de consolider la suprématie de la raison et de l'objectivité, amplifiant irrémédiablement la distance séparant le corps et l'esprit. Dans son refus des différences hiérarchisantes, le postmodernisme remet en question les récits hérités de la modernité. Comme le soutient Gilbert Hottois,

Leur visée d'unité, d'universalisation, de totalité et de totalisation a été un facteur de légitimation du dogmatisme, du fascisme et du totalitarisme. [...] La défaite des métarécits modernes est un gage de tolérance, de pluralité, de liberté. Elle encourage le respect de ce qui est autre ou marginal, la considération du singulier et du particulier [...] ⁷.

-
3. Dominique Demers, *Un hiver de tourmente*, Montréal, La courte échelle, coll. « Roman + », 1992 ; Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan », 1993 ; Dominique Demers, *Ils dansent dans la tempête*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Titan », 1994.
 4. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 7.
 5. Philippe Choulet, *Nature et culture*, Paris, Éditions Quintette, coll. « Philosophe », 1990, p. 27-28.
 6. René Descartes, *Discours de la méthode* [1637], Gallimard, coll. « Folio essai », 1997, p. 131.
 7. Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Le point philosophique », 1997, p. 413.

Cette méfiance à l'égard de la raison et de la vérité absolue permet aux individus postmodernes de se libérer des *diktats* idéologiques et d'affirmer leur singularité. De fait, ceux-ci en viennent à prendre conscience que « leurs interprétations et leurs vérités, c'est-à-dire ce qu'ils croient être le plus près de leurs valeurs et de leurs besoins, peuvent être aussi valables que toutes celles qu'on leur avait proposées depuis si longtemps⁸ ». De quelques métarécits tout-puissants, on passe ainsi à une profusion de microrécits reflétant la spécificité de chacun.

Ce passage de l'universel moderne au singulier postmoderne n'est pas sans avoir eu des répercussions majeures sur le mouvement féministe, cette transition ayant ouvert la voie à de nouvelles revendications. Animées par des idéaux plus individualistes que collectivistes, les féministes d'appartenance postmoderne ont reproché « aux formulations théoriques et politiques du féminisme occidental leur dépendance à l'endroit des fondements philosophiques et politiques de la modernité et des prémisses des grands récits modernes⁹ ». Ces féministes prônent plutôt une sensibilité déconstructionniste qui s'applique à ébranler ces grands récits. Un tel rejet du discours de la modernité a poussé certaines féministes contemporaines à privilégier une nouvelle épistémologie. La tradition philosophique moderne perpétue un système binaire dans lequel le masculin est associé à la raison, à l'objectivité, à l'intelligible et au culturel, alors que le féminin est associé à la passion, à la subjectivité, au sensible et au naturel. Dans la mesure où il pose la femme comme étant irrationnelle, ce système exclut cette dernière de toute véritable production de connaissances. C'est pourquoi de nombreuses théoriciennes ont à cœur de renverser la vapeur et d'enrayer cette masculinisation de la pensée. Pour Elizabeth Grosz notamment, il ne fait aucun doute qu'après avoir relevé « que l'universel est un déguisement de la masculinité, que les connaissances n'occupent qu'un seul pôle restreint du spectre (sexuel) tout entier, on voit apparaître d'autres façons de connaître, d'autres façons de procéder, la possibilité de discours et de savoirs féminins¹⁰ ». Réintégrant la dimension corporelle dans la quête du savoir, cette théoricienne ne fait pas que revaloriser les pôles dévalués au sein de la structure binaire. Elle fait du corps un point de médiation, un lieu à partir duquel l'on repense l'ensemble des dualismes découlant de l'opposition corps/esprit. Puisqu'il fait le pont entre ce qui est interne — exclusivement accessible par l'individu — et ce qui est externe — publiquement observable —, le corps permet la réconciliation d'oppositions telles que extérieur/intérieur, public/privé, même/autre¹¹. Afin d'illustrer ce pouvoir de déconstruction accordé au corps, Grosz fait appel à l'image de la bande de Möbius¹² :

8. Yves Boisvert, *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1995, p. 41.

9. Francine Descarries, « Le projet féministe à l'aube du XXI^e siècle : un projet de libération et de solidarité qui fait toujours sens », *Cahiers de recherche sociologique*, Montréal, n° 30 (*La sociologie face au troisième millénaire*), 1998, p. 203.

10. Elisabeth Grosz, « Le corps et les connaissances. Le féminisme et la crise de la raison », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, printemps 1992, p. 60.

11. Voir Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Indianapolis, Indiana University Press, coll. « Theories of representation and difference », 1994.

12. Rappelons que cette figure, qui fut étudiée par l'astronome et mathématicien allemand Möbius en 1858, représente un ruban sur lequel on passe alternativement et

Bodies and minds are not two distinct substances or two kinds of attributes of a single substance but somewhere in between these two alternatives. The Möbius strip has the advantage of showing the inflection of mind into body and body into mind, the ways in which, through a kind of twisting or inversion, one side becomes another¹³.

Une telle représentation se situe aux antipodes de la structure binaire propre au patriarcat et à la modernité, puisque les différents éléments, loin de s'opposer, s'entremêlent indéfiniment.

La métaphore de la bande de Möbius n'est pas sans rappeler le principe d'interconnexion propre aux théories écoféministes. Entamant un dialogue entre le féminisme et l'écologie, l'écoféminisme est un mouvement qui table sur « le lien étroit entre la relation d'exploitation et de domination de la nature par l'homme (mise en place par la science moderne réductionniste depuis le XVI^e siècle) et la relation d'exploitation et d'oppression des femmes par les hommes qui prédominent dans la plupart des sociétés patriarcales¹⁴ ». La femme, de par son rôle joué dans la procréation, a rapidement été associée au corps et, par conséquent, à la nature. L'écoféminisme réunit donc le corporel et le naturel dans une même entreprise d'émancipation. Cette lutte passe par une forte critique des dualismes, puisque, pour parvenir à cette double libération, il est impératif de réconcilier nature et culture. C'est pourquoi, les théoriciennes écoféministes militent en faveur d'un retour au principe d'interconnexion, selon lequel l'humain et tous les autres êtres vivants sont interreliés et existent dans une relation d'interdépendance. L'écoféministe Chaia Heller propose à cet effet le passage d'une *dual*-logique à une *éco*-logique, un système de pensée à l'intérieur duquel nature et culture ne sont plus séparées, mais s'inscrivent plutôt dans un même processus. Une telle conception permet d'aller au-delà de l'opposition nature/culture, puisqu'elle considère la nature et la culture non plus comme deux entités isolées l'une de l'autre, mais comme participant d'un même *continuum*, alors que la culture se veut « the realization of the potentiality for subjectivity latent within nature¹⁵ ». Le culturel et le naturel deviennent ainsi complémentaires, le premier venant prolonger le second dans une dynamique de continuité davantage que dans un rapport de domination. Les deux catégories s'entremêlent, à l'image des surfaces intérieures et extérieures de la bande de Möbius.

Nouvelle épistémologie et littérature pour la jeunesse : l'exemple de Dominique Demers

En somme, une nouvelle épistémologie postmoderne et écoféministe ouvre la voie à une approche où irrationalité, subjectivité, corporalité et

continuellement de l'extérieur à l'intérieur, l'une et l'autre surface se complétant indissociablement.

13. Elisabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, ouvr. cité, p. xii.

14. Maria Mies et Vandana Shiva, *Écoféminisme*, Paris et Montréal, L'Harmattan, coll. « Femmes et changements », 1998, p. 15.

15. Chaia Heller, « Toward a Radical Ecofeminism: From Dual-Logic to Eco-Logic », *Society and Nature. The International Journal of Political Ecology*, vol. 2, n° 1, 1993, p. 73.

nature ne sont plus exclues des processus de connaissance et sont, au contraire, susceptibles de les enrichir. C'est d'ailleurs ce qui se produit dans la trilogie pour adolescents de Dominique Demers. Le cheminement identitaire de la jeune héroïne va de pair avec une transgression de l'opposition nature/culture et des autres structures duelles découlant de cette dichotomie. L'une des étapes de ce cheminement, l'expérience de la maternité, se révèle à ce sujet fort éloquente. Cet épisode constitue l'essentiel du deuxième volet de la trilogie, soit *Les grands sapins ne meurent pas*. Marie-Lune Dumoulin-Marchand est une jeune fille qui a grandi entourée par la nature, au bord du lac Supérieur, dans les Laurentides. Elle n'a que quinze ans lorsqu'elle se retrouve aux prises avec une grossesse imprévue. Après avoir momentanément considéré l'avortement, l'adolescente se tourne, en définitive, vers l'adoption. Le récit reproduit les moments forts de cette expérience de la maternité. Le rapport qu'entretient Marie-Lune face à sa grossesse et à son corps laisse transparaître une critique du point de vue moderne, une valorisation du corporel, ainsi qu'une transgression de l'opposition corps/esprit.

Au fil de sa maternité, l'adolescente se pose en contradiction avec une approche médicale héritée de la pensée moderne. Dès son premier contact avec cet univers, la jeune fille laisse transparaître un profond malaise. Alors qu'elle envisage l'avortement, un médecin lui explique que l'intervention risque d'être relativement complexe en raison du stade avancé de sa grossesse. L'adolescente réagit au discours froid et technique du spécialiste comme suit :

Le Dr Marion parlait, parlait, mais je ne l'entendais presque plus. Le tonnerre grondait tout autour. Des poignées de mots perçaient le tumulte de temps en temps, mais on aurait dit que le médecin parlait à une autre. J'étais spectatrice. Tout cela se passait dans un film. Au début, on croyait que c'était l'histoire d'un avortement ordinaire. Mais le scénariste s'était amusé à tout compliquer. Au fond de l'utérus, la chose avait grossi. Trop pour être simplement aspirée. Il fallait « dilater le col ». Et quoi encore ? « Écraser la masse » ? Plus rien ne bougeait sur l'écran. Les personnages étaient figés. Le médecin semblait attendre. La fille semblait perdue ¹⁶.

Dans cet extrait, deux éléments se révèlent particulièrement significatifs. D'abord, alors que Marie-Lune reproduit les propos du médecin, elle désigne soudainement le fœtus qu'elle porte par l'expression « la chose », ce qui témoigne bien du processus d'objectivation de la nature propre à la science moderne. Cet extrait est également marqué par une mise à distance de la jeune narratrice, qui passe du statut de protagoniste à celui de simple spectatrice. Ce détachement semble se produire en réaction à une procédure médicale impersonnelle et dénuée d'humanité. Plus tard dans le récit, Marie-Lune doit à nouveau s'en remettre au savoir médical à la suite d'une vilaine chute. Cette seconde expérience ne se révèle pas plus heureuse, alors que l'adolescente est tenue dans l'ignorance la plus complète :

Ils étaient trois maintenant, radiologiste, infirmière et médecin, à scruter l'écran. [...] C'est idiot. Ils ne m'avaient rien expliqué. C'était pourtant

16. Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, ouvr. cité, p. 48-49.

mon corps. Et voilà qu'ils discutaient maintenant avec Léandre. [...] J'étais trop faible pour me lever, mais je voulais qu'on m'explique¹⁷.

Au cours de cet épisode, Marie-Lune est exclue d'un savoir ayant pourtant trait à son propre corps, et ce, à la fois parce qu'elle est femme et parce qu'elle est enfant. Son père, homme et adulte, a accès à l'information avant elle. Le tout n'est pas sans rappeler la double altérité décrite précédemment par Higonnet. Marie-Lune émet une dernière critique contre l'approche médicale lors de son accouchement. Entourée de multiples appareils servant à suivre le déroulement du travail, la jeune fille se fait la réflexion suivante :

Une large ceinture m'enserre la taille. Un moniteur y est fixé. L'appareil permet de chiffrer l'intensité des contractions. C'est ridicule ! Ils n'ont qu'à me le demander bon sang ! Je la sens, la douleur. Je n'ai pas besoin d'arithmétique pour savoir que c'est l'enfer¹⁸.

La jeune fille s'en prend ici à la préférence accordée à l'objectivité rationnelle des instruments médicaux au détriment des sensations corporelles de la femme. Force est ainsi de reconnaître qu'à travers son expérience de la maternité, Marie-Lune énonce une critique visant à cibler et à dénoncer les failles d'un système qui, au nom de critères de scientificité et d'objectivité, évacue la dimension humaine et chosifie le corps des femmes. Une telle dénonciation se retrouve chez les écoféministes. Comme le déplorent Maria Mies et Vandana Shiva :

Autrefois, l'attention se portait sur la mère et l'unité biologique mère-enfant, aujourd'hui elle est centrée sur le « devenir fœtal » contrôlé par des médecins. L'utérus des femmes a été réduit à un contenant inerte, et leur passivité a été construite en même temps que leur ignorance. Le lien organique direct entre une femme et le fœtus a été remplacé par une connaissance médiatisée par des hommes et des machines [...] ¹⁹.

Marie-Lune, consciente du caractère pernicieux de cette approche, cherchera à se définir en dehors d'un système qui discrédite son savoir et son expérience personnelle au profit de données généralisantes.

Le rapport qu'entretient Marie-Lune avec son corps se situe donc à l'opposé du discours moderne. La conception que manifeste la jeune fille par le biais de son expérience de la maternité s'inscrit dans une entreprise de revalorisation du naturel et du corporel. À la froideur et au mécanisme de l'approche clinique, Marie-Lune oppose une image passionnée, voire irrationnelle, de l'expérience corporelle. De plus, elle n'hésite pas à faire appel à de multiples métaphores convoquant des éléments de la nature pour décrire les sensations éprouvées au fil de sa grossesse, revalorisant de la sorte les deux entités opprimées par la pensée patriarcale traditionnelle. Sa réaction aux premiers mouvements de son fœtus illustre bien ce fait :

[...] je m'attendais à un vulgaire coup de pied. Ce qui s'était produit était bien différent, comme une ondulation, un pas de danse. Une vague ronde

17. Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, ouvr. cité, p. 58.

18. Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, ouvr. cité, p. 147-148.

19. Maria Mies et Vandana Shiva, *Écoféminisme*, ouvr. cité, p. 42.

culbutant doucement. C'était chaud. Et doux et bon. Trois fois, la mer a dansé en moi. Trois petits cadeaux. Trois signes de vie. Trois saluts²⁰.

Puis, s'adressant directement à son fœtus, elle déclare : « C'est vraiment chouette quand tu bouges. C'est magique et mystérieux. Et très réel en même temps²¹. » Ce dernier passage confirme que pour l'adolescente, la magie et le mystère de ce moment privilégié, s'ils comportent une part évidente d'irrationalité, n'enlèvent rien au caractère réel et observable du mouvement.

Ainsi, l'accouchement que vit Marie-Lune ne consiste pas en un simple renversement de la structure duelle, mais bien en une réelle transgression. Pour l'adolescente, une expérience corporelle, irrationnelle et subjective n'exclut en rien le travail de l'esprit. Au contraire, elle y conduit et l'alimente. En effet, la grossesse de Marie-Lune mène la jeune fille à l'écriture, activité intellectuelle s'il en est une. À partir du moment où le fœtus commence à bouger en elle, donc à partir des premières manifestations sensibles de celui-ci, Marie-Lune investit la sphère de l'intelligible et entame la rédaction d'un journal intime. Ce journal favorise une démarche critique et réflexive puisque, comme le fait remarquer Daniela Di Cecco, « [d]ans *Les grands sapins ne meurent pas*, c'est à travers l'écriture que l'héroïne fait face à son dilemme et examine ses choix et sentiments²² ». Ce procédé permet à l'adolescente d'illustrer une pratique autoréflexive qui la pousse vers une meilleure connaissance d'elle-même. Soulignons également que, dans ce journal, Marie-Lune s'adresse directement à l'enfant qu'elle porte. En conférant à celui-ci le statut de destinataire, elle lui accorde raison et esprit. Non seulement son fœtus possède-t-il la capacité intellectuelle de recevoir ses confidences, mais il est également apte à réagir aux états d'âme de la diariste : « Je pense que tu es pas mal intelligent [...]. Tu devines des choses. Aujourd'hui, par exemple. J'ai promis de te tenir en vie, mais j'avais mon voyage. [...] Je pense que tu es intelligent parce qu'aujourd'hui, tu as deviné qu'il était grand temps de me dire bonjour²³. » Là où la jeune narratrice voit un être doué d'intelligence et d'intuition, un tenant de la science moderne n'aurait sans doute vu qu'une matière biologique inerte. Le journal intime de Marie-Lune constitue donc en quelque sorte le point culminant de la déconstruction de l'opposition corps/esprit à l'œuvre dans ce récit. Tel que le suggérait le concept d'éco-logique évoqué plus tôt, la culture, ici incarnée par l'acte d'écriture, se veut le prolongement du potentiel créatif de la nature, incarnée par l'expérience biologique de la maternité. Les pôles naturel et culturel ne s'opposent plus comme les deux faces d'une pièce de monnaie, mais se rejoignent plutôt, à l'image des deux surfaces de la bande de Möbius.

20. Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, ouvr. cité, p. 86-87.

21. Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, ouvr. cité, p. 92.

22. Daniela Di Cecco, « Identification et thérapie : l'emploi du journal intime dans le roman pour adolescentes au Québec », *Canadian Children's Literature/Littérature canadienne pour la jeunesse*, Winnipeg, University of Winnipeg, n° 85, printemps 1997, p. 69.

23. Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, ouvr. cité, p. 91.

Conclusion

En somme, l'expérience que fait Marie-Lune de la maternité interpelle, d'un même élan, nature et culture, corps et esprit, rationnel et irrationnel. Toutes ces catégories s'entremêlent de façon non hiérarchique, chacun des éléments permettant à l'adolescente d'avoir une meilleure prise sur les événements vécus dans le roman. L'abolition des frontières soutenant les grandes oppositions permet l'instauration d'un espace hybride où la jeune narratrice est libre d'affirmer sa singularité. C'est en effet à travers ce métissage du corps et de l'esprit que Marie-Lune arrive au terme de sa quête identitaire. La conclusion du dernier tome de la trilogie, *Ils dansent dans la tempête*, confirme le tout en présentant une Marie-Lune épanouie qui est de nouveau enceinte et qui se consacre de nouveau à l'écriture: « Mon ventre est gros et j'écris beaucoup²⁴. » C'est donc par le double investissement des sphères naturelle et culturelle que Marie-Lune parvient à s'affirmer. Si l'approche postmoderne est souvent accusée de conduire à une fragmentation à outrance et au nihilisme, la dimension écoféministe de la vision adoptée par l'héroïne est susceptible d'éviter ce piège. En effet, l'écoféminisme véhicule des principes tels que l'interconnexion et la solidarité. Il prend, de plus, la forme d'un projet moral et éthique aux visées rassembleuses quoique légèrement utopistes. Il constituerait donc une posture idéale d'où repenser les structures binaires régissant les liens entre la femme et la nature, d'une manière à ne verser ni dans l'essentialisme ni dans le nihilisme.

24. Dominique Demers, *Les grands sapins ne meurent pas*, ouvr. cité, p. 153.

Michel Tournier ou quand l'écriture devient fragmentaire

Linda Morrier,
Université du Québec à Chicoutimi

[C]es petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau.

Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*

Se pencher sur les formes fragmentaires, c'est forcément se questionner sur les bords, les frontières, les trous, les cadres. Notre questionnement constitue l'amorce d'une réflexion plus large sur les rapports entre le genre fragmentaire et l'écriture de Michel Tournier, les prémisses d'une lecture qui s'interroge sur les liens entre la partie et la totalité. On retiendra pour l'instant l'éclairage apporté par l'origine du mot, ainsi que celui offert par la psychanalyse. À partir de l'étymologie, c'est-à-dire des mots latins *fragmen* et *fragmentum*, le fragment peut être considéré comme le résultat d'un tout en éclats. Est-il possible alors d'envisager le fragment comme un morceau qui peut tenir lieu d'un tout, comme une pépite d'or détachée du minerai? À l'image de l'enfant qui franchit le stade du miroir de Lacan en se détachant de sa mère, ce petit quelque chose, ce fragment, peut-il représenter à la fois des images d'un moi qui se donne à lire en discontinuité de même qu'un tout reconstruit? Comme le soulignent Lacoue-Labarthe et Nancy dans *L'absolu littéraire*, «chaque fragment vaut pour lui-même et pour ce dont il se détache. La totalité c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée¹». La forme fragmentaire reflète l'évolution d'un cheminement mental, la diversité et les caprices des émotions et des désirs qui s'épanchent sur la page, elle représente des images d'un moi qui se donne à lire en discontinuité comme le miroir vénitien évoqué par Tournier dans *Les météores*:

Ce cadre énorme, disproportionné, qui fait presque oublier le miroir lui-même perdu en son centre. Et le fait est que ce cadre est composé d'une quantité de petits miroirs inclinés dans tous les sens. De telle sorte que toute complaisance vous est interdite. À peine votre regard s'est-il posé au centre, sur l'image de votre visage, qu'il est sollicité à droite, à gauche, en haut, en bas par les miroirs secondaires qui reflètent chacun un spectacle différent. C'est un miroir dérapant qui chasse vers sa périphérie tout ce qui approche son foyer. Certes ce miroir-là est particulièrement révélateur. Mais tous les miroirs vénitiens participent de cette nature centrifuge,

1. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1978, p. 64.

même les plus simples, même les plus francs. Les miroirs de Venise ne sont jamais droits, ils ne renvoient jamais son image à qui les regarde².

Le regard dans un tel miroir est chassé du centre, appelé constamment ailleurs, il abolit aussi le reflet du sujet dans la glace puisque ce dernier regarde ailleurs. Peut-on affirmer que le texte fragmentaire n'a pas vraiment de centre? Cette idée d'une image centrale manquante se rapproche aussi de l'affirmation de Tournier dans une entrevue³, pour la sortie de son livre *Journal extime*, où il affirme tenir un peu du vampire, car quand il se regarde dans la glace, il ne voit aucun reflet. N'est-ce pas une façon de nier sa propre image? La mélancolie est alors interpellée pour plusieurs raisons ainsi que, entre autres, cette figure du cadre vide, image manquante qui deviendra une représentation majeure de la mélancolie au temps préréflexive où elle prend naissance. La mélancolie, telle qu'elle est saisie par la psychanalyse, est « une maladie du désir » qui se constitue autour d'une perte narcissique grave, comme le produit du repli de la *libido* sur le moi. Lacan attribue à l'épreuve de la perte le vacillement du désir, « car elle donne au sujet le sentiment que l'objet perdu est désormais celui qu'il désirait vraiment⁴ » et qu'il ne pourra définitivement plus approcher. Marie-Claude Lambotte avance que l'une des causes de la mélancolie pourrait être la trop grande fragilité de l'image spéculaire, due à la « fonction défaillante du regard maternel qui, plutôt que de cerner la silhouette de l'enfant dans un plaisir de l'échange, traverserait le corps de l'enfant comme s'il se dirigeait vers un ailleurs ou se perdait vers un lointain sans limite⁵ ». C'est ce regard *perdu*, dirigé vers un lieu éloigné et inaccessible que le mélancolique recherche *désespérément*, un regard auquel il a adressé une demande à jamais inassouvie. Et toute cette distance qu'il parcourt par la suite — sillonnant la planète à la recherche de soi, à la poursuite de son image — ne serait peut-être qu'un prolongement de cette demande faite à l'autre, qu'une façon de se réapproprier des portions, des fragments de son image. Difficile de ne pas penser à l'auteur, mais surtout à beaucoup de ses personnages parcourant de grandes distances à la recherche d'eux-mêmes comme dans *Les météores*, *La goutte d'or*⁶, *Éléazar ou la source et le buisson*⁷ ainsi que *Gaspard*, *Melchior et Balthazar*. Par conséquent, les contours de cette image qu'on cherche à reconstruire ne sont pas précisés et restent flous, en mouvance comme les paramètres de l'écriture de Tournier. Ainsi, tout porte à croire que cette prose demande aux lecteurs, par un jeu de *renvoi d'images*, de cautionner, puis de trouver un certain cadre à cette image manquante, d'en faire en quelque sorte un cliché, une saisie personnelle donnant paradoxalement au sujet le sentiment d'exister, malgré le vide.

Le genre fragmentaire peut se rapprocher de la conversation, car il s'agit d'une sorte d'entretien différé, toujours en mouvance, instauré ici non pas

2. Michel Tournier, *Les météores*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 431.

3. François Busnel, « Le paradoxe du vampire », *L'Express*, Paris, Groupe Express-Roularta, 28 novembre 2002.

4. Roland Chemama, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris, Larousse, 1993, p. 158.

5. Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique*, Paris, Anthropos-Economica, 1993, p. 216.

6. Michel Tournier, *Petites proses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986.

7. Michel Tournier, *Éléazar ou la source et le buisson*, Paris, Gallimard, 1996.

par accident, mais délibérément entre l'auteur et son lecteur. Le fragment représente donc une parole projetée sur la page, mais glissante et instable, pas du tout fixée d'où la nécessité de l'interprétation, une forme particulièrement dynamique, un discours en constant mouvement qui représente bien l'écriture de Tournier. Dans un rapport métonymique, la partie prise pour le tout, le fragment se rapproche du symptôme puisque tout le jeu du langage dans la cure, c'est de construire la représentation à partir des traces discursives. Dans la pratique analytique, c'est à travers une parole en mouvement, scandée par les séances, que le psychanalyste pourra dégager une structure signifiante. Le symptôme ne convoque pas la chose en vertu d'une entente préalable comme le signe, selon Saussure, mais plutôt comme un *tenant lieu* de cette chose. En ce sens, il rejoint par ses propres voies la conception du signe de Peirce puisque pour celui-ci, le signe « [...] est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre⁸ ». Ce n'est donc pas une entité formée servilement, mais plutôt un mouvement qui ne suit pas un parcours linéaire, plutôt une spirale qui repasse sans cesse dans les mêmes lieux et qui s'enrichit à chaque passage, revisitant le même objet. Ainsi, la démarche psychanalytique est une lecture active du symptôme, un processus de *construction* du symptôme dans la lecture. Dans la cure psychanalytique, le rêve est souvent raconté plusieurs fois et jamais de façon tout à fait identique. Freud explique sa méthode dans *L'interprétation des rêves* :

Quand j'analyse les rêves de mes malades, je fais une expérience qui réussit toujours. Le récit d'un rêve me paraît difficile à comprendre, je demande qu'on le recommence. Il est rare que le malade emploie les mêmes mots. Or je sais que les passages autrement exprimés sont les points faibles qui pourraient trahir le rêve. [...] Quand je demande au malade de répéter son rêve, il comprend que je vais m'efforcer de l'expliquer ; une certaine résistance lui fait aussitôt protéger les parties faibles de son déguisement, il essaie de remplacer l'expression qui aurait pu le trahir par une autre, plus éloignée ; de cette manière, il attire mon attention sur la première⁹.

Dans l'œuvre de Tournier, il est possible de remarquer que plusieurs réflexions fragmentaires se promènent d'un livre à l'autre créant des effets de sens intéressants produits par ces déplacements. En observant deux fragments qui parlent du puisard de Tournier, l'un tiré du *Vagabond immobile*, l'autre de *Petites proses*, on rencontre quelques ajouts, retraits, modifications dans l'ordre des mots et substitutions.

Extrait 1 :

Mon puisard. Depuis toujours, des pluies abondantes entraînaient dans ma cave la formation d'une flaque, qui devenait mare, qui noyait parfois la chaudière. À force de tarabuster mon plombier, le voilà qui creuse au centre de ma cave un trou, aux parois cimentées, d'un mètre de profondeur

8. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1978, p. 215.

9. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [1899], Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 438.

et de quarante centimètres de côté (donc de cent soixante litres de contenance). C'est ce qu'on appelle un puisard. Définition du dictionnaire: égout vertical sans écoulement. J'admire cette définition exacte, mais doublement contradictoire: un égout est un conduit horizontal, servant à l'écoulement des eaux. Depuis, je ne me lasse pas d'observer l'eau qui chaque jour monte ou descend au fond du trou. C'est un miroir noir où se reflète ma tête et que parcourent parfois de mystérieux frémissements. Une semaine, il s'est trouvé complètement à sec et j'ai pu voir, et même à grand-peine palper, les viscères fauves de ma maison. Plus tard, peu s'en est fallu qu'il déborde. C'est beaucoup mieux qu'un thermomètre ou un baromètre. C'est l'anus, ou le vagin, ou l'intestin de la maison. Et il faut tenir compte de l'identification que j'ai toujours vécue entre ma maison et moi. Étrange narcissisme qui me fait descendre parfois en pleine nuit pour observer mon puisard. Une fois, rentrant d'un dîner, j'ai trouvé une sorte de bêche dans un chantier à proximité. Elle avait la forme et la longueur voulues pour atteindre le fond du puisard. J'ai peiné deux heures pour tirer du trou, par quantités infimes un sac d'une très belle terre rousse probablement tout à fait stérile. Je me demande si je parviendrais à m'y glisser tout entier comme un fœtus. Il faudrait qu'auparavant une retraite sévère me réduise considérablement. Il y a un couvercle de ciment. Si je le rabattais sur ma tête, qui donc viendrait me chercher là? Le plombier a parlé de placer au fond une pompe électrique qui évacuerait l'eau dès qu'elle atteindrait un certain niveau. Je n'aimerais pas cette violence mécanique infligée à ma maison dans ce qu'elle a de plus intime et de plus humide¹⁰.

Extrait 2 :

Puisard. Depuis toujours, des pluies abondantes entraînaient la formation d'une flaque dans la cave, qui devenait mare, qui noyait parfois la chaudière. À force de tarabuster mon plombier, le voilà qui creuse au centre de ma cave un trou aux parois cimentées d'un mètre de profondeur et de quarante centimètres de côté (donc de cent soixante litres de contenance). C'est ce qu'on appelle un puisard. Définition du dictionnaire: égout vertical sans écoulement. J'admire cette définition exacte, mais doublement contradictoire: un égout est un conduit horizontal, servant à l'écoulement des eaux. Depuis, je ne me lasse pas d'observer l'eau qui chaque jour monte ou descend au fond du trou. C'est un miroir noir où se reflète ma tête et que parcourent parfois de mystérieux frémissements. Une semaine, il s'est trouvé complètement à sec et j'ai pu voir, et même à grand-peine palper, les viscères fauves de ma maison. Plus tard, peu s'en est fallu qu'il déborde. C'est beaucoup mieux qu'un thermomètre ou un baromètre. C'est l'anus, ou le vagin, ou l'intestin de la maison. Un étrange narcissisme qui me fait descendre parfois en pleine nuit pour observer mon puisard. Une fois, rentrant d'un dîner, j'ai trouvé une sorte de bêche dans un chantier à proximité. Elle avait la forme et la longueur voulues pour atteindre le fond du puisard. J'ai peiné deux heures pour tirer du trou, par quantités infimes un sac d'une très belle terre rousse probablement tout à fait stérile. Je me demande si je parviendrais à m'y glisser tout entier comme un fœtus. Il faudrait qu'auparavant une retraite sévère me réduise

10. Michel Tournier, *Le vagabond immobile*, Paris, Gallimard, 1984, p. 73.

considérablement. Il y a un couvercle de ciment. Si je le rabattais sur ma tête, qui donc viendrait me chercher là ? Une nuit, j'ai montré mon puisard à Catherine M. En descendant, elle était verte de peur. Mais plus tard, elle m'a avoué sa déception : elle espérait que j'allais l'assommer, la couper en morceaux, et en remplir le puisard. Le plombier a parlé d'une pompe électrique placée au fond du trou et qui évacuerait l'eau dès qu'elle atteindrait un certain niveau. Je n'aimerais pas cette violence mécanique infligée à ma maison dans ce qu'elle a de plus intime et de plus humain¹¹.

Entre les deux extraits, parmi les légères modifications, la substitution finale du mot humide pour le mot humain est particulièrement intéressante puisque, entre autres, elle semble encore augmenter l'identification que Tournier affirme avoir avec sa maison alors même qu'il retranche cette réflexion de son premier texte. En outre, l'ajout d'un court passage dans le second extrait transporte le lecteur devant une confidence où un fantasme d'incorporation se profile : avaler l'autre en le détruisant, l'introduire en soi, remplir le vide du puisard par un corps autre, un corps morcelé ; devenir un tout en s'incorporant les fragments des autres.

Incidentement, la « reprise » est un phénomène récurrent chez Tournier : reprise des textes des autres (réécriture du *Robinson Crusoé* de Defoe ou du *Roi des aulnes* de Goethe), mais aussi des siens (réécriture de *Vendredi ou les limbes du Pacifique* qui devient *Vendredi ou la vie sauvage* ou encore *Les rois mages* qui est la réécriture de *Gaspard, Melchior et Balthazar*). Reprise d'œuvres ou de fragments qu'on réécrit. Réécrire sa vie, c'est là une idée tournierienne comme on peut le voir dans son *Journal extime* :

Une idée pour le paradis : après ma mort, je suis placé devant un panorama où toute ma vie est étalée dans ses moindres épisodes. Libre à moi de choisir celui-ci ou celui-là, et de le revivre, mais au second degré, c'est-à-dire avec un certain recul, à la fois comme acteur et comme spectateur. C'est que je suis dévoré de nostalgie et de regret en me souvenant de scènes de ma vie auxquelles je n'ai pas accordé l'attention qu'elles méritaient¹².

Parmi les reprises, un épisode dans *Gaspard, Melchior et Balthazar*, roman publié avant l'épisode du puisard et qui en rappelle le propos. C'est le personnage de Gaspard qui plonge au fond d'un puits :

Je me penchai et vis mon reflet trembler sur un miroir noir. La tentation était trop forte. Je retirai tous mes vêtements, et, empruntant le tronc de palmier, je descendis jusqu'au fond du puits. L'eau me montait à la ceinture, et je sentais contre mes chevilles les frais remous d'une source invisible. Je m'enfonçai jusqu'à la poitrine, jusqu'au cou, jusqu'aux yeux, dans l'exquise caresse du flot. Au-dessus de ma tête, je voyais le trou rond de l'orifice, un disque de ciel phosphorescent où clignotait une première étoile¹³.

On revisite ici le mythe de Narcisse ; inversion tournierienne où le miroir est noir, le personnage de Tournier s'enfonce doucement dans l'eau du puits comme un retour vers les entrailles maternelles. Cet extrait et ceux du

11. Michel Tournier, *Petites proses*, ouvr. cité, p. 27.

12. Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002, p. 24.

13. Michel Tournier, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 37.

puisard superposés expriment des correspondances : le miroir noir, la plongée dans les eaux maternelles, dans le même qui est déjà autre puisqu'on y retourne. Dans ce dernier passage, un fantôme d'un corps féminin accueillant se dessine, un corps féminin vu comme un égout, un lieu qui attire irrésistiblement et qui, par ailleurs, comprend une dimension excrémentielle jouissive. On pense à Robinson qui plonge dans la souille ou qui retourne au lieu de l'origine dans la grotte de Speranza, qui prend en main sa propre renaissance, qui cherche à rebours le contrôle de son origine, qui *s'auto-engendre*. Le corps de la mère n'étant qu'un outil, un réceptacle, pour produire un être meilleur, d'exception. L'altérité est considérée comme monstrueuse chez Tournier. Il est facile de constater que l'écriture tournérienne travaille avec le thème du monstre. Ce dernier se retrouve dans beaucoup de ses écrits : *Les météores* (avec les jumeaux), *Le roi des aulnes* (Tiffauges), *Le médianoche amoureux* (Tiphaine), *Gaspard, Melchior et Balthazar* (Hérode), *Le coq de bruyère*¹⁴ (Lucien Gagneron), *Gilles et Jeanne*¹⁵ (Gilles de Rais). Mais ce sont précisément les monstres qui sont intéressants chez lui, ce sont eux, les héros de ses textes. Tournier affirme que « le monstre est un héros privilégié de conte et même de nouvelle. Il est évidemment plus vite décrit et mis en scène que l'homme moyen¹⁶ ». Être différent, c'est ne pas entrer dans l'ordre logique des choses. Tournier affirme que : « Pour n'être pas un monstre, il faut être semblable à ses semblables, être conforme à l'espèce, ou encore être à l'image de ses parents. Ou alors avoir une progéniture qui fait de vous dès lors le premier chaînon d'une nouvelle espèce. Car les monstres ne se reproduisent pas¹⁷. » Ne pas se reproduire, ne pas entrer dans la succession des générations, renverser l'ordre normal des choses, devenir un être d'exception, ne s'inscrire nulle part dans le système de la filiation. Le fragment peut-il être envisagé comme un reste qui ne s'accroche à rien et rejoindre en cela la figure du monstre ? L'image de Frankenstein, personnage créé d'une multitude de fragments réunis, prend vie et s'impose ici. Dans cette veine, on se rappellera tous les êtres composites, les personnages hermaphrodites que Tournier a construits dans ses récits et plus particulièrement le Roi des aulnes, associé au Christophe, porteur du Christ. Dans l'édition de poche du *Journal extime*, Tournier ajoute un fragment dont le titre tranche avec le reste. Ce segment — intitulé « euphorie », alors que les autres parties portent les noms des mois de l'année — est mis en évidence. Ajouté à la version d'origine, ce texte souligne le bonheur (euphorie) de porter un enfant vers la mort... Tournier émet l'hypothèse que si la naissance est associée à la souffrance pour l'enfant, la mort pourrait être provoquée par « un coup de volupté mortelle dont la drogue et l'orgasme ne [seraient] que de timides avant-goûts¹⁸ ». Tournier referme la boucle, il revient sur la première œuvre qu'il a écrite, il nous ramène *Le roi des aulnes* et replie son œuvre sur elle-même.

14. Michel Tournier, *Le coq de bruyère*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978.

15. Michel Tournier, *Gilles et Jeanne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1983.

16. Arlette Bouloumié, *Le roman mythologique*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 256 ; Michel Tournier y accorde une entrevue à Arlette Bouloumié.

17. Michel Tournier, *Le roi des aulnes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 14.

18. Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, p. 263.

Même s'ils témoignent d'un repli mélancolique, les textes de Tournier nagent aussi dans les eaux troubles de la perversion comme en témoigne la figure de l'oxymoron, une figure qui pose des idées qui s'opposent, mais qui ne représente pas une abolition des contraires, plutôt une réconciliation puisque le rapprochement de ces idées contraires donne naissance à une réalité inattendue et pleine de fraîcheur. La différence est donc toujours abordée de façon dialectique. Les contraires se veulent toujours analysés, déployés dans une volonté de réconciliation, de complétion. On peut le voir, par exemple, dans *Le miroir des idées* ou dans le titre *Le vagabond immobile*. La perversion se retrouve aussi d'une façon exemplaire dans *Le fétichiste*¹⁹ de Tournier où le narrateur ne peut se satisfaire complètement que s'il est en possession de sous-vêtements féminins fraîchement portés. Pour le pervers, c'est la partie qui est plus importante que le tout lui-même. En fait, c'est la partie qui tient lieu du tout puisque si la partie n'y est pas, rien n'a lieu. En tant que partie, le fragment, par sa brièveté, peut sembler porteur d'une image plus forte ou du moins plus condensée et peut-être ainsi plus frappante pour l'esprit. Pour Nietzsche, tel qu'on le verra dans l'extrait 5, le discours discontinu possède des vertus indéniables :

De même que les figures en relief font tant d'effet sur l'imagination parce qu'elles sont comme en train de sortir du mur et que soudain, retenues par on ne sait quoi, elles s'immobilisent ; parfois, de même, l'exposition incomplète, comme en relief, d'une pensée, de toute une philosophie, en est plus efficace que le développement de A jusqu'à Z : on laisse davantage à faire à la vision du lecteur, on l'incite à continuer l'élaboration de ce qui se détache sous ses yeux dans une telle intensité d'ombre et de lumière, à achever la pensée et à triompher lui-même de cet obstacle qui en empêchait jusqu'alors le dégagement complet²⁰.

Ainsi, ce genre gagne aussi à être observé en regard de la rhétorique et de la philosophie que Tournier affectionne particulièrement, puisque cette forme qu'est le fragment recèle une *enargeia*, c'est-à-dire une puissance évocatrice plus frappante qui touche le lecteur et gagne son adhésion par l'emploi d'images visuelles dynamiques. Tournier souligne à plusieurs reprises que son idéal est la brièveté et la concision. Entre autres dans une entrevue accordée à Arlette Bouloumié, il affirme : « *Pierrot ou les secrets de la nuit* que je considère comme le meilleur de tout ce que j'ai fait à ce jour. » Dans la même entrevue, il précise aussi :

J'ai sincèrement l'impression que j'améliore mes histoires en les racontant à nouveau. C'est assez normal. *Vendredi ou la vie sauvage* me paraît très supérieur à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. D'ailleurs ce *Vendredi ou la vie sauvage* me sert de référence, et je crois que *La goutte d'or* en est particulièrement proche par son ton et sa brièveté²¹.

Le fragment représente donc une parole projetée sur la page, mais glissante et instable, pas du tout fixée, au contraire en mouvement, comme déployée,

19. Michel Tournier, *Le fétichiste*, Paris, Gallimard, 1997.

20. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Humain, trop humain* [1878], traduit par Robert Rovini, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, tome I, p. 152.

21. Arlette Bouloumié, *Le roman mythologique*, ouvr. cité, p. 257.

puis se repliant ensuite sur soi, une forme se renvoyant à elle-même portant mélancoliquement la marque d'un objet perdu dont il ne reste que des traces éparées que le lecteur se sent appelé à reconstituer, une forme particulièrement dynamique et possédant, à un plus haut degré peut-être, par son *enargeia*, la capacité de ravir son lecteur, de le séduire.

On dit que la présence insistante de la mise en abyme dans les textes de Tournier est une autre façon d'inscrire le fragmentaire dans la forme même du texte puisque la mise en abyme est à la fois une partie d'un tout et un tout en soi. Si on pense au conte de « Barbedor », il s'agit d'une forme brève, un conte pour enfants, un court texte publié chez *Enfantimages*. Toutefois, ce même récit, placé par Tournier au centre du roman *Gaspard, Melchior et Balthazar*, représente une véritable mise en abyme du récit, miroir de la situation du roi Hérode et de la menace qu'est pour lui la naissance du nouveau roi des Juifs. « Barbedor » est donc un tout en soi en même temps qu'un fragment d'un texte plus grand. La mise en abyme est décrite par Tournier grâce à l'image de « deux miroirs placés exactement face à face et reflétant chacun le vide de l'autre porté à une puissance incalculable²² ». Lorsqu'un fragment de texte représente l'ensemble de ce texte, peut-on dire que ce fragment est un condensé de l'ensemble? Peut-on dire que ce petit morceau est porteur d'un « plein » de signification? Peut-on affirmer également que placer des mises en abyme dans ses textes, c'est utiliser des concentrés de sens pour « remplir » le plus efficacement possible le vide de la page blanche?

L'intertextualité chez Tournier rejoint aussi la notion du fragment puisqu'elle représente, par le processus de retour à des textes adorés et fondateurs, une plongée au lieu d'origine que l'on visite, pille et cherche à se réappropriier par morceaux. Chez Tournier, il s'agit surtout d'un rapport imaginaire entre le texte d'origine et ce qu'il devient puisque c'est par le souvenir et la réminiscence²³ bien souvent que le contact s'établit. Tournier confirme que ce lien demeure très souvent dans l'imaginaire en affirmant dans *Le vent Paraquet* avoir puisé à même le conte d'Andersen intitulé « La Reine des neiges » : « Je n'ai pu me retenir de raconter le début de ce conte. Je l'ai fait de mémoire. J'espère avoir été infidèle à Andersen. C'est qu'il n'y a pas d'œuvre dont je regrette autant de n'être pas l'auteur²⁴. » Comme Robinson dans la grotte, se replonger au cœur des entrailles originelles est une entreprise très attirante et Tournier se plaît à rapprocher les mots *mer* et *mère* dans *Le crépuscule des masques* :

[...] il faut rappeler ici que ces trois mots fondamentaux — mer, matière, mère — ont une seule et même souche étymologique. Pour ma part, c'est au troisième volet de cet ensemble que va ma préférence, celui-ci chante le limon, la boue féconde, l'eau moirée, les sables volubiles, les blessures

22. Michel Tournier, *La goutte d'or*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 137.

23. Dans *Études sur l'hystérie*, on peut lire que « c'est de réminiscences surtout que souffre l'hystérique » (Sigmund Freud et Joseph Breuer, *Études sur l'hystérie* [1895], Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 5). Le souvenir et la réminiscence sont donc les voies hystériques par excellence.

24. Michel Tournier, *Le vent Paraquet*, Gallimard, coll. « Folio », 1977, p. 52.

infligées à la croûte desséchée par les flèches solaires, l'éclatement du soleil en mille et mille idoles tremblantes et éblouissantes. J'y vois un retour à la matière vierge et molle d'avant le Paradis, alors que le Verbe a travaillé à séparer la terre et les eaux pour que la vie pût naître²⁵.

Dans cet extrait, *mère* et *mer* ne font plus qu'un et pas seulement dans un rapport homonymique. Cette mère que l'on pille, que l'on salit, que l'on reconnaît comme indispensable, mais qu'en même temps on saccage, évoque le retour à la souille de Robinson, le puisard dans lequel on se plonge, l'image des entrailles maternelles, des limbes où l'enfant repose avant sa naissance. Dans *Le pied de la lettre*, Tournier rapproche encore une fois les mots *mer* et *mère* en disant : « Si l'on admet que toute vie vient des océans, l'homophonie de ces deux mots peut difficilement passer pour fortuite²⁶. » L'utilisation d'un fragment du texte d'origine étant ainsi une façon de retourner là où le fantasme nous dit que nous étions, de posséder en quelque sorte le « corps-mère » avec la jubilation que cette opération ne manque pas d'apporter.

Malgré cela, Tournier cite parfois intégralement les textes qu'il utilise, dans *Le miroir des idées*, Tournier s'inspire de citations, c'est-à-dire de fragments qu'il incorpore dans son livre et auxquels il greffe de brefs commentaires. Ainsi, c'est à partir de morceaux choisis, appartenant à différents auteurs, qu'il construit ses fragments à lui pour ensuite réunir les diverses parties dans un bouquin dont il devient l'auteur. L'image de l'ogre n'est pas loin... Qui plus est, dans son *Journal extime*, Tournier utilise aussi quelques citations qu'il glisse à travers ses propres fragments, souvent sans qu'il n'ajoute de commentaires, c'est-à-dire sans que ces emprunts n'inspirent sa prose. Ces citations sont posées là comme une greffe, comme des fragments qui semblent indépendants. Tournier tire aussi profit de photographies pour écrire certains livres comme *Le crépuscule des masques* ou *Vues de dos*, deux bouquins où les images de divers photographes génèrent des écrits fragmentaires. Toutefois, il n'en demeure pas moins que la plupart du temps ses emprunts sont assimilés de manière plus profonde puisque les frontières entre le texte d'origine et le texte tournierien sont pratiquement évacuées, puisque la relation identitaire est presque fusionnelle, ou du moins tellement intégrée — parce que c'est souvent par l'intermédiaire d'une image, une image fusionnelle que le lien s'établit — que les œuvres semblent s'interpénétrer. Introduire une citation dans son texte, c'est sans doute incorporer l'autre en soi, mais c'est possiblement aussi briser une totalité pour se forger soi-même une identité. C'est Vendredi qui retourne dans la grotte maternelle pour renaître par lui-même ou Barbedor qui redevient petit garçon.

Si on regarde la production de Tournier, on constate que ses romans ont été écrits au début de sa carrière littéraire, alors que les fragments apparaissent plus tard. En fait, il semblerait que l'œuvre charnière à partir de laquelle Tournier va délaisser le roman pour l'écriture fragmentaire soit *Petites proses*, publiée en 1986. À la fin de ce livre, Tournier rédige sa propre

25. Michel Tournier, *Le crépuscule des masques*, Paris, Hoëbeke, 1992, p. 114.

26. Michel Tournier, *Le pied de la lettre*, Paris, Mercure de France, 1994, p. 127.

chronique nécrologique, il se donne rendez-vous avec la mort en 2000 puisqu'il affirme que cette année-là il aura l'âge où sont décédés son père et son grand-père. Tout se passe comme si, après cette mort symbolique, à une exception près soit le roman *Éléazar ou la source et le buisson* (publié en 1996), l'écriture de Michel Tournier ne peut plus qu'être fragmentaire. Peut-on parler de dislocation de l'écriture, de mort lente de la parole telle que la mélancolie pourrait le suggérer? Finalement, l'écriture serait-elle, en quelque sorte, le seul moyen disponible pour *s'inscrire* dans le réel²⁷ puisque l'image du miroir semble absente²⁸, puisque le cautionnement du regard de l'autre n'a pas vraiment eu lieu? Pour y répondre, nous évoquons ce fragment du *Journal extime* dans lequel, avec beaucoup d'ironie, Tournier raconte une anecdote. Observant sa mère qui suit la messe à la télévision, il entend le sermon du prédicateur: «J'avoue que les aventures des trois Rois mages ne m'ont jamais beaucoup intéressé, en revanche j'ai été passionné par le quatrième Roi mage, imaginé par l'écrivain Michel Tournier.» Après la messe, il rapporte ce dialogue échangé avec sa mère:

«Tu vois que je ne suis pas totalement inconnu. On me cite le dimanche dans le sermon!» Ma mère: «Oh, attention hein! Il a dit l'écrivain Michel Tournier.» Moi: «Et alors? C'est bien la vérité, non?» Elle: «Oui, mais il n'aurait pas dit: l'écrivain Goethe ou Victor Hugo.» Évidemment. Cet «écrivain» avait tout gâché²⁹!

La voix qui signifie la cassure de son rêve de célébrité, de reconnaissance, c'est celle de la mère qui refuse de cautionner cette image de l'écrivain talentueux, reconnu par tous qu'il souhaiterait porter. Peut-être que ce besoin de reconnaissance n'est finalement qu'une demande répétée de séduction pour retrouver l'image d'un objet entrevu et rapidement perdu. Que faire pour combler ce vide? Avaler des fragments des autres pour essayer de former un tout? Ce tout construit à la Frankenstein, cette identité qu'on réussit à se forger en empruntant des parties aux autres, il s'agit d'un tout lui-même morcelé, fragmenté, et ce, de plus en plus au fil du temps et des publications. Peut-on dire que ce tout s'effrite peu à peu, que les fragments ne tiennent plus ensemble, que les coutures cèdent avec le temps, que le tout devient progressivement un «trou psychique» par lequel s'évide doucement le moi et où la mort semble une perspective *euphorique* et souhaitable? Voilà bien la question principale à laquelle s'attachera notre recherche émergente.

27. Fait intéressant, Tournier s'inscrit lui-même en tant que personnage dans le premier chapitre des *Météores*.

28. Il s'agit d'une caractéristique attribuée aux vampires que celle de n'avoir aucun reflet. Dans *Les météores*, la narration décrit l'expérience traumatisante de Jean qui, en se regardant dans la glace, n'aperçoit pas son image.

29. Michel Tournier, *Journal extime*, ouvr. cité, p. 60.

Le conditionnement ou la stratégie du Père dans *Le Coucou* de Georges-Jean Arnaud

François-Bernard Tremblay,
Université du Québec à Chicoutimi

Préambule

Cet article s'inscrit dans le prolongement de mes recherches sur la représentation des figures d'autorité, communément appelées « figures du Père ». Quand nous parlerons du Père, rarement ce dernier représentera le père physique, c'est-à-dire le père de famille traditionnel bien qu'il puisse en faire partie. Comme le propose avec raison Gérard Mendel, « [c]'est la figure du Père qui incarne l'autorité », et dans l'imaginaire collectif, elle symbolise la loi, l'institution, le père et la mère de famille, Dieu, l'argent, etc. Jacques Dubois et Fereydoun Hoveyda, chercheurs qui se sont intéressés à la littérature policière à deux époques bien différentes, soit la décennie quatre-vingts pour le premier et la décennie soixante pour le second —, ont déjà avancé que le genre policier est fondé sur les oppositions et les confrontations entre le Père et le Fils. Par Père, nous entendons l'« Autorité » ; par le Fils, celui qui subit, ou tout individu n'incarnant pas encore cette forme d'autorité. Le polar, qui propose obligatoirement une confrontation entre ces deux figures, devient donc le genre par excellence pour l'analyse de la figure du Père.

Introduction

Dans la continuité de mes recherches sur le polar et les représentations des figures d'autorité, cet article ciblera plus particulièrement la relation entre le dominant (le Père) et le dominé (le Fils). Si, comme nous l'ont appris différents psychanalystes tels que Freud et Mendel, c'est le Fils qui prépare la révolte contre le Père, il n'y a pas que l'image paralysante du Père pour tenir le Fils à distance. Nous verrons d'abord que le Père n'est pas un être passif qui se laisse anéantir par le Fils. Au contraire, l'histoire de l'humanité a certainement appris à celui qui incarne l'autorité à développer des stratégies diverses pour contrer celui qui veut occuper sa place. C'est donc dans ce contexte que nous nous proposons d'observer une des stratégies autoritaires pratiquées par le Père sur le Fils, c'est-à-dire le réflexe conditionné. En effet, comment ce réflexe — appelé parfois réflexe pavlovien — peut servir le Père (la position autoritaire), pour régner sur le Fils (celui qui subit l'autorité), le rabaisser et abolir par la ruse sa résistance et ses droits? Autrement dit, comment parvient-il à transformer le Fils en un animal qu'il utilise pour servir ses propres intérêts?

Avant de nous intéresser au roman *Le Coucou* de Georges-Jean Arnaud qui a exploité cette domination de l'Autorité sur l'être faible, nous aborderons

d'abord la théorie sur les techniques opérantes *in vivo* telles qu'elles sont évoquées par François Berthiaume dans son essai *Introduction au behaviorisme*. Il sera par la suite aisé d'appliquer ces techniques au roman d'Arnaud. Nous joindrons par ailleurs à la théorie de Berthiaume quelques éléments comparatifs des expériences révélées dans *Soumission à l'autorité* de Stanley Milgram.

L'autorité n'est pas passive ou quand le Père ne joue plus

Si c'est le Fils qui tue le Père, nous sommes en droit de nous demander si ce dernier reste passif dans cette confrontation avec celui qui est désireux de prendre sa place; bien entendu, la réponse à cette question est négative. Le meilleur exemple pour illustrer rapidement cette situation nous vient conjointement de la mythologie et du domaine de la peinture: c'est ce magnifique — ou doit-on dire *horifique* — tableau de Francesco Goya: *Saturne dévorant son fils*. Que raconte ce tableau? Saturne, dieu romain, voulait régner sans partage. Il avait détrôné son père et, pour éviter de subir un jour le même sort, il dévora ses enfants. Replacé dans le contexte politique de l'époque, l'enfant dévoré par Saturne représente la fragilité de l'être humain, Saturne étant le pouvoir suprême. La relation dominant/dominé apparaît ici dans toute sa splendeur, révélant cette suprématie de l'Autorité sur les prétendants au trône. De la sorte, le Père apprend à se protéger de la révolte des Fils qui, plus faibles, seraient intéressés à occuper un poste plus prestigieux. Dans le tableau de Goya, Saturne dévore ses fils dès leur naissance parce qu'il anticipe ce que pourrait être une rivalité future; la force meurtrière du père, qui s'applique dès leur venue au monde, est donc susceptible d'en faire l'ennemi naturel de ses fils. On le voit, cette œuvre picturale de Goya revêt un caractère anthropophage.

Georges-Jean Arnaud, un auteur de polars français fort connu de la deuxième moitié du *xx*^e siècle, va utiliser pour sa part, dans sa représentation de la relation Père-Fils, une méthode plus psychologique: la méthode expérimentale du russe Ivan Pavlov développée au *xx*^e siècle — méthode que le behaviorisme s'est volontairement appropriée.

Le behaviorisme: la science derrière le conditionnement

Selon Denis Fernandez Recatala, cette science:

[...] nommé[e] aussi psychologie du comportement, psychologie de réaction ou psychologie objective [...] néglige l'observation intérieure et étudie de façon purement objective comment un être se comporte dans une situation donnée. Ses principes d'explication résident dans les théories du réflexe, elles-mêmes fondées sur la croyance au déterminisme et au monisme matériel. En ce sens, il se rapproche du matérialisme dialectique tel qu'il est appliqué par Pavlov et ses disciples, à cette différence que le behaviorisme ne fait nulle distinction entre la psychologie animale et humaine, alors que Pavlov maintient une différence de nature, qualitative, spécifique, entre la vie psychique animale et la pensée humaine¹.

1. Denis Fernandez Recatala, *Le polar*, Paris, Éditions MA, coll. «Le Monde de...», 1986, p. 28.

Dans cette partie, nous nous intéresserons plus particulièrement aux éléments qui concernent le conditionnement ou le réflexe conditionné. François Berthiaume, dans son essai *Introduction au behaviorisme*, nomme ces techniques sur le conditionnement « Techniques opérantes *in vivo* ». Voici comment il les définit :

Les techniques opérantes utilisent le modèle du conditionnement opérant pour modifier la fréquence d'apparition de comportements chez des gens. Elles sont qualifiées d'*in vivo* parce que la procédure est appliquée dans la réalité et non en imagination. Elles visent donc à structurer l'environnement d'une personne dans le but de provoquer la modification désirée dans le comportement².

François Berthiaume propose sept techniques opérantes qu'il considère parmi les plus courantes :

1. La technique du renforcement par présentation d'un *stimulus* (le renforcement positif) ;
2. La technique du renforcement par retrait d'un *stimulus* (le renforcement négatif) ;
3. La technique de la punition par retrait d'un *stimulus* ;
4. La technique de l'extinction opérante ;
5. La technique du changement de *stimulus* ;
6. La technique du renforcement différentiel ;
7. La technique du façonnement³.

Les techniques opérantes dans *Le Coucou* de G.-J. Arnaud

Le roman *Le Coucou* de G.-J. Arnaud retrace, sur un mode métaphorique, les méfaits auxquels l'accoutumance pavlovienne au bien-être peut conduire. Petit dispositif dialectique et behavioriste, le roman décrit comment un homme de ménage, Éric Bonnot, est amené à devenir assassin après avoir été conditionné par le luxe, et que celui-ci, très symboliquement, est devenu une monnaie d'échange. À la lecture du roman d'Arnaud, il apparaît que l'auteur utilise dans son roman deux des techniques opérantes que propose François Berthiaume. Ces deux techniques utilisées par Arnaud sont celle du renforcement par présentation d'un *stimulus* (le renforcement positif) et celle de la punition par retrait d'un *stimulus* (le renforcement négatif).

Dans les premières pages du roman *Le Coucou*, le lecteur fait la rencontre d'un personnage qui est en position de fils. Le protagoniste, Éric Bonnot, n'est pas aussi heureux qu'il le voudrait bien dans sa relation de couple. Sa femme, Louise, l'accuse de mauvaise volonté même s'il travaille toutes les nuits. Elle règne à la maison et écrase son mari, nouvellement

2. François Berthiaume, *Introduction au behaviorisme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986, p. 209.

3. François Berthiaume, *Introduction au behaviorisme*, ouvr. cité, p. 209-214.

promu à un poste de concierge, nouvel emploi dont il a honte. D'ailleurs, il ment à sa femme au sujet des nouvelles fonctions qu'il occupe. Il doit se valoriser aux yeux de sa femme, sinon il sait qu'elle va lui en faire baver :

Il aurait aimé communiquer sa satisfaction professionnelle à sa femme, mais celle-ci ignorait qu'il était devenu homme de ménage [...]. Il se doutait plus ou moins qu'un tel aveu l'aurait totalement discrédité aux yeux de Louise. Alors, il préférerait lui dire qu'il était le veilleur de nuit car il estimait que ce métier offrait des côtés dangereux. D'ailleurs, Louise le pensait également⁴.

Bonnot réussit à rester, aux yeux de Louise, un père qui subvient aux besoins de sa famille, mais c'est surtout à son travail qu'il trouve les valorisations dont il a tant besoin pour se sentir puissant, en position d'autorité : « D'ailleurs, son patron, M. Colas, était très satisfait de lui [...] et ce dernier en était très fier...⁵ » Dès le départ, le lecteur est placé devant une problématique familiale. Bonnot se sent apprécié et valorisé dans sa nouvelle situation professionnelle alors que le climat qui règne à la maison est tout à fait opposé. C'est qu'au bureau que tout va de mieux en mieux. Éric Bonnot s'installe tranquillement dans un grand appartement luxueux qui semble inhabité. Petit à petit, il y installe à l'insu de Louise un vrai cocon :

Au fil des nuits, il se sentait de mieux en mieux dans ces trois pièces douillettes et silencieuses [...]. Il hâtait ses ménages précédents pour se retrouver plus tôt ici [...]. Il pénétrait dans les toilettes qu'il jugeait somptueuses, urinait puis se lavait les mains avec délices, utilisait le séchoir à air chaud qui se déclenchait automatiquement. Le comble du luxe. Et puis, la moquette moelleuse, les meubles modernes, la douce chaleur⁶.

Et plus le temps avance, plus Bonnot apprend à connaître l'appartement et les gadgets les plus récents que ne lui offre pas son ancienne vie avec Louise :

[...] il osa ouvrir la porte de communication, et découvrit un très grand living. Il resta sur le seuil, ébloui et intimidé. Il n'avait vu le même que dans des films à la télévision. Combien de canapés, déjà ? Trois. Un en cuir noir, un autre plus moderne, très bas, très profond, une sorte de chaise longue ancienne, où il imagina une femme mi-dénudée et lascive. [...] Un poste de TV se dissimulait dans un meuble laqué, chinois sûrement, très bas. Mais il y avait aussi une chaîne hi-fi impressionnante⁷.

Éric Bonnot aura tôt fait son choix : quitter femme et enfant, abandonner sa demeure au profit de celle plus luxueuse de Maître Mature ou, plus symboliquement, la demeure de celui qui incarne tout ce pouvoir, qui possède cet appartement et qui le protège, le nourrit et lui fournit argent autant que luxe. Or, Éric Bonnot va trouver, dans ce somptueux logement, tous les éléments nécessaires pour mettre sa *libido* en éveil. On pourrait y voir la renaissance du phallus. D'ailleurs, les décorations de l'appartement vont dans ce sens : « C'est une garçonnière ! s'exclama-t-il soudain⁸. » Y a-t-il

4. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, Paris, Fleuve noir, coll. « Crime Fleuve Noir », 1980, p. 8.

5. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 8.

6. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 9.

7. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 38.

figure plus masculine qu'une garçonnère ? Si cela gêne Bonnot dès le départ, il prend vite ses aises dans le logement sans toutefois laisser sa femme et son fils sans le sou :

Lorsqu'il encaissa sa quinzaine, il décida de la porter toute à sa femme sans retenir un centime. [...] Il ne voulait pas que Christian et elle souffrent de la situation. [...] — Chaque quinzaine, tu en auras autant. Si tu avais un compte à la banque ou à la poste, ça m'éviterait de venir jusqu'ici⁹.

S'il assume ce rôle de père, ce n'est que sur le plan financier. Jamais il ne s'occupe un tant soit peu de son fils. De toutes façons, lorsqu'il aura remplacé sexuellement Louise par Marie, il confiera à cette dernière : « Oh ! le gosse..., soupira-t-il. Louise l'a complètement accaparé. Je n'étais plus qu'un père fantoche¹⁰. » Pour espérer garder cette situation enviable, voire inespérée, Bonnot devra la défendre jusqu'à la mort. Le glissement qui s'est opéré de la vie quotidienne et monotone gérée par sa femme Louise à celle de coucou, exploitant un grand appartement luxueux et qui fait la grande vie, est dû à la première technique de Berthiaume, soit la « technique du renforcement par présentation d'un *stimulus* » (renforcement positif), rendant Bonnot dépendant de sa nouvelle situation et de son nouvel appartement.

Voyons maintenant comment Bonnot va réagir lorsqu'il va sentir la menace de perdre son nouveau bien. Éric Bonnot a quitté sa femme et son fils. Monsieur Colas, son patron, l'a conditionné au luxe. C'est d'ailleurs dans ce contexte que Bonnot sera l'objet d'une terrible machination du Père (en l'occurrence ici, monsieur Colas). En effet, ce dernier se servira de Bonnot sans honte, dans un mécanisme bien pervers dans lequel l'Autorité va l'utiliser pour une basse besogne. Bonnot deviendra bientôt le pantin manipulé par l'Autorité, tel un animal. À ce sujet, Élias Canetti dira dans *Masse et puissance* :

Qui veut régner sur les hommes cherche à les rabaisser, à abolir par la ruse leur résistance et leurs droits jusqu'à les avoir impuissants devant lui comme des animaux. C'est en animaux qu'il les utilise ; encore qu'il ne leur dise pas, il sait toujours au fond de lui-même le peu qu'ils sont pour lui ; il les traitera de moutons ou de bétail devant ses familiers¹¹.

Ce que notre héros Éric Bonnot ne sait pas encore à ce stade du roman, ni le lecteur d'ailleurs, c'est qu'il est soumis, par son patron, aux réflexes conditionnés. Le premier a été de l'habituer au luxe par le *renforcement positif*. Le second sera de le menacer de perdre son lieu de rêve, soit la « technique de la punition par retrait d'un *stimulus* ». Colas envoie le personnage de Louis Pedrini, un nouveau gardien, dans les pattes de Bonnot ; ce dernier se voit alors confronté à une nouvelle figure autoritaire, Pedrini, qui se pose en père tout-puissant du contrôle de la Résidence Perrier et en qui Éric voit une menace à la sécurité de son nid. Pedrini affronte Bonnot :

8. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 40.

9. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 61.

10. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 116.

11. Élias Canetti, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1986, p. 222.

— Dites donc, vous croyez que c'est légal de laisser votre aspirateur là-haut? fit-il tout à trac.

— Et vous, c'est légal de couper le chauffage et l'eau chaude alors que tout est réglé par prélèvements automatiques? [...] Si vous ne rétablissez pas le chauffage et l'eau chaude, je porte le pet. Vous vous démerdez¹².

Assurément, Éric Bonnot a ici un bon sens de la repartie. Sa confrontation avec Pedrini atteindra cependant un autre stade que le stade verbal :

Tout devait se passer là. Pedrini passa devant lui, frôla le porte-parapluies en fonte que Bonnot avait déposé là. [...] [Bonnot] le saisit à deux mains et l'abattit sur la nuque du para. [...] Mais le para s'effondra tout de suite. Il se jeta sur lui pour l'étrangler. Pedrini râla, le crâne fracassé, mais il cessa bientôt toute manifestation de vie¹³.

En fait, le meurtre de Pedrini n'était qu'un exercice préparatoire au parricide de Madure et à d'autres qui viendront par la suite :

— Regardez, dit M. Colas, désormais, notre publicité paraîtra en page une. Éric ne l'avait pas remarquée. Elle figurait à la gauche du journal, juste au-dessus du gros titre en noir qui annonçait la mort de Vaillard (Madure).

— Nettoyage en tout genre, fit M. Colas en se rengorgeant, ne trouvez-vous pas que c'est très explicite?

— Oui, monsieur Colas¹⁴.

Stanley Milgram, dans son essai *Soumission à l'autorité* explique assez bien dans quel processus Éric Bonnot a été embarqué :

C'est peut-être là l'enseignement essentiel de notre étude : des gens ordinaires, dépourvus de toute hostilité, peuvent, en s'acquittant simplement de leur tâche, devenir les agents d'un atroce processus de destruction. En outre, même lorsqu'il ne leur est plus possible d'ignorer les effets funestes de leur activité professionnelle, si l'autorité leur demande d'agir à l'encontre des normes fondamentales de la morale, rares sont ceux qui possèdent les ressources intérieures nécessaires pour lui résister. Toute une gamme d'inhibitions s'oppose à une éventuelle révolte et parvient à maintenir chacun au poste qui lui a été assigné¹⁵.

Si le processus du Père semble diabolique, il devient extraordinairement pervers lorsque le Père, menaçant de couper les vivres à son fils, l'oblige à tuer les femmes qui l'entourent, soit Marie dans un premier temps et sa femme Louise dans un second temps. Processus pervers, puisque Bonnot n'atteindra jamais la paternité s'il élimine celles par qui il peut procréer et s'il ne se rebelle pas contre le vrai Père, monsieur Colas.

Conclusion

Si le Père n'est pas passif, il serait alors la représentation d'un ennemi naturel, dont l'hostilité serait inscrite dans les gènes, ou impliquée par les

12. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 73.

13. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 91-92.

14. Georges-Jean Arnaud, *Le Coucou*, ouvr. cité, p. 217.

15. Stanley Milgram, *Soumission à l'autorité* [1974], Paris, Calmann-Lévy, 1980, p. 22-23.

conditions de survie ou de situation dans le groupe de l'individu procréateur. Cela amène tout de même des répercussions. Le fait, pour monsieur Colas ou encore pour Saturne ou pour toute autre figure d'autorité, de se soustraire au sort qui leur est réservé — celui du parricide — signifie « sacrifier à la succession du Nom du Père », c'est-à-dire renoncer à avoir une postérité charnelle, car, de par sa nature, même une telle union ne peut procréer.

À des degrés divers donc, l'hostilité, qui dresse parents et enfants les uns contre les autres, mais aussi les parents entre eux, est une lutte pour conserver ou s'approprier le pouvoir, évolution naturelle sans doute lorsqu'une génération remplace l'autre ou régressive peut-être, lorsque le patriarcat est en passe d'être remplacé par le matriarcat. Il est en fait possible que ce soit encore dans la nature des choses et de l'évolution des êtres et des sociétés.

Intertextualité biblique et renversement carnavalesque dans *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy

Mélissa Lapointe,
Université du Québec à Chicoutimi

L'univers romanesque de Gaétan Soucy se veut familier et rassurant pour le lecteur, qui, sans se méfier, pénètre dans un monde mystérieux et crypté où il perd tout repère habituel. Chaque phrase, chaque action est un indice qui l'oblige à être attentif aux moindres détails, à faire appel à sa mémoire et à travailler fort pour parvenir finalement à une compréhension générale. L'œuvre qui nous intéresse plus particulièrement ici est *L'Immaculée Conception* (1994), le premier roman de Gaétan Soucy. L'atmosphère sacrée qui se dégage du texte et les nombreuses récurrences bibliques qui sont mises en scène, dans l'époque de la fiction où l'Église s'impose et règle la vie de chaque croyant québécois, nous ont amenée à porter notre attention sur cette œuvre. C'est par l'étude des phénomènes intertextuels et des renversements carnavalesques, qui sont quelques-uns des enjeux essentiels de ce roman, que nous avons décidé d'aborder cet univers. Car si la fiction de Soucy présente une multiplicité de discours, nous sommes interpellée, d'une part, par celui de l'intertextualité biblique qui parcourt et enrichit pratiquement tout le récit, et d'autre part, par celui du phénomène carnavalesque mis en place et qui est, à nos yeux, au cœur de la représentation fictionnelle. À travers ce survol, nous essaierons de répondre à la question suivante : qu'est-ce qui explique, chez un écrivain né au Québec à une époque d'émancipation religieuse et de décadence du pouvoir du clergé, une écriture si imprégnée et si tourmentée par la Bible ?

L'hypertextualité dans *L'Immaculée Conception*

Remould Tremblay, une figure christique

Comme nous l'avons proposé en introduction, nous voudrions comprendre les rouages intertextuels du roman *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy. Pour ce faire, nous suggérons, à travers l'étude de quelques passages du texte, de visiter simultanément les lieux intertextuels et carnavalesques. Il sera question ici de comprendre comment ces phénomènes de récupération biblique participent à l'univers romanesque de Soucy. Nous tenterons d'expliquer le renversement ou le rabaissement de quelques-uns des intertextes identifiés. En étudiant les manifestations intertextuelles mises en place dans le texte, il apparaît que *L'Immaculée Conception*, dans son intégralité, revisite les lieux religieux ou saints, s'en écarte ou encore les métamorphose. D'un point de vue théorique, notamment parce que nous entrevoyons la reprise de passages bibliques aussi comme un processus de

transformation, nous appliquerons le concept d'hypertextualité plutôt que celui d'intertextualité tels qu'ils ont été définis par Gérard Genette: «J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...]»¹. En effet, dans le cas qui nous intéresse, *L'Immaculée Conception* est l'hypertexte de l'hypotexte biblique. Les deux textes entretiennent entre eux ce que Gérard Genette appelle une relation de dérivation; les fragments bibliques sont repris et transformés dans le roman. Chez Gaétan Soucy, la reprise de passages des Évangiles, transformés et installés dans un nouveau contexte fictionnel, a pour effet de déplacer et de renverser leur sens. *L'Immaculée Conception* est donc une réécriture de certains passages des Évangiles et un déplacement du caractère universel de sacralité et de recherche du salut, vers un caractère que nous appellerons carnavalesque et égocentrique. Le carnavalesque est le rabaissement ou le renversement, c'est-à-dire «le transfert de ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps»². Pour résumer la réflexion de Mikhaïl Bakhtine à propos de l'objectif du carnavalesque, nous dirons qu'il s'agit de relativiser ce qui est au niveau du ciel (le haut, le sacré) pour le descendre au niveau de la terre (du bas, du profane, donc de l'humain). Nous sommes consciente que l'écriture de Gaétan Soucy évacue complètement le caractère comique et régénérateur de la théorie bakhtinienne. Chez l'auteur québécois, le carnavalesque demeure brut et négatif, mais brise néanmoins les hiérarchies et s'obstine à montrer ce que sont réellement les choses, derrière la vérité des grandes et belles histoires bibliques. La Bible est ramenée au niveau de la réalité humaine qui, elle, est beaucoup plus pénible. Nous verrons que ce processus agit à travers des hypertextes³.

L'une des premières récurrences que nous soulignons est la similitude du personnage de Remouald Tremblay avec la figure de Jésus-Christ. Cette ressemblance entre les deux figures ne tient pas uniquement aux traits historiques du Christ, mais englobe également le côté christique du

-
1. Gérard Genette, *Palimpsestes: la lecture au second degré*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1982, p. 16.
 2. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par Andrée Robel, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Tel», 1970, p. 29.
 3. La présente note est notre résumé de la trame du roman, qui peut être utile pour le lecteur à qui l'œuvre de Gaétan Soucy n'est pas familière. L'histoire de *L'Immaculée Conception* est celle de Remouald Tremblay, employé de banque, dont le passé refait lentement surface après avoir trouvé une icône de la Vierge sur le site de l'incendie du Grill Aux Alouettes. Cette icône le ramènera à son enfance heureuse, puis à sa rencontre avec Wilson, l'apprenti du terrain à bois de Séraphon, qui cache un passé horrible. Initié en secret par Wilson à un culte à la Vierge blasphématoire, Remouald va vivre, l'année de ses douze ans, le drame de sa vie. Un soir, sans qu'il le sache, Wilson lui fera manger un plat de gibier, gibier qui se révélera par la suite être sa propre sœur. Le père de Remouald incendiera le clos et périra dans l'incendie. Vingt ans plus tard, Remouald doit faire face à son passé. Parallèlement se déroule l'histoire de l'institutrice Clémentine Clément, qui aperçoit trois de ses élèves avec un homme faisant des gestes à caractère sexuel près de l'endroit où Remouald découvre l'icône. Elle mènera son enquête, accusera Remouald, mais ne se méfiera pas de Roger, le chef des pompiers, un homme d'autorité qui est pourtant celui qui aura manipulé les enfants. Clémentine sera à son tour sa victime.

prophète de Nazareth. Ainsi, la première phrase du chapitre I, « Remouald Tremblay, trente-trois ans, avait pour habitude, trois fois par semaine, d'amener son père faire un tour de chaise à roues⁴ », nous apprend que Remouald a l'âge présumé de Jésus à sa mort. L'intrigue du roman se déroule pendant cette trente-troisième année de Remouald, tout comme les Évangiles qui relatent la dernière année du Christ. La première trace d'hypertextualité concerne la seule référence faite à l'enfance des personnages. On apprend que le petit Remouald a vécu un événement terrible lorsqu'il avait douze ans; c'est effectivement au même âge qu'un apôtre nous fait entrer dans l'enfance du Christ. Nous citons l'hypotexte « Jésus chez les docteurs », Luc 2, 41-42 et 46-47 :

Ses parents se rendaient chaque année à Jérusalem pour la fête de la Pâque. Et lorsqu'il eut douze ans, ils y montèrent, comme c'était la coutume pour la fête. [...] Et il advint, au bout de trois jours, qu'ils le trouvèrent dans le Temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant; et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses.

Nous citons maintenant l'hypertexte de *L'Immaculée Conception* :

Penser, pour lui, c'était être bouleversé par ce qu'on pensait. Il parlait aux ouvriers de théologie, de questions métaphysiques (c'est le curé qui lui avait enseigné ces mots), ne pouvant se figurer qu'on puisse être indifférent à ces choses. Les employés le laissaient réfléchir à haute voix. Certains s'arrêtaient quelques instants pour l'écouter, puis retournaient à leur travail avec un petit rire épaté: « Faut admettre qu'il va profond!... » On lui caressait la tête en passant. On l'avait surnommé le Petit Docteur⁵.

La similitude entre ces deux passages ne s'arrête pas uniquement à l'âge des protagonistes. Elle va jusqu'à la mise en parallèle de la précocité intellectuelle de Jésus et de Remouald. Les deux sont de « petits docteurs » qui enseignent ou discutent sur des questions de théologie et de métaphysique. Dans les deux cas, l'auditoire écoute, réfléchit et est impressionné par la profondeur de leurs idées et par la qualité de leurs discours. Cependant, on peut observer un renversement de la finalité de l'intelligence de Remouald par rapport à celle du Christ. Si, dans le cas de Jésus, elle est mobilisée en vue d'une mission positive, l'enseignement du Royaume de Dieu par exemple, dans le cas de Remouald elle est réinvestie par un esprit profondément malade, le personnage de Wilson, qui détourne l'intérêt positif du petit Remouald pour la théologie et les sujets de métaphysique vers un culte à la Vierge blasphématoire, culte menant à la destruction de tout ce qu'il y avait de bon et de pur chez l'enfant. Le culte marial, consacré à la dévotion à la Vierge Marie, vient de la relation qu'entretient Wilson avec sa mère. Celle-ci l'a rejeté dès sa naissance, car il était un bébé monstrueux et velu comparativement à son jumeau qui était parfait. Dès lors, Wilson voue à sa mère une haine incommensurable. Elle avait une grande dévotion envers Marie et Wilson, enfermé par sa mère pendant son enfance dans le pavillon

4. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception* [1994], Montréal, Éditions du Boréal, coll. « Boréal Compact », 1999, p. 17.

5. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 201.

de chasse, la voyait de loin se rendre dans le jardin afin de prier intensément devant la statue de la Vierge. Il déverse ainsi son aversion pour sa mère dans un culte impie impliquant cette statue et qui se déroule dans un clos à bois. Wilson y entraînera l'immaculé petit Remouald. Cette pratique aura des conséquences terribles, dont le meurtre cannibale de la petite sœur de Remouald, Joceline. Dans son roman, Gaétan Soucy reprend et renverse l'Eucharistie de la Bible. Si l'agneau offert par Jésus, lors de la dernière Cène, symbolisait le corps et le sang du Christ, il en est autrement de l'« agneau » du repas orchestré par Wilson : l'auteur nous met en présence d'un meurtre perpétré pour servir une vengeance et une jalousie, et le corps est mangé au sens propre et non plus au sens figuré. Wilson sert comme repas à son disciple Remouald, qui croit manger du gibier, le corps apprêté de sa sœur Joceline ! Le père de Remouald, charpentier de métier comme Joseph, le père de Jésus, mettra le feu au clos, dans un geste de désespoir. Nous assistons donc à un rabaissement de la dernière Cène, à la reprise d'un passage important de l'Évangile, et l'auteur lui fait subir une transformation et un déplacement de sens. Il n'est plus question ici de venir racheter les péchés du monde, mais plutôt de stigmatiser un enfant « immaculé » par les marques du péché. Vingt ans plus tard, après avoir réussi à vivre de façon léthargique et à enfouir son passé, la mémoire de Remouald verra ressurgir certains événements lorsque, devant une icône de la Vierge, il sera témoin des gestes bouffons de clients du Grill Aux Alouettes. Selon nous, c'est à ce moment, lorsque Remouald est dans le Grill et qu'il assiste à une parodie à vocation comique et exempte de toute forme de piété, que commence sa marche vers l'expiation de sa faute. La parodie ou le renversement carnavalesque du culte marial rappelle à Remouald la même cérémonie à laquelle le faisait participer Wilson et qui a mené au meurtre de Joceline. Il n'est donc pas étonnant d'apprendre, au fil de l'intrigue, que c'est Remouald qui, même s'il a vu l'essence, a donné les allumettes à l'homme qui incendiera le Grill Aux Alouettes le soir du culte bouffon devant l'icône de la Vierge. Comme dans les anciennes croyances, le feu est nécessaire pour purifier un lieu de profanation, mais également pour permettre aux personnages de survivre grâce à l'oubli ou de sombrer avec lui. Le cas de Joachim, le père de Remouald et de Joceline, en est une bonne illustration : il met le feu au clos quand il se rend compte de la tragédie. Il détruit par le feu la scène du drame et meurt dans les flammes pour cesser de souffrir. Par après, Remouald rend possible l'incendie du Grill en fournissant les allumettes à l'incendiaire. Il évite ainsi de faire face à son passé que lui rappellent les gestes bouffons des clients. Finalement, Remouald périt aussi par le feu et cela mettra fin à ses souffrances.

Le prochain hypertexte concerne d'ailleurs la fin de Remouald. On sait qu'une des motivations de la vie de Jésus était de racheter les péchés du monde par sa mort dans la souffrance. Toute sa vie a été vouée à cette fin. C'est à trente-trois ans que le Christ mourra sur la Croix, et c'est à cet âge que meurt Remouald par le feu. Sa mort équivaut à la fin de l'expiation d'un grand péché :

Les flammes se rapprochaient. C'était le début du supplice, il le savait.
Mais le début de celui-ci était la fin d'un autre qui durait depuis vingt ans.

Vingt ans d'un supplice avare, mesquin, où chaque seconde appelait comme une libération le grand supplice définitif. Vingt ans de condamnation à vivre dans l'espérance d'une expiation. Et cette grâce qu'il avait désespéré de mériter jamais, voilà que, contre toute attente, elle lui était donnée. Il accueillait le châtement avec reconnaissance. La chaleur gagnait ses pieds, ses genoux, elle montait à ses cuisses: son corps allait souffrir. Mais il n'avait rien à craindre de cette souffrance-là. Il était prêt pour la réconciliation, prêt comme un voyageur sur le quai, valise à la main, qui attend depuis vingt ans. Les flammes dressaient leurs tours jusqu'à la hauteur du Pardon. Jamais il n'aurait cru que le ciel pût s'élever si haut⁶.

Si la souffrance de Jésus fut énorme dans la dernière partie de sa vie, celle de Remouald s'échelonne sur vingt ans. L'expiation de Remouald devient une bénédiction, une libération, tandis que celle de Jésus est le moment fort de sa mission, le passage obligé vers une renaissance. Remouald Tremblay apparaît comme un anti-Christ par rapport à Jésus puisqu'il n'assume aucune responsabilité en vue d'un salut universel. Le seul salut qu'il espère est individuel et a pour objectif l'expiation de sa propre faute: celle d'avoir mangé sa sœur. C'est pourquoi nous avons dit précédemment que le salut dans le roman revêtait un caractère carnavalesque et égocentrique. En effet, si Jésus vient pour sauver l'humanité, sa vie est uniquement centrée sur l'accomplissement de ce dessein; il n'en est rien pour Remouald qui se veut étranger à toute forme de messianisme: le personnage nous donne lui-même la preuve dans une phrase clé du livre: «De toute façon, je n'étais pas sur terre pour sauver personne, murmura-t-il, et il serra plus fort les paupières⁷.» Remouald et Jésus ont tous deux douze ans lorsque se manifeste leur intelligence phénoménale respective. Chez Remouald, les événements horribles de sa douzième année ont une incidence sur le reste de sa vie: il est détruit psychologiquement. Chez Jésus, cette année est annonciatrice de sa vie future, la prédication, et révélatrice de sa grande force d'âme. Puis, silence sur la vie de chacun d'eux pendant une vingtaine d'années. À trente-trois ans, Remouald meurt par le feu en vue de l'expiation de la faute fratricide qui mène à un salut individuel. Au même âge, Jésus meurt par crucifixion pour l'expiation de la faute originelle qui mène à un salut universel. Comme nous l'avons souligné plus tôt, les deux existences ne convergent pas vers un même but. La vie et le salut de Remouald sont un renversement négatif de la vie de Jésus et sont le résultat d'une action blasphématoire, alors que la vie et le salut de Jésus ont pour objectif la glorification et le rachat des péchés dans une démarche de foi.

Clémentine et la Vierge

Dans un deuxième temps, nous nous sommes questionnée sur la possibilité de repérer d'autres hypertextes et renversements dans le reste du récit, par delà ceux reliés à Remouald. Nous avons ainsi découvert que tout le texte de Gaétan Soucy se construisait sur le renversement de passages évangéliques, associés au ciel et au sacré, en vue d'une nouvelle mise en

6. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 286.

7. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 286.

scène dorénavant associée à la terre et au profane. Commençons par le titre du roman, qui fait d'ailleurs partie intégrante du réseau sémantique mis en place par l'auteur, et que Genette nomme le *paratexte*⁸. Soucy fait référence à une fête du calendrier liturgique, qui elle-même renvoie à un épisode biblique, soit l'Immaculée Conception ou, plus précisément, la conception virginale du Christ. Nous l'avons vu précédemment, le culte de la Vierge, culte religieux consacré à la mère du Christ, et tout ce qui est lié à la culture mariale subissent constamment des renversements de sens. L'auteur reprend l'Immaculée Conception par le biais du personnage de l'institutrice Clémentine Clément. Celle-ci est amoureuse du grand Roger, le chef des pompiers dont elle ne se méfie pas, et l'invite chez elle. À son insu, elle boit un verre d'alcool que Roger lui a versé et qui contient une drogue. Perdant alors conscience, elle est violée par ce dernier et par l'un de ses élèves, Bradette, que Roger initie ainsi de façon douteuse à la sexualité. Ironiquement, à ce moment — le jour de l'Immaculée Conception — un enfant sera conçu. Le lendemain, Clémentine se remémore difficilement sa nuit d'amour, mais quand même avec joie :

Clémentine s'affala au pied du lit, eut un petit cri de surprise : un reste de semence dégoulinait le long de ses cuisses. [...] Ce fut soudain en elle une certitude inexplicable, viscérale, absolue. Elle posa la main sur son ventre et sourit. [...] La journée s'annonçait éprouvante. C'était l'Immaculée Conception, et comme chaque année, elle devrait amener les élèves à l'église pour assister à la cérémonie préparée par les petites filles de l'école Marie-Reine-des-Cœurs. [...] Elle avait un matin d'avril au fond du cœur, un matin de grand soleil, qu'ombrageait à peine le souvenir des cauchemars de la nuit qui, quoi qu'elle fit pour les chasser, ne la laissaient jamais tout à fait tranquille. Elle avait rêvé que Bradette lui faisait l'amour et qu'à ses côtés, les mains entre les cuisses, Rocheleau geignait en se tordant de douleur⁹.

Clémentine vit d'une certaine manière une « immaculée conception ». Si celle de Marie est empreinte de beauté et éblouissante par sa nature divine, celle représentée par Gaétan Soucy est vile et dégradante ; elle désacralise et dénature la conception d'un enfant puisqu'il s'agit du viol d'une femme inconsciente qui — ce qui amplifie l'horreur — fait totalement confiance à l'homme qu'elle fait entrer chez elle. Le lecteur est révolté du sort du personnage, et ce sentiment s'amplifie devant le bonheur de la violée qui, comme Marie, est tout espoir, amour et réjouissance. Le carnavalesque de la situation est bien sûr présent dans le rabaissement de la scène biblique. Ni Marie ni Clémentine ne sentent la conception de leur enfant, mais l'Immaculée Conception de Marie se fait par l'élévation dans la grâce divine, tandis que celle de Clémentine est entourée de cauchemars et de violence. L'objectif du carnavalesque chez Gaétan Soucy est de montrer une vérité humaine plus pénible et bien différente des récits évangéliques. L'exemple de Clémentine est tout à fait approprié pour l'illustrer : le grand Roger, de

8. Le paratexte est relié à tout ce qui accompagne le texte en dehors de celui-ci : titre, préface, avis au lecteur, notes, etc. Ces énoncés d'escorte jouent un rôle considérable dans l'interprétation du texte.

9. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 329 et p. 331-332.

qui elle est amoureuse, est une figure d'autorité et de justice dans le roman : non seulement est-il le chef des pompiers, mais il est celui qui exécutera la sentence de l'incendiaire du Grill Aux Alouettes. Pourtant, ce même Roger entraîne de jeunes enfants dans des jeux sexuels initiatiques où il drogue des femmes pour ensuite les violer. Rien à voir avec le comique et l'effet régénérateur du carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine. Aucun des personnages n'est heureux ou bien dans sa peau à la fin du récit, et le lecteur termine le roman avec un goût amer dans la bouche...

Le sacré dans *L'Immaculée Conception*

Récurrentes religieuses

La présence du sacré se manifeste par un grand nombre de références religieuses qui créent une atmosphère insistante et lourde de sens présente dans tout le roman. Le langage de Gaétan Soucy est aussi profondément religieux. Les noms des villes ou des écoles ont tous un rapport avec le nom d'un saint ou avec un thème chrétien : Saint-Aldor-de-la-Crucifixion, Marie-Reine-des-Cœurs, École Langevin, etc. Le nom de certains personnages rappelle également des figures bibliques. Le père biologique de Remouald se prénomme Joachim et est — nous le disions plus haut — charpentier comme Joseph. La nièce du patron de Remouald s'appelle Sarah. Bien que leur nom réfère à des personnages bibliques, nous n'avons trouvé aucun lien entre eux. Par contre, avec Séraphon, le père adoptif de Remouald, nos recherches se révèlent plus fructueuses. Le nom de Séraphon vient de *séraphin*, une catégorie d'anges de la première hiérarchie, représentés avec trois paires d'ailes¹⁰. Il est admis depuis longtemps que les anges n'ont pas de sexe. C'est aussi le cas de Séraphon :

Depuis la mort de Célia, Séraphon se confondait de plus en plus avec elle, aux yeux de Remouald, et, en retour, la figure de Célia, dans les souvenirs de Remouald, se rapprochait chaque jour davantage de celle de Séraphon. C'était au point que Remouald ne les distinguait plus l'un de l'autre : il entendait la voix de sa mère quand son père lui parlait. Remouald avait devant lui, autour de lui, dominant sa vie, cette entité sans sexe précis [...] ¹¹.

Il y a, dans le roman, d'autres ambiguïtés sexuelles que celle perçue par Remouald à propos de Séraphon. C'est le cas du capitaine des pompiers qui croit s'adresser à la mère de Remouald lors de son interrogatoire concernant leur présence sur le site du feu du Grill Aux Alouettes, ainsi que de Clémentine Clément qui parle de Remouald et de sa mère dans son journal¹². De plus, le mot hébreu *saraph* d'où vient *séraphin* signifie « brûler ». Le feu purificateur élevé sur l'autel des holocaustes a toujours accompagné les intronisations et les ordalies. Ce même feu a donné aux séraphins leur nom, qui signifie les « incandescents ». Mais le feu peut aussi descendre du ciel et

10. Définition tirée du dictionnaire *Le Grand Robert*.

11. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 19.

12. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 37.

se muer en châtement. Tous les éléments sont réunis : Séraphon, témoin des événements du clos, aurait dû intervenir pour empêcher le drame. Il aurait ainsi fait acte de pureté. Mais ce « feu humain » se reprendra plus tard en devenant le châtement de Remouald qui est obligé de travailler pour Séraphon et de le soigner. Finalement, Remouald meurt, accompagné par Séraphon, tous deux périssant par le feu. Nous croyons donc que ce nom est lourd de signification.

Par ailleurs, la sacralité est également perceptible dans le lexique et les expressions utilisés par Soucy. Ce dernier use en effet abondamment de la comparaison et de la métaphore à connotation religieuse, ce qui produit un réseau de comparants extrêmement riche. Nous en présentons ici plusieurs exemples : « comme lorsqu'une apparition vient de s'évanouir » ; « comme s'éteignent des lampions » ; « rideaux lourds comme des bibles » ; « pareilles à deux mains jointes » ; « comme s'ouvrent les pages d'une bible » ; « comme un enfant de chœur ». D'autres phrases ont pour rôle de créer de véritables ambiances bibliques : « Il songeait à des lettres adressées par des anges à la Vierge et qui seraient tombées du paradis » ; « Des taches de soleil, mouvant comme de l'eau, au même instant, apparurent sur le parquet¹³. » Ces phrases rappellent les petites images saintes que les institutrices donnaient en récompense aux bons étudiants ou celles que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les boutiques des cathédrales ou des lieux de pèlerinages.

Un discours catéchétique

Si l'hypertextualité nous a permis de mettre en lumière l'influence de l'Évangile sur l'écriture de Gaétan Soucy, le contexte social dans lequel cet auteur évolue depuis sa naissance nous donnera plusieurs pistes pour comprendre sa pratique fictionnelle. Il ne fait aucun doute pour nous que le passage obligé de l'auteur à travers une éducation religieuse rigide et l'apprentissage du catéchisme¹⁴ qui avaient cours encore récemment au Québec, ont contribué à la construction de la trame de *L'Immaculée Conception*. Les références catéchétiques y sont nombreuses et les personnages sont prisonniers du contexte religieux du récit.

Tout le roman, en commençant par le titre, est un discours sur la pureté. Dans le premier quart du récit, le frère Gandon, directeur de l'école, fait irruption dans la classe de M^{lle} Clément. Il interroge les élèves sur l'Immaculée Conception. À la question : « De qui l'Immaculée Conception est-elle la fête ? » Rocheleau répond : « De la pureté de Marie. » S'ensuit une réflexion sur la signification du mot pureté. C'est sur le jeune Guillubart que le discours sur la pureté a sa plus grande incidence. Comme il est l'un des enfants qui participent aux activités perverses du grand Roger et qu'il avait

13. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 53-54.

14. Qu'est-ce que le catéchisme ? « [...] [D]u point de vue théologique, on peut définir le catéchisme comme un résumé des connaissances et de l'agir du chrétien [...]. Enseignement de la foi au peuple, le catéchisme devient l'instrument privilégié pour accomplir cette mission » (Raymond Brodeur (sous la dir. de), *Le catéchisme au Québec : 1702-1963*, Québec et Paris, Presses de l'Université Laval et Éditions du CNRS, 1990, p. 115).

en sa possession des dessins compromettants, la peur et la culpabilité s'immiscent en lui. Ce discours sur la pureté est directement inspiré du catéchisme :

Par le sixième commandement¹⁵, Dieu défend les actions, les paroles, les regards déshonnêtes, et généralement tout ce qui nous porte à l'impureté. [...] L'impureté est un grand péché: 1° parce que, plus que tout autre péché, elle efface dans notre âme l'image de Dieu en nous rendant semblables aux bêtes; 2° parce qu'elle profane nos corps, qui sont les membres de Jésus-Christ et les temples du Saint-Esprit. Le neuvième commandement diffère du sixième en ce que le sixième défend tout acte extérieur d'impureté, comme les paroles et les actions, tandis que le neuvième défend même le désir et la pensée d'une action impure.

L'impureté est un thème important et récurrent dans le catéchisme: deux des dix commandements lui sont consacrés. Si les paroles et les actions impures sont à proscrire, le désir et la pensée même de ces actions et paroles sont condamnables. Mais le chrétien a des outils pour conserver sa pureté. Voici quelques recommandations de l'Église: « Pour ne point tomber dans l'impureté, il faut faire chaque jour ses prières du matin et du soir, honorer particulièrement la Sainte Vierge, s'approcher fréquemment des sacrements de Pénitence et d'Eucharistie et éviter les occasions dangereuses¹⁶. » La Sainte Vierge est omniprésente dans le catéchisme comme elle l'est dans *L'Immaculée Conception*. La Vierge, symbole de pureté perpétuelle, est un élément essentiel dans une situation de tentations. Le catéchisme nous propose d'invoquer la Vierge pour vaincre l'impureté. C'est peut-être ce qu'aurait dû faire le petit Guillubart. Tremblant de peur, il lit une phrase écrite au tableau par M^{lle} Clément: « *L'impureté est une maladie dont on est responsable*¹⁷. » Il ne lui en fallait pas plus pour exacerber son sentiment de culpabilité. Le catéchisme dit encore: « Les principaux effets de l'impureté sont d'aveugler l'esprit, de faire perdre la foi et de conduire à une mort prématurée¹⁸. » Dans le roman, Guillubart meurt prématurément. Lorsque le frère Gandon évoque la pureté du corps et de l'âme, Guillubart « sentait des insectes bouger dans ses membres, lui ronger les os, comme des fourmis sous une écorce¹⁹ ». Cette description des sensations du garçon est étrangement similaire à la putréfaction d'un corps. Tout se tient pour avancer l'idée suivante: l'impureté est responsable de la mort subite de Guillubart. Dans la logique de l'hypertextualité et de l'interprétation catéchétique, nous abondons en ce sens. Quelques pages plus loin, l'élève Bradette est, à son tour,

15. Les dix commandements tels qu'ils sont rédigés dans le catéchisme de l'Église sont: 1° Un seul Dieu tu adoreras, Et aimeras parfaitement; 2° Dieu en vain tu ne jureras, Ni autre chose pareillement; 3° Les dimanches tu garderas, En servant Dieu dévotement; 4° Tes père et mère honoreras, Afin de vivre longuement; 5° Homicide point ne seras, De fait ni volontairement; 6° Luxurieux point ne seras, De corps ni de consentement; 7° Le bien d'autrui tu ne prendras, Ni retiendras à ton escient; 8° Faux témoignages ne diras, Ni mentiras aucunement; 9° L'œuvre de chair ne désireras, Qu'en mariage seulement; 10° Bien d'autrui ne convoiteras, Pour les avoir injustement.

16. *Catéchisme en image*, Sherbrooke, Éditions G.G.C., coll. « En Rappel », 2000, p. 41.

17. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 60.

18. *Catéchisme en image*, ouvr. cité, p. 41.

19. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 59.

confronté à la pureté. En effet, Bradette est visiblement troublé lorsque le directeur aborde le sujet de la pureté²⁰. Toutefois, ce trouble s'estompera rapidement.

Finalement, le dernier élément de notre analyse concerne la mort de Remouald. La mort est une étape importante dans la vie du chrétien puisqu'elle est garante de grâce ou de malheur. L'état dans lequel le chrétien meurt lui permet — ou lui interdit — le bonheur dans l'au-delà. Le catéchisme contient des préceptes sur la mort pour préparer le croyant à y faire face :

Une bonne mort est la mort en état de grâce ; elle est le suprême bonheur de l'homme. [...] Une mauvaise mort est la mort en état de péché mortel : elle est le souverain malheur de l'homme. [...] La mort du juste est précieuse parce qu'elle le délivre de tous les maux de cette vie ; parce qu'il aime Dieu et qu'il a la conscience en repos ; parce qu'il va recevoir dans le ciel la récompense des bonnes œuvres qu'il a pratiquées dans sa vie²¹.

Pour nous, la mort de Remouald est celle du juste parce qu'elle le délivre de tous les maux de sa vie, mais aussi parce que, malgré son sentiment de culpabilité, il n'était pas responsable des actes commis dans le clos de Séraphon. Il n'avait que douze ans et était donc incapable de prévoir ou de se sortir de cette situation. Sa vie vécue dans le repentir fait de lui un juste. Selon nous, il a déjà parcouru de son vivant le chemin de la tradition chrétienne qui mène au Paradis : l'Enfer, moment du meurtre de sa sœur et les trois années au collège de Saint-Aldor ; le Purgatoire, les années d'oubli et de souffrance ; et finalement le Paradis, le moment de sa mort et de l'expiation de sa faute. Nous avons déjà évoqué précédemment l'expiation et l'état de grâce. Le passage sur la fin de Remouald nous montre un homme qui a souffert pendant vingt ans et qui est prêt pour un dernier supplice. Mais la fin du personnage est aussi l'occasion d'une grande réconciliation et d'un retour à la paix, après un dernier châtement. Consumé par les flammes, Remouald parvient au Pardon.

Conclusion

En somme, nous n'aurons pas pu cerner ici toute l'intertextualité de cette œuvre romanesque de Gaétan Soucy. Cependant, nous espérons avoir réussi à mettre en lumière les enjeux liés à la production d'un discours religieux. Ce discours est complètement redéfini par cet auteur québécois et on le retrouve dans tout son univers fictionnel, particulièrement dans *L'Immaculée Conception*. Derrière cette écriture apparemment lisse, se cache une sensibilité profondément déroutante. Vulnérabilité des personnages, fatalité, résignation, souffrance physique, pluralité des voix, multiplicité des intrigues, hypertextualité biblique et récurrences religieuses, transformation, carnavalisation : toutes ces images ambivalentes participent à la création de l'hétérogénéité du roman. Des épisodes parallèles se déroulent dans le passé

20. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 65.

21. *Catéchisme en image*, ouvr. cité, p. 56.

et sont ensuite repris dans le présent. Un effet de double écriture ou de texte à écho se révèle et amplifie ainsi le côté fragmentaire du récit. La discordance traverse l'ensemble de l'œuvre de Soucy. Dans le roman du même auteur, *Music-Hall!*, par exemple, la fin laisse le lecteur devant une explosion du sens et de l'hétérogène. Mais le procédé ne s'applique pas systématiquement à chaque intrigue. En effet, dans *L'Immaculée Conception*, bien que l'auteur s'amuse avec l'hétérogénéité et les effets de discordance, il termine son roman dans une unité presque totale. Tout se met en place, chaque pièce micro-énigmatique du *puzzle* s'emboîte pour donner sens à la macro-énigme. La fragmentation de la diégèse et l'hétérogénéité qui caractérisent l'écriture de Gaétan Soucy, dans ce premier roman, tendent vers la concordance. L'énigme du passé de Remouald est résolue ainsi que celle concernant l'identité et les agissements du grand Roger. Notre réflexion nous a aussi menée à nous questionner sur l'utilité de l'hypertextualité biblique et du carnivalesque, et sur leur importance dans l'économie du texte. À quoi servent les reprises de l'Évangile et pourquoi les soumettre à un tel rabaissement? Servent-ils à humaniser le mythe chrétien? Nous avançons l'idée d'une volonté de montrer la réalité des choses. Gaétan Soucy, dans cette œuvre, joue sur la dualité comme celle du bien et du mal ou celle de la beauté et de la laideur. Nous voyons dans *L'Immaculée Conception* une tentative de désacraliser l'Évangile pour le rabaisser au niveau de l'humain et pour représenter, dans un « nouveau Christ », un homme qui lutte chaque jour pour son salut dans une réalité qui lui est propre, presque fatale, et dont il ne peut faire abstraction. Gaétan Soucy s'intéresse à la vie humaine, autant pour ses vérités et ses faussetés que pour ce qu'elle revêt de plus beau et de plus laid. Qu'importe pour lui la somptuosité du Livre sacro-saint! Avec *L'Immaculée Conception*, l'homme défié de la Bible devient un homme qui, quoique parfois beau et bon, peut aussi être laid et mauvais. Ainsi, cette œuvre de Soucy est-elle un témoignage de la souffrance humaine.

Persifler les Lumières : comédie et critique antiphilosophique chez Charles Palissot de Montenoy

Alexandre Landry,
Université du Québec à Trois-Rivières

Denis Diderot est l'un des écrivains du XVIII^e siècle qui contribua le plus à donner aux lettres de son époque un caractère radicalement novateur, en s'affranchissant dans une large mesure de l'idéal classique tributaire du Grand Siècle qui, à son sens, était plus apte à représenter la réalité d'un temps révolu. La poétique du drame bourgeois qu'il élabore dans ses *Entretiens sur le fils naturel* (1757) et dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1758) est l'une des manifestations qui présente parfaitement cette volonté de renouveau : rompant avec la tradition de la tragédie et de la comédie classiques, qui célébrait d'une part la magnanimité des grands hommes, et exposait de l'autre le ridicule des bourgeois, le théâtre de Diderot met en scène des personnages de condition modeste, certes étrangers aux malheurs qui accablent les héros de la tragédie, mais qui présentent une force morale digne d'être l'objet de tableaux élogieux. Ce théâtre doit en outre servir l'image que les philosophes désirent projeter d'eux-mêmes, en favorisant la promotion d'hommes obscurs, mais dont l'idéal civique est élevé — ce que ces philosophes prétendent être¹.

Plusieurs penseurs des Lumières s'opposeront toutefois à ce courant novateur qui accapare le champ des lettres. Ces derniers, que l'on appelait à l'époque *antiphilosophes*, contesteront le rôle de législateurs des arts que les philosophes tentent, à leur sens, d'usurper. Dans ce contexte, il n'est pas inintéressant d'examiner la figure exemplaire de Charles Palissot de Montenoy et de voir comment et pourquoi cet écrivain, grand admirateur de Voltaire et disciple de Pyrrhon, mais hostile aux Encyclopédistes, s'exprima à travers des formes héritées du Grand Siècle. Dans la comédie *Les philosophes*, qui fut présentée sur la scène de la Comédie Française pour la première fois le 2 mai 1760, l'auteur parvint en effet à discréditer l'*ethos* — c'est-à-dire le caractère ou la réputation — de ses adversaires, en rappelant tout un imaginaire issu, d'abord, du théâtre de caractère et de la psychologie théophrastienne caractéristiques du XVII^e siècle, dont le représentant par excellence est bien sûr Molière. La première partie de cet article consistera en l'examen de cette

1. Sur la question du drame bourgeois, on lira notamment : Jean Goldzink, « Le philosophe dans le drame bourgeois », dans Pierre Hartmann (sous la dir. de), *Le philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, coll. « Travaux du CELUS », 2003, p. 267-286, ainsi que Geneviève Goubier-Robert et Eric Bordas, *Autour du Fils naturel et du rêve de d'Alembert de Diderot*, Paris, Atlande, coll. « Clefs concours », 2000, 160 p.

réappropriation qui vient nourrir une critique générale des philosophes des Lumières. Nous verrons, dans un second temps, comment notre dramaturge s'est inspiré dans une même mesure de la poétique diderotienne du drame bourgeois, en vue de réfuter cette dernière — et à travers elle certaines thèses philosophiques bien connues du public.

Une plume au service du pouvoir

Natif de la ville de Nancy, en Lorraine, Charles Palissot se consacra très tôt à la carrière des lettres : âgé d'à peine vingt ans, il avait déjà composé deux tragédies, *Zarès* et *Ninus II*², qui connurent toutefois peu de succès. L'échec de ces deux pièces ayant pour cause, selon lui, le peu d'appui qu'elles reçurent, il rechercha par la suite la protection de personnages importants. Il s'obligea donc à paraître dans différents milieux intellectuels et culturels, afin de bénéficier du soutien de personnes influentes — ce qui, on le sait, était le moyen le plus efficace de jouir d'une certaine reconnaissance dans la société de l'Ancien Régime. Et de fait, c'est lorsqu'on le reçoit à la Société royale des Sciences et Belles-Lettres de Nancy, le 8 mai 1753, que la carrière de Palissot peut enfin connaître un réel envol, d'autant plus que le directeur de cette société était le duc de Choiseul, futur secrétaire d'État des Affaires étrangères³. Ce dernier en appellera aux talents littéraires de Palissot durant la guerre de Sept Ans pour défendre le point de vue de la France dans le conflit européen⁴. La publication des différents journaux de propagande auxquels il participera — que ce soit les *Gazettes étrangères* ou *Papiers anglais* — ne se prolongera d'ailleurs « que tant que le ministère des Affaires étrangères l'avait jugée utile à ses desseins, [la] proximité de la paix tua[nt] naturellement cette publication⁵ ». La participation de Palissot à ces journaux propagandistes le situait d'emblée dans le camp des antiphilosophes : en effet, nous dit entre autres Michelet, à cette époque, le pouvoir déclara la guerre à la libre pensée⁶, en faisant accréditer, dans l'opinion publique, l'idée que les ouvrages philosophiques véhiculent le germe corrupteur de l'ordre social : il s'agissait en fait d'une stratégie de diversion, « dans la mesure où les querelles politico-culturelles pouvaient constituer pour le pouvoir le moyen de dissimuler la gravité du conflit extérieur⁷ », c'est-à-dire la guerre.

-
2. Georges Grete (sous la dir. de) et al., *Dictionnaire des lettres françaises : le XVIII^e siècle*, édition revue et mise à jour sous la dir. de François Moureau, Paris, Librairie générale française, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui ; La pochothèque ; Le livre de poche », 1996, p. 996.
 3. Daniel Delafarge, *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)* [1912], Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 21.
 4. Daniel Delafarge, *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)*, ouvr. cité, p. 116-120.
 5. Daniel Delafarge, *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)*, ouvr. cité, p. 119.
 6. « En même temps, juste en ce mois d'avril [1757], la guerre est déclarée à la libre pensée. Des ordonnances atroces ouvrent la chasse aussi contre les philosophes, la librairie, l'imprimerie. À l'écrivain la Grève, au libraire les galères à perpétuité. Pour les moindres délits, pénalités sauvages » (Jules Michelet, *Histoire de France (XII). Le dix-huitième siècle (III) : La Période pré-révolutionnaire*, présentée et commentée par Claude Mettra, Lausanne, Éditions Rencontre Lausanne, 1966, p. 155).
 7. Didier Masseau, *Les ennemis des philosophes. L'antiphilosophie au temps des Lumières*, Paris, Albin Michel, coll. « Idées », 2000, p. 105 ; nous soulignons.

C'est dans ses *Petites Lettres sur de Grands Philosophes*, publiées en 1757, que Palissot exprime le plus nettement ses principaux griefs contre les Encyclopédistes: d'une part, les nombreux éloges dont ces derniers se gratifient mutuellement viendraient conférer à chacun d'eux le statut, usurpé, de « grands philosophes »; d'autre part, ils se posent comme les juges des sciences, de la culture et, ce qui agace le plus Palissot sans doute, de la littérature. Comme pour la plupart des antiphilosophes, Palissot jugera que cette pratique de la flatterie et que cet esprit de coterie font des philosophes une secte dangereuse, qu'il tentera, par son théâtre, de démasquer.

Quelques portraits, dans les philosophes

Afin de mieux saisir l'idée que Palissot se fait, justement, du théâtre, il conviendra d'interroger le « Discours préliminaire » de la pièce *Les tuteurs* (1754), texte qui peut être considéré comme un abrégé de sa « poétique », et un réquisitoire en faveur d'un retour à la comédie classique⁸. Comment en est-on arrivé, demande-t-il, à délaisser un genre qui nous a donné tant de « plaisirs utiles » et qu'il a « entendu regretter par tous les gens de goût⁹ »? La première cause, selon lui, est relative à la difficulté d'égaliser le génie de Molière dans la comédie de caractères et, parallèlement, l'attrait que présente aux jeunes auteurs la nouveauté des « œuvres d'esprit », où il est plus facile de briller. Il proposera d'abord de ne pas porter sur scène des « personnages trop relevés ». Il ne nie pas, certes, que la nature soit « la même parmi le Peuple et parmi les Grands ». Mais, argue-t-il, puisque le théâtre doit corriger les vices des hommes par la *catharsis* qui résulte du spectacle du ridicule, et que la nature chez les « Grands [...] est corrigée par l'éducation, masquée par l'art [et qu'en définitive] les vices y sont cachés sous des dehors plus polis », ce sont donc les « mœurs bourgeoises » que l'on devra peindre sur la scène: « il faut, continue-t-il, que le ridicule soit mis dans tout son jour, que la vérité de l'imitation soit à la portée du Public¹⁰ ». Plus loin il ajoute que « [c]hez les Bourgeois, les vices ont précisément la charge théâtrale; ils paraissent, si je l'ose dire, plus naïvement¹¹ ». La dénonciation des vices devra passer, certes, par un discours qui les condamne; celui qui l'énoncera devra, en revanche, le rendre « plaisant » ou, mieux, accessible au plus grand nombre.

8. Quand les dramaturges, écrit-il, amenèrent le « genre sérieux », « on put, sans conséquence, introduire les pleurs sur un Théâtre où l'on commençait à ne plus connaître les ris. On en vint au point de croire hasarder beaucoup en donnant une Comédie purement comique » (Charles Palissot, « Discours préliminaire à la pièce *Les tuteurs* », dans *Œuvres complètes* [1809], Genève, Slatkine, 1971, vol. 1, p. 65).

9. Charles Palissot, « Discours préliminaire à la pièce *Les tuteurs* », ouvr. cité, p. 63.

10. Charles Palissot, « Discours préliminaire à la pièce *Les tuteurs* », ouvr. cité, p. 69; nous soulignons.

11. Charles Palissot, « Discours préliminaire à la pièce *Les tuteurs* », ouvr. cité, p. 70. Palissot poursuit en affirmant que chez les bourgeois, « on reconnaît la même nature [que chez les Grands]; mais elle s'y présente avec moins d'art. Les ridicules n'y contractent point une sorte de dignité; ils ont ce degré de saillie qui les rend propres au point de vue du Théâtre; en un mot, ils sont capables d'exciter ce rire qui naît de l'imitation fidèle de ce que nous avons familièrement sous les yeux » (Charles Palissot, « Discours préliminaire à la pièce *Les tuteurs* », ouvr. cité, p. 70).

En somme, Palissot évoque, à la suite d'une longue tradition, que la comédie est un discours démonstratif, c'est-à-dire qui s'emploie à distribuer la louange ou le blâme sur l'*ethos* d'une personne ou de son discours. Aristote, dans sa *Rhétorique*, définit ce concept d'*ethos*: comme l'orateur désire agir en faveur de sa cause sur le jugement de ceux qui l'écoutent, non seulement prêterait-il attention au degré de conviction dont son discours est susceptible, mais encore devra-t-il se montrer « sous un certain jour et mettre le juge lui-même dans une certaine disposition. En effet, ajoute-t-il, il importe beaucoup, pour amener la conviction, [...] de savoir sous quel jour apparaît l'orateur et dans quelles dispositions les auditeurs supposent qu'il est à leur égard [...] ¹² ». Enfin, les trois éléments qui donneront de la confiance dans l'orateur seront sa « vertu », sa « bienveillance » et son « bon sens ». L'*ethos* chez Aristote est, en un mot, le caractère moral qui se dégage de la personne de l'orateur et de son discours, et qui pourra influencer sur l'adhésion du public au message, indépendamment même de sa véracité. Dans la comédie moliéresque, l'éloge ou le blâme de l'*ethos* se fera toujours à travers ce que l'on appelle des portraits, dont Marmontel dit qu'il s'agit d'une « description de la figure ou du caractère d'une personne, quelquefois de l'une et de l'autre. Lorsque c'est une espèce d'hommes que l'on peint, comme l'avare, le jaloux, l'hypocrite, la prude, la coquette, ce n'est plus un *portrait*, c'est un caractère ; et c'est là ce qui distingue la satire permise, de la satire qui ne l'est pas ¹³ ».

Dans la comédie de Palissot, la critique du caractère des philosophes se fera par le rappel de l'imaginaire moliéresque. D'ailleurs, l'intrigue de la pièce s'inspire grandement, comme les contemporains l'ont observé, des *Femmes savantes* et du *Tartuffe*. Elle débute par un dialogue entre Damis, honnête jeune homme, et la soubrette Marton, qui lui rapporte les nombreux changements qui se sont produits dans la maison durant son absence : Cydalise refuse dorénavant qu'il se marie à Rosalie, et préfère pour sa fille un de ses nouveaux amis, un philosophe. Depuis quelque temps, en effet, Cydalise se pique d'avoir appris à raisonner et d'être sortie grâce à eux de l'ignorance où elle était : elle veut ainsi, pour Rosalie, un homme qui sera philosophe. Les progrès de l'esprit de Cydalise sont pourtant plus qu'incertains, selon Marton : ces philosophes, dit-elle, « ont tous conspiré de gâter sa cervelle ; / Surtout votre rival. [...] / Il ne se borne pas à l'applaudir en tout ; / Il la fait admirer par messieurs ses semblables / Tous charlatans adroits, et flatteurs agréables ¹⁴ ». La pièce s'articulera autour du personnage de Cydalise, que Rosalie, Marton, Damis et son valet Crispin tenteront au nom du bon sens, de ramener à la raison ; par ailleurs, les philosophes voudront

12. Aristote, *Rhétorique*, introduction de Michel Meyer, traduction de Charles-Emile Ruelle, revue par Patricia Vanhemelryck, commentaires de Benoît Timmermans, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche. Classiques de la philosophie », 1991, p. 181-182.

13. Jean-François Marmontel, « Portrait », *Éléments de littérature* [1787], dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1819-1820, t. V, p. 60.

14. Charles Palissot, *Les philosophes* [1760], comédie en trois actes, en vers, dans *La comédie des philosophes et autres textes*, réunis, présentés et annotés par Olivier Ferret, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le dix-huitième siècle », 2002, p. 27.

la maintenir dans l'erreur sur leurs intentions et leur identité véritable. Un bon exemple de réappropriation de l'esprit de la comédie du XVII^e siècle est celui du personnage de Marton, dont l'*ethos* — ou caractère — tire précisément sa force du rapport qu'il entretient avec les soubrettes du théâtre moliéresque. « Je déclare la guerre à la philosophie¹⁵ », proclame-t-elle à la fin de la toute première scène, après avoir promis à Damis de démasquer les faux philosophes qui occupent la maison. Cette déclaration prolonge l'attitude de bien des servantes que l'on retrouve chez Molière, qui se proposent de combattre les ridicules du temps : à la suite de la fameuse Toinette du *Malade imaginaire*, par exemple, les valets des *Philosophes* combattront ce que la philosophie du siècle peut avoir de blâmable.

Nous trouvons dans la même scène un contre-exemple du bon sens affiché par Marton, dans le portrait que cette dernière trace de M. Carondas — portrait qui trouve aussi sa source, à l'évidence, dans la comédie du Grand Siècle. Elle prévient Damis que le valet de son rival est :

Un fripon affectant la franchise,
Et pourtant, m'a-t-on dit, natif de Pézenas,
Titré du nom pompeux de monsieur Carondas,
Reconnu pour savant, du moins sur sa parole,
Tout hérissé de grec et de termes d'école,
Plaçant à tout propos ce bizarre jargon,
En nous citant sans cesse Homère ou Lycophon¹⁶.

L'obscurité du langage de M. Carondas est le trait de caractère unique duquel tout son personnage émane : cet homme « hérissé de grec » et de « termes d'école », usant d'un « bizarre jargon » et citant « Lycophon » semble être un nouvel avatar du bel esprit ou, mieux, du pédant¹⁷. Toutefois, si Palissot introduit dans sa pièce une dimension éminemment démonstrative, avec ses portraits et caractères qui louent le bon sens et blâment la pédanterie en des termes assez généraux, force sera de remarquer que la critique du langage des philosophes et de leurs thèses participe également du registre démonstratif : ce dernier, on l'a vu, prend en charge le discours sur l'*ethos*, qui est *le caractère moral qui se dégage de la personne de l'orateur et de son discours*.

L'entreprise de Palissot visant à confondre ses adversaires se déploiera avec le plus d'éclat au troisième acte, où l'on retrouve les philosophes Valère, Théophraste et Dortidius — anagramme latinisée de Diderot. Ces deux derniers, en attendant Cydalise, félicitent amplement Valère de son mariage prochain avec Rosalie ; tout le lexique laudatif est ainsi mis à contribution : « Que je t'en félicite ! » lui dit Théophraste ; « Ma foi, ajoute

15. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 29.

16. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 28.

17. Plus loin dans la pièce, Valère félicitera M. Carondas des effets que ses discours opèrent chez Cydalise : « Vos termes de collèges ont produit des merveilles ; / Il faut de plus en plus étourdir ses oreilles, / De ce jargon savant qui vous a réussi » (Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 45). On lira aussi, à ce sujet : François-Xavier Cuche, « Les pédants philosophes de Molière », dans Pierre Hartmann (sous la dir. de), *Le philosophe sur les planches. L'image du philosophe dans le théâtre des Lumières : 1680-1815*, ouvr. cité, p. 15-29.

Dortidius, cette fortune est due à ton mérite [...]. Nous savons honorer ton génie ». Mais si ces messieurs sont volontiers enclins à la flatterie, le public apprendra à connaître la valeur réelle de leurs éloges dans la suite de la scène. Le masque que porte chacun des philosophes flagorneurs tombera, lors d'une querelle entre Valère et Dortidius : cette scène s'inspire, au reste, d'un autre épisode célèbre des *Femmes savantes*, soit la dispute entre Vadius et Trissotin¹⁸. Les trois philosophes remarquent d'abord que Cydalise est devenue insupportable depuis qu'elle a écrit un « discours sur *les devoirs des rois*¹⁹ ». Théophraste le juge ridicule, et Valère abonde dans le même sens, en qualifiant l'ouvrage d'« absurdité qui va jusqu'au délire²⁰ ». Seul Dortidius le considère favorablement, ce que Valère et Théophraste peuvent difficilement concevoir. La chaleur avec laquelle il défend cet écrit leur fait assez entendre que le véritable auteur est nul autre que... Dortidius lui-même ! Ce dernier s'emporte alors contre Valère et quitte le ton de la bonne compagnie :

Dortidius.

Je pourrais en venir à des vérités dures.

Valère.

Toujours, quand on a tort, on en vient aux injures.

Dortidius.

Vous me poussez à bout !

Valère.

Et j'en ris, qui plus est²¹.

La cohésion qui règne dans le groupe des philosophes ne serait qu'apparente ; à Dortidius, qui invoque « L'estime qui toujours devrait [les] animer », Théophraste fait d'ailleurs cette grave réponse :

Il n'est pas question, messieurs, de s'estimer ;
 Nous nous connaissons tous : mais du moins la prudence
 Veut que de l'amitié nous gardions l'apparence.
 C'est par ces beaux dehors que nous en imposons,
 Et nous sommes perdus, si nous nous divisons.
 Il faut bien se passer certaines bagatelles.
 Tenez, on vient à nous. Oubliez vos querelles²².

Cette réplique est éminemment importante dans l'économie de la pièce, et nous pouvons remarquer que Palissot y réactualise habilement un lieu commun de la rhétorique antiphilosophique, soit la théorie du complot : l'« amitié » des philosophes ne serait qu'apparente ; leur union, toujours intéressée.

18. Molière, *Les femmes savantes*, dans *Théâtre complet*, texte établi, avec préface, chronologie de la vie de Molière, bibliographie, notices, notes, relevé de variantes et lexique par Robert Jouanny, Paris, Garnier, 1960, t. II, p. 719-723.

19. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 64.

20. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 65.

21. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 65.

22. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 66.

Critique du drame bourgeois

C'est ce que Palissot montrera dans la satire de quelques thèses philosophiques, satire qu'il exécutera en mettant implicitement à profit la poétique diderotienne du théâtre et son esthétique du « tableau ». Si la « comédie gaie », telle que Palissot la conçoit, « a pour objet le ridicule et le vice », le procédé du drame bourgeois que Diderot prône est exactement inverse, en ce qu'il « a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme²³ », annonce-t-il au début de son *Discours sur la poésie dramatique*. En devenant un discours démonstratif qui prend en charge la louange des hommes de bien, elle provoquera moins un effet de *catharsis* qu'un fort sentiment d'émulation chez le spectateur. Diderot insiste sur ce point : « Je le répète donc : l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris. Poète, êtes-vous sensible et délicat ? pincez cette corde, et vous l'entendrez résonner ou frémir dans toutes les âmes²⁴. » C'est donc à un théâtre volontiers moral et civique que l'on convie le public, mais les modèles de vertu qu'on lui proposera seront moins des « portraits » que des « tableaux », apprend-on dans les *Entretiens sur le fils naturel*. Si les modèles de ridicule que Molière propose dans ses pièces se concentrent autour de quelques figures centrales desquelles découlera l'action de la pièce, c'est précisément par la peinture de leurs portraits ou de leurs caractères que se produira la *catharsis* ; Diderot, en revanche, privilégiera des « tableaux ». Voici la définition qu'il en donne : « Une disposition [des] personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau²⁵. » La comédie sérieuse présentera des personnages vertueux, certes, mais c'est dans l'action qu'ils révéleront leur caractère : le titre complet de la première pièce du genre, *Le fils naturel, ou les épreuves de la vertu*, illustre bien le programme de cette esthétique²⁶. La représentation de cette « vertu éprouvée » devra en outre être naturelle et vraisemblable : le dramaturge qui compose un tableau a en tête l'attitude, la « disposition » de tous ses personnages, ce qui nécessitera chez le comédien une maîtrise parfaite de la pantomime — comme le

23. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, dans *Diderot et le théâtre. La tragédie*, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket, coll. « Agora. Les Classiques », 1995, p. 163.

24. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, ouvr. cité, p. 166. Le poète, en outre, aurait tort de se priver des ressorts de la « comédie sérieuse », puisque « [l]es devoirs des hommes sont un fonds aussi riche pour le poète dramatique que leurs ridicules et leurs vices » (Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, ouvr. cité, p. 164).

25. Denis Diderot, *Entretiens sur le fils naturel* [1757], dans *Œuvres complètes de Diderot*, revues sur les éditions originales comprenant ce qui a été publié à diverses époques et les manuscrits inédits conservés à la bibliothèque de l'ermitage, notices, notes, table analytique, étude sur Diderot par J. Assezat et Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1966, t. VII, p. 94.

26. C'est « aux situations à décider des caractères », affirme Diderot. (Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, ouvr. cité, p. 204.) Il écrit ailleurs que « c'est dans la prospérité que vous vous montrerez bon ; mais c'est l'adversité qui vous montrera grand. S'il est beau de voir l'homme tranquille, c'est au moment où les hasards se rassemblent sur lui » (Denis Diderot, dans l'« Épître dédicatoire A.S.A.S. Madame la princesse de Nassau-Saarbruck », qui précède *Le père de famille*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, ouvr. cité, p. 183).

prouvent les innombrables didascalies qui ponctuent les textes dramatiques de Diderot. Il eut ainsi le mérite de redonner au jeu du comédien une place que l'on avait peut-être occultée : « nous parlons trop dans nos drames ; et, conséquemment, nos acteurs n'y jouent pas assez » ; de fait, ajoute-t-il, « à tout moment, le geste ne répond-il pas au discours²⁷ ? »

Daniel Delafarge a remarqué le premier que dans la comédie de Palissot, « trois scènes se détachent de l'ensemble²⁸ », sans apercevoir toutefois que celles-ci sont tributaires de l'influence de Diderot. La scène de la querelle des philosophes, évoquée plus tôt, en est un bon exemple : elle ne constitue pas uniquement un souvenir de celle que l'on retrouvait dans *Les femmes savantes*, mettant aux prises Vadius et Trissotin. En effet, cette scène semble se réclamer dans une égale mesure de l'esthétique du « tableau », mais en la subvertissant ; en effet, puisque Palissot croit — ou veut faire croire — que l'union dans le groupe des philosophes n'est qu'illusoire, il les représentera de la même manière dans une scène privée, où leurs différends sont mis à jour : mais au lieu de voir, comme dans le théâtre de Diderot, le travail d'une vertu ingénieuse qui devance les obstacles s'opposant à elle, nous assistons plutôt aux trames secrètes d'un groupe de philosophes, dont les desseins semblent pour le moins malhonnêtes. Bref, alors que le tableau servait chez Diderot à montrer l'*ethos* héroïque d'hommes obscurs, chez Palissot elle concourt au blâme des philosophes.

Valère et M. Carondas nous donnaient, à la première scène du deuxième acte, un exemple de tableau encore plus frappant. Si, dans la querelle des philosophes, c'est une « attitude » condamnable que l'on dévoilait, ce sont maintenant d'évidentes apories du livre *De L'Esprit* d'Helvétius, touchant la morale de l'« intérêt personnel », dont Palissot voudra prévenir le public. Valère, « avec enthousiasme », en trace un portrait par ailleurs assez juste²⁹, que les philosophes mêmes n'eussent peut-être pas contesté, si ce n'est dans

27. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, ouvr. cité, p. 104-105.

28. « À cet égard, trois scènes se détachent de l'ensemble : celle du vol, au second acte ; celle des Philosophes et celle de Crispin, au dernier. *Toutes mettent sous les yeux, nettement et vivement, l'idée abstraite* : conséquences pratiques de la morale des Encyclopédistes, savante diplomatie du parti philosophique et retour à la nature prêché par Rousseau. *Les trois idées apparaissent fixées dans un geste, une attitude ou une posture* : geste sans façon de Carondas fouillant la poche de Valère ; attitude dédagée des philosophes, passant subitement des injures aux mots caressants, parce que Cidalise est venue les rejoindre ; posture malséante de Crispin transformé en quadrupède par la vertu d'une paradoxale doctrine » (Daniel Delafarge, *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)*, ouvr. cité, p. 164 ; nous soulignons).

29. « Comment ! demande Valère, sur des rochers on plaçait la vertu ? / Y grimpeait qui pouvait. L'homme était méconnu. / Ce roi des animaux, sans guide et sans boussole, / Sur l'océan du monde errait au gré d'Éole ; / Mais enfin nous savons quel est son vrai moteur. / L'homme est toujours conduit par l'attrait du bonheur, / C'est dans ses passions qu'il en trouve la source. / Sans elles, le mobile arrêté dans sa course, / Languirait tristement à la terre attachée. / Ce pouvoir inconnu, ce principe caché, / N'a pu se dérober à la philosophie, / Et la morale enfin est soumise au génie. / *Du globe où nous vivons despote universel, / Il n'est qu'un seul ressort, l'intérêt personnel* ; / À tous nos sentiments, c'est lui seul qui préside ; / C'est lui qui dans nos choix nous éclaire et nous guide. / Libre de préjugés ; mais docile à sa voix, / Le sauvage attentif le suit au fond des bois, / L'homme civilisé reconnaît son empire ; / Il commande en un mot à tout ce qui respire » (Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 43 ; nous soulignons).

ses conséquences, que le dramaturge n'hésitera pas à mettre en scène. Valère explique à M. Carondas que « l'intérêt seul doit être écouté », que « la nature en a fait une nécessité », et que « la franchise est la vertu d'un sot ». Le disciple assimile rapidement la leçon, et se dispose à fouiller dans la poche de son maître qui, ne se doutant de rien, continue son exposé de cette façon :

[...] sans doute, en flattant Cydalise,
 Tu remplis un devoir que l'usage autorise.
 Ne faut-il pas flatter quand on veut plaire aux gens ?
Bien voir ses intérêts, c'est être de bon sens.
 Le superflu des sots est notre patrimoine.
 [...] Tous les biens
 Devraient être communs [...].

Surpris dans sa tentative de vol, M. Carondas se justifiera en reprenant les paroles de Valère :

L'intérêt personnel...
 Ce principe caché... monsieur... qui nous inspire,
 Et qui commande enfin à tout ce qui respire...
 [...] j'use de mon droit,
 Tous les biens sont communs.

Valère lui répond :

Oui, mais sois plus adroit.
 Il est certains malheurs auxquels on se hasarde,
 Lorsque l'on est surpris³⁰.

Palissot fait ici un emploi remarquable de la pantomime, qui présente directement aux spectateurs les conséquences désastreuses de la morale d'Helvétius, tout en donnant une réponse étonnante à la question oratoire de Diderot, qui demandait dans ses *Entretiens sur le fils naturel* : « à tout moment, le geste ne répond-il pas au discours ? » Il renverse donc encore une fois la visée que le directeur de l'*Encyclopédie* assignait au théâtre, en montrant dans un « geste » les actions vicieuses qui découlent nécessairement de l'application des thèses helvétienne. Cet extrait montre aussi que le discours volontiers démonstratif que pratiquent les philosophes prendrait sa source dans l'« intérêt personnel », puisqu'il faut « flatter quand on veut plaire aux gens », et que « bien voir ses *intérêts*, c'est être de *bon sens* » : notre dramaturge subvertit donc ici et la poétique diderotienne et le concept d'*ethos*, en associant chez les philosophes le « bon sens » aux bas effets de la « flatterie » et de la séduction.

Enfin, pour montrer tout le ridicule des spéculations élaborées par Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, et plus exactement celle qui veut que l'homme à l'état de nature soit supérieur à l'homme civilisé, Palissot peindra le tableau qui frappera le plus l'imaginaire de ses contemporains : le valet Crispin, dans la scène finale, se présente devant Cydalise et les philosophes en marchant à quatre pattes ! À la première représentation, il tirait une feuille de laitue de sa poche et disait :

30. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 43-45.

En nous civilisant, nous avons tout perdu,
 La santé, le bonheur et même la vertu.
 Je me renferme donc dans la vie animale ;
 Vous voyez ma cuisine, elle est simple et frugale.
 On ne peut, il est vrai, se contenter à moins ;
 Mais j'ai su m'enrichir en perdant mes besoins³¹.

Il ajoute ensuite :

Je ne me règle plus sur les opinions,
 Et c'est là l'heureux fruit de mes réflexions.
 Pour la philosophie un goût à qui tout cède,
 M'a fait choisir exprès l'état de quadrupède :
 Sur ces quatre piliers mon corps se soutient mieux,
 Et je vois moins de sots qui me blessent les yeux³².

Au lieu d'un tableau qui présente des actions vertueuses, nous assistons cette fois à une pantomime pour le moins grotesque. Ce tableau fut peut-être le plus réussi des trois : Delafarge remarque, à ce propos, que lorsque « les graveurs s'exercèrent sur l'œuvre de Palissot, ce fut le valet Crispin qu'ils se complurent à représenter en sa posture originale, image abrégée de la comédie tout entière³³ ».

Conclusion

Bien que le drame bourgeois de Diderot n'ait pas été appelé à une grande fortune, et que l'œuvre de Palissot paraisse obscure à quelqu'un qui connaît peu les Lumières, force est néanmoins d'admettre qu'à la fin de ce parcours, la compréhension des enjeux de cette querelle vient tout de même jeter un éclairage intéressant sur le XVIII^e siècle, que l'on a peut-être trop unanimement considéré comme un triomphe sans heurts des philosophes. Le biographe de Palissot nous dit d'ailleurs que le soir de la première, « le public s'écrasait aux portes ; une foule énorme emplissait la salle, tellement que les amateurs de théâtre ne se souvenaient pas d'en avoir jamais vu une semblable³⁴ ». La comédie des *Philosophes* connut un très grand succès, à sa réception, et fut même imitée par plusieurs autres auteurs, qui en profitaient pour régler leurs comptes. Delafarge remarquera encore, avec finesse, que lorsqu'à une même époque, une même idée est portée à la scène par des auteurs très différents, c'est que le public la leur a, en quelque sorte, imposée. « Quand [...] nous voyons, coup sur coup, Palissot, Favart et Poincette reprocher aux philosophes l'immoralité de leurs doctrines, nous pouvons, sans témérité aucune, assurer que ces doctrines avaient alors contre elles une bonne partie du public³⁵. »

Palissot n'est donc pas l'homme de lettres qui a apporté le plus d'innovations dans son domaine, son esthétique étant parfaitement en phase avec

31. Cité par Gustave Desnoiresterres, *La comédie satirique au XVIII^e siècle* [1885], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 127.

32. Charles Palissot, *Les philosophes*, ouvr. cité, p. 77.

33. Daniel Delafarge, *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)*, ouvr. cité, p. 126.

34. Daniel Delafarge, *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)*, ouvr. cité, p. 123.

35. Daniel Delafarge, *La vie et l'œuvre de Palissot (1730-1814)*, ouvr. cité, p. 149.

les attentes du public. En bon défenseur de l'Ancien Régime contre le pouvoir culturel et politique émergent — constitué des philosophes et de la bourgeoisie —, Palissot dut s'en tenir aux formes artistiques qui firent la gloire du siècle de Louis XIV. Pour servir le régime monarchique chancelant, il en appela donc à la comédie classique : aussi aurait-il pu dire avant Beaumarchais, pour justifier sa critique des philosophes, que « sans la liberté de blâmer, il n'y a point d'éloge flatteurs³⁶ ».

36. Beaumarchais, *Le mariage de Figaro* (1784).

Le plaidoyer face à l'inquisiteur d'Amours

Dominique Locas,

Université du Québec à Chicoutimi

Nous sommes en l'an de grâce 1400 à Paris, à la cour du valétudinaire Charles VI¹ et d'Isabeau de Bavière, où un certain Pierre de Hauteville, échanson du roi, fonde la Cour amoureuse; une cour dans laquelle il faut obéir à deux règles d'or: il faut aimer et il ne faut rien écrire ou dire qui fasse déshonneur à la gent féminine. Sept ans plus tard, meurt le duc Louis d'Orléans², ce qui déclenchera une guerre civile, à laquelle s'ajoute la reprise de la guerre de Cent Ans vers 1415. À la bataille d'Azincourt, la noblesse française est décimée. En 1418, les Bourguignons, alliés aux Anglais, entrent dans Paris et massacrent les Armagnacs. Le dauphin Charles et ses partisans s'enfuient à la campagne, vers le Poitou.

Ses partisans sont toujours en campagne quand, en 1424, Alain Chartier, secrétaire du roi Charles VII, écrit la *Belle dame sans mercy*. En résumé, il s'agit d'un poème courtois qui fonctionne comme une fable moralisante. Nous retrouvons au début l'acteur (ou le *je* du poète) qui chevauche, livré tout entier au culte de sa défunte maîtresse. Arrivé à un verger où se tient une fête, le poète est témoin d'un entretien au cours duquel un amant courtise une belle dame qui reste de marbre devant ses assiduités. À la fin, l'amant désespéré part en pleurant; le poète nous apprend par la suite qu'il est mort de « courroux » — c'est-à-dire qu'il est « mort dans la souffrance³ » et le ressentiment —, sans confession et en état de péché mortel. À l'adresse des dames, le poète conclut sur cette morale: « Que ja nulle de vous ressemble / Celle que m'oyez nommer cy / Qu'on appellera, ce me semble, / La belle dame sans mercy⁴. » On comprendra qu'à la Cour amoureuse, qui existe toujours — bien que d'une vie un peu diminuée —, ce poème d'Alain Chartier soulève l'indignation: comment a-t-il osé dépeindre une dame qui fût sans merci? On bannit le poète à son de trompe⁵.

-
1. Le roi n'ayant plus sa raison, il était tel un pion dont se jouaient ceux qui détenaient le pouvoir.
 2. Je résume ici les grandes lignes de la vie politique. Pour plus de détails sur ce chapitre, voir *Journal d'un bourgeois de Paris sous Charles VI et Charles VII*, préface et notes d'André Mary, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1929.
 3. Jadis, le mot « courroux » pouvait prendre un sens analogue à « affliction » (Algirdas-Julien Greimas, *Dictionnaire du moyen français*, Paris, Larousse, 1992, p. 157).
 4. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, introduction et commentaires d'Arthur Piaget, incluant la « Lettre des dames à Alain », la « Copie de la requête des amans aux dames contre Alain » et « L'Excusacion aux dames par Alain », Paris, Droz, 1945, v. 797-800.
 5. Un ami d'Alain Chartier, le poète Pierre de Nesson, dans son poème « Le Lay de Guerre », fait allusion à une condamnation de Chartier par la Cour amoureuse à Issoudun: « Lui qui jadis fut, anmy d'Issouldun, / Present son roy et trestout le commun, / Publicquement banni a son de trompe. » On a eu tort de prendre ces vers au sérieux. Nesson lui-même, dans une note d'un manuscrit du Vatican, a raconté comment il imagina cette plaisanterie. Ayant rencontré dans les rues d'Issoudun un crieur public ivre, Nesson,

Trois dames⁶ écrivent à Alain une lettre à laquelle est jointe la copie d'une *Requête des amans aux dames contre Alain*. Le poète répond à ces accusations par une *Excusacion* qu'il adresse aux dames sous la forme d'une allégorie. Il s'agit du récit d'un songe dans lequel le poète plaide sa cause devant un redoutable inquisiteur d'Amours, qui personnifie les amants de la Cour amoureuse.

Dans cette communication, je me propose de montrer par quels procédés rhétoriques le poète se lave des accusations dont il est l'objet, et comment il arrive à s'en sortir avec les honneurs. Pour abrégier, je désignerai le *je* du poète, par le terme « poète » sans entrer dans la question du caractère générique ou lyrique⁷ de ce *je*, laquelle m'entraînerait hors de mon propos. Dans leur *Requête contre Alain*, les amants emploient le langage de l'Inquisition et demandent aux dames de détourner les yeux de « si déraisonnables escriptures et n'y donner foy ne audience, mais les faire rompre et casser par tout ou trouver se pourront⁸ [...] ». Ici, l'expression « déraisonnables écritures » n'a pas le sens qu'on lui donnerait aujourd'hui. La raison au xv^e siècle, ce n'est pas la raison de Descartes; c'est celle d'une philosophie héritée de Platon et d'Aristote qui est parvenue aux scolastiques par le biais des auteurs latins de l'Antiquité tardive, dont notamment saint Augustin ou Plotin, lequel donne Nature comme principe organisateur de l'univers. Ainsi, Dieu a créé un univers rationnel, un univers régi par les lois de Nature. En accusant le poète d'avoir été déraisonnable, les amants de la cour amoureuse l'accusent donc d'avoir violé les lois sacrées de Nature; en d'autres mots, ils l'accusent d'hérésie. Ainsi, au matin du jour des Étrennes, Amours apparaît devant le poète :

Ce jour, m'avint en sommeillant,
 Attendant le soleil levant,
 Moitié dormant, moitié veillant,
 Environ l'aube ou peu avant,
 Qu'Amours s'apparut au devant
 De mon lit, a l'arc tout tendu,

pour s'amuser, eut l'idée de lui mettre en main et de lui faire lire dans les carrefours une sentence imaginaire qui bannissait Alain Chartier. Nesson dit qu'il le fit « par moquerie ». De qui ou de quoi se moquait-il? De Chartier ou de la Cour amoureuse? Quoi qu'il en soit, il semble bien que les participants de la Cour amoureuse se levèrent comme un seul homme contre la *Belle dame sans mercy* (Arthur Piaget, dans Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, p. XI-XII).

6. On ne sait trop si cette lettre est fictive ou réelle. Pierre Champion, dans son *Histoire poétique du xv^e siècle* (Paris, Honoré Champion, 1923, p. 71), avance que la lettre aurait été rédigée par Marie et Jeanne Louvet ainsi que par Catherine de l'Isle-Bouchard qui étaient à la cour d'Issoudun à ce moment-là (janvier 1425 — nouveau style: car avant le décret de Charles IX en 1564, l'année, à Paris, commençait à Pâques).
7. Par convention et en vertu d'une longue tradition qui découle de la chanson, le *je* du poète est considéré *a priori* comme générique. Dans le cas de la *Belle dame sans mercy*, jamais il ne se nomme dans le poème proprement dit, et ce n'est qu'à la toute fin de « l'Excusacion » qu'il se nomme « Alain », et il ne le fait que dans un quatrain clairement séparé du reste du poème. C'est aussi une convention.
8. Alain Chartier, « Copie de la requête des amans aux dames contre Alain », ouvr. cité, v. 39-40.

Et me dist : « Desloyal servant,
Ton loyer te sera rendu⁹. »

Amours se livre ensuite à un sévère réquisitoire dans lequel il répète les accusations de la Cour amoureuse. Fait à retenir, tenant son arc tendu, l'inquisiteur d'Amours menace le poète de mort :

Tu mourras de ce pechié quitte
Et, se brefment ne t'en desdis,
Preschier te feray comme hezite¹⁰
Et bruler ton livre et tes dis.
En la loy d'Amours sont mauldis,
Et chacun m'en fait les clamours,
Les lire est a tous interdis
De par l'inquisiteur d'Amours¹¹.

D'entrée de jeu, Alain Chartier ébranle la crédibilité de ses accusateurs avec cette figure de « l'inquisiteur d'Amours ». Le jour des Étrennes étant jour de fête — jour de carnaval — il est à croire en effet que la robe d'inquisiteur, robe d'ecclésiastique, est le déguisement de celui qui dit agir au nom du Principe universel. Or, *Amours* (Cupidon de son nom latin) ne gouverne pas cet amour céleste *qui meut le soleil et les autres étoiles*¹² ; les auteurs latins ont en effet très vite assimilé Vénus à l'amour charnel, et nous savons bien que la flèche de Cupidon suscite le désir, la passion, qui soudainement enflamme les cœurs. Comme c'est ainsi qu'advient la procréation, Amours, avec sa mère Vénus, assiste Nature dans son œuvre de vie. Depuis une tradition allégorique solidement établie par Alain de Lille au XII^e siècle, Nature est la vicaire de Dieu dans le monde sublunaire¹³. Le *Roman de la Rose* nous donne un très bel exemple de ce rôle de Vénus assistant Nature dans son œuvre régénératrice : dans l'assaut final, Vénus prête main-forte à son fils ; c'est elle qui décoche la flèche qui embrase le château assiégé, mettant en fuite Peur et Honte pour permettre au poète d'aller cueillir la Rose (v. 20785-21274). Quant à Amours, il apparaît généralement comme un prince, à la tête d'une baronnie comme celle qui donne l'assaut au château de Dangier dans le *Roman de la Rose*, ou encore, agissant en tant que souverain, comme dans la *Retenue d'Amours* de Charles d'Orléans, où l'on voit le poète tiré du lit et mené par Jeunesse au château du Prince d'Amours, là où il est initié aux usages courtois par Beauté. À la fin, le poète est retenu à la cour du Prince : « Par Cupido et Venus souverains, / A ce presens plusieurs

9. Alain Chartier, « L'Excusacion aux dames par Alain », ouvr. cité, v. 9-16.

10. Hezite : « Hérétique ».

11. Alain Chartier, « L'Excusacion aux dames par Alain », ouvr. cité, v. 41-48.

12. « L'amor che move il sole e l'altre stelle. » Ce célèbre vers final de la *Divine Comédie* de Dante réfère à l'Amour divin correspondant à l'Aphrodite céleste que Platon, dans son *Banquet*, distingue de l'Aphrodite dite « vulgaire ». Chez les médiévaux cependant, l'Aphrodite latinisée tend à être assimilée à l'amour terrestre ; on distingue en outre son côté doux de son côté amer. Au XII^e siècle par exemple, Bernard Silvestris distinguera la Vénus légitime, qu'il appellera la *mundana musica*, de la *venus impudica* (Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, New York, Octagon Books, 1974, p. 85).

13. George Economou, *The Goddess Nature in Medieval Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, p. 73.

Plaisirs Mondains¹⁴.» Le terme « mondain » étant pris au sens premier de « temporel » et non pas de « frivole ». Tout ceci pour dire qu'Amours est une figure par définition laïque et que, s'il se revêt d'une robe d'ecclésiastique, ce ne peut être que pour se déguiser un jour de fête, un jour d'Étrennes par exemple. C'est ce qui me fait conclure que la figure de l'inquisiteur d'Amours est un procédé rhétorique employé par Alain Chartier pour montrer que les amants de la cour amoureuse, en vouant un culte inconditionnel aux femmes, fussent-elles vertueuses ou perfides, vouent un culte aveugle qui tend à donner l'amour charnel comme une fin en soi, élevant Amours, simple officier divin, au rang de l'Éternel, ce qui est une mascarade¹⁵ qui dénature le véritable amour courtois qui se retrouve, pour sa part, au service de Dieu et Nature.

Outre l'inquisiteur lui-même, son arc et sa flèche sont aussi employés comme figures par Chartier pour ébranler encore plus l'*ethos* de l'accusation. Pour comprendre cette métaphore de la flèche, il faut se rappeler quelles sont les vertus des flèches de Cupidon dans la poésie latine, origine du dieu Amours médiéval. À l'ouverture des *Amours* d'Ovide, le poète s'apprête à entamer un chant épique aux rythmes graves, c'est-à-dire en hexamètres. Puis survient l'enfant Cupidon qui, en riant, retranche un pied au deuxième hexamètre, faisant ainsi du poème un distique élégiaque, l'hexamètre alternant avec le pentamètre, le mètre employé pour les poèmes légers ou d'inspiration sentimentale. Voici comment réagit le poète, atteint par la flèche de Cupidon :

Malheur à moi ! Cet enfant avait des flèches bien sûres :
 Je brûle, et dans mon cœur (qui était) vide règne Amour.
 Que mon chant s'élève sur six pieds, et retombe sur cinq !
 Adieu, guerres cruelles, vous avec vos rythmes !
 Ceins tes blondes tempes de la myrte marine,
 Muse, dont les accents s'harmonisent en onze pieds¹⁶.

Ce que nous montre ce passage au sujet de la flèche du dieu Amours, c'est que d'abord, elle ne cause pas instantanément la mort, bien que l'amertume qu'elle cause puisse y mener — dans ses *Remèdes d'Amour*, Ovide affirme en effet que les traits de Cupidon ne sont pas mortifères. Ensuite, la flèche agit sur un cœur vide, un cœur qui n'a pas élu d'objet à son désir. Ici, l'écart de

-
14. Charles d'Orléans, « Retenue d'Amours », dans *Poésies*, Paris, Honoré Champion, 1923, tome I, v. 456-457.
15. « Aux yeux du Prince de l'association et de ses fidèles, le poème de Chartier attentait à l'Amour dont la haultesse est incompréhensible [...] » (Arthur Piaget, dans Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouv. cité, p. XI). Il semble bien que le Prince de la Cour amoureuse ait pris l'Amour charnel pour l'Amour céleste. Et la plaisanterie que Pierre de Nesson semble avoir faite à la Cour amoureuse en « bannissant Alain à son de trompe » tend à confirmer ce caractère carnavalesque de l'inquisiteur d'Amours personnifiant les accusateurs de cette cour.
16. « Me miserum ! certas habuit puer ille sagittas : / Uror, et in vacuo pectore regnat Amor. / Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat ! / Ferrea cum vestris bella valette modis ! / Cingere litorea flaventia tempora myrto, / Musa, per undenos emodulanda pedes » (Ovide, *Amours*, suivi de *L'Art d'aimer, des Remèdes d'amours et De la façon de soigner le visage féminin*, trad. par Joseph Chamonard, Paris, Garnier, 1957, I, i, v. 25-30 ; je traduis).

sens entre les deux langues montre qu'en latin, le cœur garde *au moins* une place vide. Plus loin dans les *Amours*, Ovide va reprocher à Amour de ne pas l'avoir averti de ce que l'on pouvait aimer *plusieurs* femmes. Ici intervient la grande différence entre le Cupidon d'Ovide et l'Amour courtois d'Alain Chartier. Car en amour courtois, le poème reste absolument loyal à la dame. Le poète de l'*Excusacion* est le même que celui de la *Belle dame sans mercy*, dont la première strophe va comme suit :

Nagaires, chevauchant, pensoie,
 Au deuil ou il faut que je soie
 Le plus dolent des amoureux,
 Puisque, par son dart rigoureux,
 La mort me toulit¹⁷ ma maïstresse,
 Et me laissa seul, langoureux,
 En la conduite de tristesc¹⁸.

C'est le schème courtois classique : même par-delà la mort, le poète, en bon chevalier, reste loyal à sa maîtresse. Son cœur étant déjà plein, la flèche d'Amours ne peut rien contre lui, ou alors « l'inquisiteur d'Amours n'est qu'un imposteur ». L'inquisiteur, nous l'avons vu, menace le poète de mort ; sa menace est soit réelle ou soit « pour rire » ; dans les deux cas, l'inquisiteur d'Amours est discrédité. Il ne peut être le vrai dieu Amours. Telle est la portée de cette métaphore de la flèche, qui fait des accusations des amants un non-lieu, et ce, avant même que le poète n'ouvre la bouche pour entamer son plaidoyer. Le voici maintenant qui entame son exorde :

Quant j'eu ces paroles oy¹⁹
 Et je vi la flesche en la corde,
 Tout le sang ou cuer me foy²⁰.
 Onc n'eu tel paour dont me recorde²¹.
 Si dis : « Pour Dieu misericorde,
 Escoutez moi excuser, sire²². »

Ici, le mot « miséricorde » est à retenir : il recèle un double sens très important sur lequel je reviendrai plus loin. Le poète va aussitôt après entamer un vibrant hommage à la vertu des dames de France. Il affirme entre autres que les dames sont « d'honneur la droicte montjoie²³ », manifestant de façon éclatante son allégeance politique. Il est en effet très significatif que le poète emploie « montjoie », le cri de guerre des rois de France. Plus loin, il dit que « Pitié en cuer de dame siet / Ainsi qu'en l'or le diamant²⁴ ». L'or, associé à la jeune fille du Psaume 44, renvoie à la sainte Vierge, comme le fait remarquer saint Thomas d'Aquin dans ses *Commentaires sur les Psaumes*. N'oublions pas que la Vierge est la sainte patronne de la chevalerie et qu'elle est une mère de miséricorde. Ainsi, c'est par le registre lexical de son hymne à la

17. *Toulit* : « ôta (avec force) », du latin *tollere*.

18. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 1-8.

19. *Oy* : entendues.

20. *Me foy* : « me fuit », jeu de mot avec la *foy*.

21. *Dont me recorde* : « dont je me souviens ».

22. Alain Chartier, « L'Excusacion aux dames par Alain », ouvr. cité, v. 113-118.

23. Alain Chartier, « L'Excusacion aux dames par Alain », ouvr. cité, v. 140.

24. Alain Chartier, « L'Excusacion aux dames par Alain », ouvr. cité, v. 153-154.

gloire des dames que le poète s'oppose à l'inquisiteur pour illustrer ce qu'est le véritable amour courtois, que d'emblée il relie à l'honneur chevaleresque au service du roi.

Ici survient une contradiction dans la plaidoirie : le poète n'hésite pas à affirmer haut et fort que la pitié loge au cœur de toutes les dames, alors que le titre de son poème était *La Belle dame sans mercy*. Par quelle diablerie la pitié pourrait-elle se trouver en une dame au cœur si sombre ? En fait, le poète escamote la difficulté par un tour de passe-passe de sophiste ; il joue sur le double sens du mot « miséricorde » dont j'ai fait mention plus haut. Au xv^e siècle, la miséricorde est synonyme de « pitié », mais elle désigne aussi le poignard employé à la bataille par les fantassins pour achever les chevaliers gisant au sol. Dans le *Roman de la Rose* (v. 15 392), on peut admirer les prouesses de Pitié combattant avec un écu et une « miséricorde » en guise d'épée. Ce double sens de miséricorde permet au poète de chanter la gloire des dames au cœur plein de pitié tout en préservant à la Belle dame sans mercy son essence très *miséricordieuse*. Cette bisémie associée à la mort apparaît à la lecture de ce passage de *la Belle dame sans mercy* :

LA DAME : Se mon conseil voulez oyr²⁵,
 Querez ailleurs plus belle et jente
 Qui d'Amours se vueille esjoyr
 Et mieulx sortisse²⁶ a vostre entente.
 Trop loing de confort se tourmente
 Qui, a part soy, pour deux se trouble,
 Et cellui pert le jeu d'attente
 Qui ne scet faire son point double²⁷.

L'AMANT : Le conseil que vous me donnez
 Se puet mieulz dire qu'exploittier.
 Du non croire me pardonnez,
 Car j'ay cuer tel et si entier
 Qu'il ne se pouroit affaitier²⁸
 A chose ou loyauté n'accorde.
 N'autre conseil ne m'a mestier²⁹
 Fors pitié et miséricorde.

LA DAME : Sage est qui folie encommence
 Quant departir s'en scet et veult.
 Mais il a faulte d'escience
 Qui la veult conduire et ne puet.
 Qui pour conseil ne se desmeut
 Desespoir se met de sa suite,
 Et tout le bien qu'il en requeut³⁰
 C'est de mourir en la poursuite³¹.

25. Oyr : « entendre ».

26. *Mieulx sortisse* : « mieux s'assortisse ».

27. *Qui ne scet faire son point double* : « qui n'y pense à deux fois ».

28. *S'affaitier* : « s'accommoder ».

29. *Ne m'a mestier* : « ne me convient ».

30. *Qu'il en requeut* : « qu'il en retire ».

31. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 489-512.

En taxant de folie celui qui reste loyal jusqu'à la fin dans son service d'amour, la Belle dame rompt avec l'essence du véritable amour courtois. Ailleurs dans le poème en effet, la Belle dame s'attaque directement à Amour, disant qu'« Amours est cruel losengier, / Aspre en fait et doulz en mentir³² ». La Belle dame fait ici allusion à Faulz Semblant qui, dans le *Roman de la Rose*, fait partie de la baronnie du dieu Amours, lequel a dix flèches dans son carquois : cinq douces, cinq amères. Et la moindre des cinq flèches douces s'appelle Faulz Semblant, ce qui donne à penser que cette allégorie du dieu Amours est plus complexe qu'il n'y paraît.

Dans son discours, la Belle dame, implicitement, dessine les traits de Fortune. En effet, en disant « [e]t celui qui ne scet faire son point double », elle verbalise indirectement une caractéristique de la sorcière présente dans la poésie latine : la double pupille de la sorcière³³. Déesse païenne la plus citée de la littérature médiévale, Fortune allégorise la femme fatale associée à la sorcellerie par le clergé ; c'est la fée Morgane du mythe arthurien, c'est Dalila ou Jézabel dans l'Ancien Testament. Vénus et Fortune se ressemblent en ce que souvent, les poètes les assimilent aux deux « faces » de l'amour ; ainsi le jeu de mots auquel se livre Alain de Lille (*Venus caelestis / Venus scelestis* : Vénus céleste / criminelle). Toutes deux, elles ont toujours leur demeure en un endroit inaccessible. Dans son *De Nuptiis Honorii et Mariae*, Claudien décrit un palais de Vénus situé sur la cime d'une haute montagne, dans un paradis ceint d'un mur d'or, espace curial dans lequel coulent deux fontaines : l'une douce et l'autre amère³⁴. S'inspirant de l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille, Jean de Meung, dans sa continuation du *Roman de la Rose*, place le palais de Fortune sur une île perdue au milieu de la mer. Là aussi coulent des eaux aigres-douces.

Inséparable de sa roue, Fortune accorde indifféremment ses faveurs au méritant comme à l'indigne et peut en tout temps les lui retirer pour se tourner vers un autre élu du moment. Jamais elle ne donne son cœur à tourui. Au niveau allégorique, on peut voir dans la *Belle dame sans mercy* une personification de la cour de Paris qui s'est prostituée à ceux que Fortune favorise pour le moment, c'est-à-dire les Anglais et les Bourguignons. L'Amant se plaint en effet à la Belle dame de ce qu'elle fait un doux visage à certains qui lui sont plus étrangers qu'il ne l'est lui-même :

Se pour amour et feaulté³⁵
 Je pers ce qu'estrangers sy³⁶ ont
 Donc me vaudroit ma loyauté
 Moins qu'à ceux qui viennent et vont
 Et qui de riens vostres sont³⁷.

Du point de vue formel, cette allusion politique intervient exactement au milieu du poème, le séparant ainsi en deux, ce qui figure tout à fait la

32. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 313-314.

33. Ovide, *Amours*, ouvr. cité, I, ix.

34. Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, ouvr. cité, p. 123.

35. *Feaulté* : « fidélité », connotation féodale.

36. *Sy* : « ainsi, de cette manière ».

37. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 401-405.

division d'une France déchirée par la guerre civile. Au niveau moral, apparaît la proverbiale opposition du vice et de la vertu. Ailleurs dans le débat, l'Amant accuse la Belle dame d'avoir éveillé son désir par un doux regard qu'elle lui aurait fait. Celle-ci lui répond que « les yeulz sont fais pour regarder³⁸ » et qu'elle n'y prend point autrement garde. Cette réplique, parmi d'autres du même genre, a fait dire à certains critiques, forts de leur raison cartésienne, que la Belle dame est une femme « concrète³⁹ ». Mais au xv^e siècle, être assez concret pour réduire les yeux à leur vulgaire fonction mécanique, c'est sortir de l'ordre de Nature défini par les Évangiles, où il est précisé que « les yeux sont la lampe du corps⁴⁰ ». En affirmant que les yeux sont faits pour regarder, sans plus, la Belle dame montre que sa lumière est éteinte. À l'instar de Fortune, elle renie l'ordre de Nature.

L'Amant qui poursuit la Belle dame de ses prières est donc engagé dans une fausse quête, une quête qui, à la fin, va l'amener à renier, lui aussi, l'ordre de Nature :

Puis que de grace .j. tout seul mot
De vostre rigoureux cuer n'yst⁴¹,
J'appelle devant Dieu qui m'ot⁴²
De vo durté qui me honnist,
Et me plaing qu'il ne parfornist⁴³
Pitié qu'en vous il oublia⁴⁴.

Dieu n'a pas oublié la pitié quand il créa la Belle dame sans mercy ou quand il créa Fortune : il a mis en elle la *miséricorde*, cette façade douce qui cache le côté amer. Ce double sens qui, on l'a vu, permet au poète de laisser son essence à la Belle dame sans mercy, lui ouvre le champ pour conclure son plaidoyer de l'*Excusacion aux dames* en taxant l'Amant d'être inconstant, vice grave en amour courtois :

Mon livre qui vault poy et monte
A nesune autre fin⁴⁵ ne tent
Si non a recorder⁴⁶ le compte
D'un triste amoureux mal content
Qui prie et plaint que trop attent
Et comme refus le reboute.
Et qui autre chose y entent,
Il y voit trop ou n'y voit goute.

Quant .j. amant est si estraint⁴⁷,
Comme en reverie mortelle⁴⁸,

38. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 238.

39. John Howard Fox, *La poésie lyrique de Charles d'Orléans*, Paris, Nizet, 1971, p. 60.

40. Matthieu, 6, 22.

41. *Yst* : d'issir, « sortir hors de ».

42. *Dieu qui m'ot* : « Dieu qui m'entend ».

43. *Parfornist* : « mit entièrement ».

44. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 753-760.

45. *A nesune autre fin* : « à nulle autre fin ».

46. *Recorder* : « rapporter ».

47. *Estraint* : « saisi de tristesse ».

48. *Reverie mortelle* : un romantique dirait *spleen*.

Que force de mal le contrainst
 D'appeler sa dame cruelle,
 Doit on penser qu'elle soit telle ?
 Nennil, car le grief mal d'amer
 Y met fievre continuelle
 Qui fait sembler le doulz amer⁴⁹.

Cette preuve amenée par le poète s'appuie sur la faible vertu chevaleresque de l'Amant, comme le montre son discours au sujet du service d'Amour : « Je ne quiers point de guerredon / Car le desservir m'est trop hault, / Je demande grace et pur don / Puis que mort et mercy me fault⁵⁰. » À la différence du *guerredon*, le don est ce que l'on accorde indifféremment, sans égard au mérite de celui que reçoit. En demandant le « pur don », l'Amant se place sur le plan de l'honneur chevaleresque ; il se trouve sous l'emprise de Fortune et apparaît tel un *losengier* engagé dans une quête fausse. Car le *guerredon*, quant à lui, est la récompense que l'on donne à celui qui mérite ; c'est la faveur accordée par la dame honorable au courageux chevalier. Tel est le sens qu'Alain Chartier donne à l'amour courtois :

Et vous, dames et damoiselles,
 En qui honneur naist et s'assemble,
 Ne soyez mie⁵¹ si cruelles
 Chascune ne toutes ensemble.
 Que ja⁵² nulle de vous ressemble
 Celle que m'oyez nommer cy
 Qu'on appellera, ce me semble,
 La belle dame sans mercy⁵³.

Les dames et demoiselles de vertu, « en qui honneur naît et s'assemble », s'uniront aux nobles chevaliers pour enfanter de futurs preux en remplacement de ceux qui ont péri à Azincourt grâce à l'œuvre génératrice de Nature. Et lorsque le poète aura achevé de plaider son *Excusacion*, il s'en remettra courtoisement au jugement des dames et sera aussitôt acquitté par le « très redoutable » inquisiteur d'Amours, qui alors débandra son arc.

Les chevaliers, quant à eux, inspirés par les chants du poète, prendront les armes avec courage pour faire régner la Justice et mériter les honneurs en criant « Montjoie » au service de Dieu et du roi, qu'ils boivent ou non du vin dans les villes livrées à leur merci. Car Fortune, cette orgueilleuse forteresse, ignore les prières des lâches : *Ignavis precibus Fortuna repugnat*⁵⁴.

49. Alain Chartier, « L'Excusacion aux dames par Alain », ouvr. cité, v. 193-208.

50. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 417-420.

51. *Ne soyez mie* : « ne soyez pas ».

52. *Ja* : « jamais ».

53. Alain Chartier, *La belle dame sans mercy et les poésies lyriques*, ouvr. cité, v. 793-800.

54. Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. par Joseph Chamonard, Paris, Garnier, 1953, VIII, v. 73.

L'adolescence et la conception du *devenir* dans la littérature québécoise pour la jeunesse : l'avenir en constante évolution

Mélanie Leclerc,
Université du Québec à Trois-Rivières

Depuis quelques années déjà, la littérature pour la jeunesse s'impose comme nouveau champ de recherche : elle est enseignée dans les universités et les critiques manifestent un intérêt plus accru pour le genre, l'étudiant et l'analysant sous divers angles. Tout en effectuant un bref historique de la littérature québécoise pour la jeunesse et un survol de l'évolution de la figure de l'adolescent dans cette même littérature, nous nous attarderons ici à la conception du *devenir* chez le personnage adolescent. Quoiqu'il existe plusieurs études portant sur la figure de l'adolescence, aucune n'aborde, à notre connaissance, cette figure du point de vue de sa conception de l'avenir. Nous examinerons donc le *devenir* adolescent depuis les débuts de la littérature québécoise pour la jeunesse dans les années 1920 jusqu'à la fin des années 1990.

Le *devenir*

Le temps se définit comme l'observation de la réalité sur la base de la différence entre passé et avenir, ces derniers constituant des horizons de possibilité. À l'adolescence, le jeune homme ou la jeune fille élabore son présent, et par conséquent son identité, en y intégrant la représentation de son passé et les prévisions de son avenir. Dans un contexte de changements physiologiques et psychologiques, l'adolescent tente d'assurer sa continuité psychique en s'ancrant dans son environnement ou dans des objets extérieurs à lui, tels diverses convictions, idéologies ou appareils de croyance¹. Sa conception du temps influence, chez lui, le développement d'une conscience du *devenir*, c'est-à-dire une conscience sociale, écologique, politique, féministe, etc., axée vers le futur. Le *devenir* correspond à l'ensemble des conceptions et des représentations du futur dont les orientations prennent naissance dans le présent et le passé individuel et culturel. Le *devenir* adolescent est à la fois un futur personnel (les études, le travail, les relations sexuelles, la famille, etc.) et un futur collectif (l'évolution de la société, les événements politiques, les catastrophes écologiques, etc.). Le *devenir* de tout individu, adolescent ou adulte, véhicule des valeurs et des normes facilitant l'organisation sociale et implique, particulièrement pour l'adolescent, la

1. Philippe Gutton, « Adolescence », dans Didier Houzel, Michèle Emmanuelli et Françoise Moggio (sous la dir. de), *Dictionnaire de psychopathologie de l'enfance et de l'adolescence*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 23.

connaissance des réalisations que la société favorise. Toute action de l'adolescent est conditionnée par ses perspectives temporelles. La conception du *devenir* est donc représentative de la société dans laquelle évoluent le jeune homme et la jeune fille. Suivant cette hypothèse, nous tenterons de démontrer comment la conception du *devenir* chez le personnage adolescent a évolué au même rythme que la société québécoise.

Les décennies 1920 à 1950

Née à l'aube des années 1920, la littérature québécoise pour la jeunesse a constamment reflété l'idéologie dominante, avec d'autant plus de force que les adultes qui l'écrivent souhaitent transmettre leurs valeurs aux jeunes lecteurs. Les romans ne sont pas des miroirs fidèles, mais plutôt des instruments qui renvoient aux jeunes lecteurs des images que les adultes, la société ou une fraction de la société acceptent de reconnaître et de diffuser. Comme l'explique Édith Madore, « avant les années 1960, les œuvres québécoises pour la jeunesse se donnaient pour mission de former le sentiment national et religieux des jeunes lecteurs² ». C'est ainsi que, poursuivant un objectif d'éducation nationale, les romans destinés aux adolescents tentent de susciter l'amour de la patrie, de la religion catholique et de la langue française. Malgré un vent de renouveau qui souffle sur les années 1950, le roman pour jeunes filles, notamment, est resté très attaché aux valeurs les plus conservatrices jusqu'au début des années 1960. Certains romans se voulaient plus modernes et incitaient les jeunes filles à s'instruire, mais « il ne s'agit pas de les pousser à faire une carrière [...]. Elles doivent s'instruire pour comprendre leur mari, l'aider à "réaliser sa mission d'homme" et pour élever dignement les enfants qui leur naîtront³ ». De toute évidence, l'avenir proposé à l'adolescente de l'époque était très conservateur.

La décennie 1960

Comme l'a souligné Lepage dans son ouvrage *Histoire de la littérature pour la jeunesse*, cette littérature « n'a pas connu de Révolution tranquille, mais seulement une évolution tranquille⁴ ». L'un des principaux changements touche à des thématiques⁵ qui, peu à peu, se modifient durant les décennies 1950 et 1960. Les genres littéraires pour la jeunesse se diversifient également; paraissent alors des romans d'aventure, des romans policiers et

-
2. Édith Madore, *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1994, coll. « Boréal Express », p. 57.
 3. Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonie du Canada)* suivi du *Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, Orléans, Éditions David, 2000, p. 209.
 4. Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonie du Canada)* suivi du *Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, ouvr. cité, p. 269.
 5. Les thématiques inspirées de l'actualité contrastent avec les œuvres antérieures à la guerre: les traumatismes et angoisses vécus durant la guerre, les sacrifices humains au nom de la patrie, le développement industriel et technologique, la montée du communisme, etc.

de science-fiction, de même que des romans psychologiques. Paraissent aussi plusieurs *Bildungsromane* (ou roman d'apprentissage) où le héros « va dans le monde pour se connaître [...] condition préalable pour toute action authentique à venir⁶ ».

Une grande part de la production jeunesse de l'époque est alors destinée à la jeune fille, qui y est représentée telle une adolescente gentille et serviable, sans initiative, ne prenant aucune décision et se dévouant pour les autres. Cette image, belle et parfaite, a pour but de montrer aux jeunes lectrices un exemple à suivre et constitue un idéal à atteindre. Dans le roman moderne pour la jeunesse, les adolescents se construisent et se découvrent une ambition, un futur vers lequel ils vont tendre de toutes leurs forces. Le but de leur existence s'incarne dans une vocation. C'est ainsi que Catherine, dans *Le choix de Catherine*⁷, choisit de devenir religieuse et que Michel, dans *Les confidences de Lucie*⁸, sera missionnaire. Alors que ce dernier affirme que « c'est une façon d'être patriotique de mettre sa science au service de son pays⁹ », sa sœur Lucie se questionne : « De quelle façon servirai-je un jour mon Canada ? Comme infirmière ? Ou comme journaliste¹⁰ ? » Publié en 1959, ce roman de Denise Houle est encore fortement empreint du désir d'éducation nationale. Avec la série *Sylvette*, Paule Daveluy propose une adolescente qui commence quelque peu à se « moderniser » et qui perçoit différemment son avenir. Chez elle, aucune trace de « vocation féminine » : « — Tu me vois institutrice, toi, Hoops ? — Mais oui, Sylvette. Pourquoi pas ? Moi, ça m'emballerait. — Pas moi. La vocation, l'esprit de sacrifice, l'immolation de mon autonomie sur l'autel des autres, ouache ! ça me flanque la chair de poule¹¹. »

Daveluy est l'auteure d'une autre série marquante de la décennie 1960 : la série *Rosanne*¹². *Le devenir* de l'adolescente s'y révèle assez conventionnel. Malgré le « grand désir d'émancipation¹³ » qui habite la jeune fille, c'est sa mère qui décide de son avenir. Rosanne est quelque peu indifférente à son propre *devenir* et laisse celle-ci décider pour elle : « Je faisais implicitement confiance à ma mère, et je souhaitais rien d'autre que la continuation de ma dépendance¹⁴. » Suivant le bon désir de sa mère, elle étudiera afin de devenir travailleuse sociale (carrière exclusivement féminine à cette époque) et aura

6. Susan Robin Suleiman, cité par Lucie Hotte, « Devenir homme : l'apprentissage de la vie dans les romans pour la jeunesse de Doric Germain », dans Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonie du Canada)* suivi du *Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, ouvr. cité, p. 269.

7. Rena Ray, *Le choix de Catherine*, Montréal, Fides, 1961.

8. Denise Houle, *Les confidences de Lucie*, Montréal, Fides, 1959.

9. Denise Houle, *Les confidences de Lucie*, ouvr. cité, p. 58.

10. Denise Houle, *Les confidences de Lucie*, ouvr. cité, p. 58.

11. Paule Daveluy, *Sylvette et les adultes* [1958], Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature Jeunesse », 1992, p. 154.

12. *L'été enchanté* (1958), *Drôle d'automne* (1961), *Cet hiver-là* (1967) et *Cher printemps* (1977). Avec cette série, Daveluy fait entendre, pour la première fois dans le roman québécois pour la jeunesse, le point de vue d'une narratrice adolescente.

13. Paule Daveluy, *Drôle d'automne* [*Rosanne*, t. 2], Montréal, Québec Amérique, 1996, p. 118.

14. Paule Daveluy, *Drôle d'automne*, ouvr. cité, p. 26.

« des enfants, beaucoup d'enfants, une demi-douzaine au moins, et — ce qui va avec — un mari, un homme qu[’elle] aimer[a] assez pour lui confier [s]a vie¹⁵ ». Pour sa part, Colette, la cousine de la jeune fille, est déterminée à devenir infirmière « sans y être poussée par la tradition ou par ses parents¹⁶ ». Quant à Gaston, un ami, il veut posséder son propre théâtre et décider de son avenir : « J’estime mon paternel comme n’importe qui, plus que n’importe qui. Mais je me meurs d’être libre ; je veux décider de mon avenir à ma guise..., non à la sienne¹⁷. » Malgré un *devenir* quelque peu conservateur pour la jeune Rosanne, la série est une série phare, « unique en son genre¹⁸ », qui n’aura pas d’équivalent avant les romans-miroirs des années 1980.

La décennie 1980

Depuis le milieu des années 1980, la production romanesque a abondé dans le sens d’un socioréalisme, la majorité des romans québécois pour adolescents prenant la forme du roman-miroir. Comme l’a fait remarquer Dominique Demers,

la volonté de traduire la réalité, de dire la vérité aux enfants, de ne pas les enfermer dans un monde simplifié et sucré, a mené graduellement à l’élaboration, principalement aux États-Unis, d’un sous-genre de la littérature réaliste : le *problem novel*. Si jadis, une foule de sujets semblaient tabous, le *problem novel* se fait un devoir de les explorer un à un¹⁹.

On y observe une volonté de montrer aux jeunes lecteurs les expériences que peut vivre un adolescent ou une adolescente dans un contexte souvent urbain. Il n’est plus question d’idéaler l’adolescence et d’édulcorer la réalité ; la vie est racontée telle qu’elle est. L’éveil de la sexualité, les conflits parents-enfants, la drogue, le suicide et les jeunes sans-abri ne sont que quelques-unes des thématiques fréquemment abordées. Les personnages sont conçus comme des doubles du lecteur ; la littérature pour l’adolescence tente de réfléchir l’image du lecteur-adolescent de manière à ce que ce dernier puisse s’identifier aux protagonistes. On assiste, sensiblement à la même époque, à la naissance d’un nouveau genre de héros que Daniela Di Cecco décrit comme « fort, autonome [et] entretenant une relation plus égalitaire avec les adultes²⁰ ». Celui-ci reflète bien l’évolution et la modification de la perception de l’adolescent au sein de la société québécoise.

Jean-François Lyotard, dans *La condition postmoderne*²¹, a noté le lien existant entre la société postmoderne et la temporalité présentiste. La société

15. Paule Daveluy, *Cher printemps* [Rosanne, t. 4], Montréal, Québec Amérique, 1996, p. 52.

16. Paule Daveluy, *Drôle d’automne*, ouvr. cité, p. 17.

17. Paule Daveluy, *Cet hiver-là* [Rosanne, t. 3], Montréal, Québec Amérique, 1996, p. 82.

18. Françoise Lepage, *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonie du Canada)* suivi du *Dictionnaire des auteurs et des illustrateurs*, ouvr. cité, p. 217.

19. Dominique Demers, *Du Petit Poucet au Dernier des raisins. Introduction à la littérature jeunesse*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Explorations », 1994, p. 81.

20. Daniela Di Cecco, *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*, Montréal, Remue-ménage, 2000, p. 67.

21. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

postmoderne est une société moins chargée d'attentes tournées vers le futur et a vu l'avènement d'une temporalité sociale inédite marquée par le primat de l'ici-maintenant. Dans le roman de la décennie 1980, « l'univers du jeune héros s'est singulièrement rétréci à l'intérieur de frontières qui ne vont pas souvent au-delà des préoccupations immédiates des adolescents²² ». Les personnages adolescents, bien que vivant dans l'éphémère, ne sont pas dépourvus de désirs, mais leurs désirs ne vont pas au-delà du présent ou du futur proche. C'est le cas d'Ariane, dans le roman *Nuisance Publik*, qui n'a « d'autre désir que de vivre à sa guise. Maintenant²³ ».

Le personnage de l'adolescent postmoderne souffre d'un manque d'ambition, d'un déficit de vocation, reflétant la crise d'une société où tous les horizons semblent fermés. Cet horizon sans avenir s'inscrit dans les graffiti de Chrome et Zone, deux adolescents d'un roman de José Fréchette : « NO FUTURE. [...] En gros, ça signifie qu'il n'y a pas d'avenir, ni pour la planète ni pour les jeunes qui vivent dessus²⁴. » Dans *La course à l'amour*, le jeune Sébastien Letendre est lui aussi lucide devant la situation :

Le désespoir vient encore une fois de frapper un couple de jeunes adolescents. Quoi de plus normal dans un monde qui n'offre plus aucun espoir [aux] jeunes. [Nous sommes] condamnés à mourir à petit feu à cause [des] adultes. En héritage, [on nous laisse] un gâchis total : le chômage garanti, l'épidémie incontrôlable des MTS, la menace nucléaire, la faim dans le monde et une planète tellement polluée qu'on peut malheureusement la considérer comme la poubelle de l'univers. Dans ce contexte peu reluisant, l'avenir des jeunes est déjà chose du passé. Pauvre génération perdue ! Pauvre humanité perdue²⁵ !

Le discours du personnage adolescent, désabusé par le futur, se ponctue d'un fort présentisme. Partant, les propos de Charles, journaliste en herbe, ne surprennent pas :

selon lui, il est beaucoup trop question des pluies acides, de pollution et pas assez de la nourriture de la cafétéria. Beaucoup trop de statistiques sur le sida et pas assez de l'absence de distributrice de condoms dans les toilettes ! Beaucoup trop de bombes atomiques, de bombes bactériologiques et pas assez de bandes qui se battent dans les corridors²⁶ !

De toute évidence, les préoccupations, les attentes et les désirs de l'adolescent sont teintés d'un certain narcissisme et sont ancrés dans l'ici-maintenant.

22. Danielle Thaler et Alain Jean-Bart, *Les enjeux du roman pour adolescents. Roman historique, roman-miroir, roman d'aventure*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 292.

23. Marie Décarry, *Nuisance Publik*, Montréal, La courte échelle, coll. « Roman + », 1995, p. 18.

24. José Fréchette, *L'automne à 15 ans*, Montréal, La courte échelle, coll. « Roman + », 1990, p. 94.

25. Bertrand Gauthier, *La course à l'amour*, Montréal, La courte échelle, coll. « Roman + », 1989, p. 138-139.

26. Ginette Anfousse, *Un terrible secret*, Montréal, La courte échelle, « Roman + », 1991, p. 86.

La décennie 1990

Depuis la deuxième moitié de la décennie 1990, la tendance est au réalisme, au mélange des genres, à l'enrichissement du contenu romanesque et au recours à diverses formes narratives plus diversifiées. La variété des sujets reflète la société québécoise contemporaine : sexualité, multiculturalisme, famille éclatée puis reconstituée, préoccupation pour l'environnement, etc. L'adolescent, tout comme l'adolescente, est plus autonome et indépendant, prend plus de décisions et n'accepte pas de recevoir d'ordre, de mandat ou d'obligation d'une tierce personne. Le personnage adolescent hypermoderne, si l'on en croit Gilles Lipovetsky²⁷, devrait être envahi d'un sentiment d'insécurité ; la santé s'imposant à lui comme une obsession ; le terrorisme, les catastrophes et les épidémies régulièrement à la une de l'actualité le poussant à développer un discours alarmiste. En fait, l'adolescence se dote d'« une conscience sociale qu'elle n'avait pas auparavant²⁸ ». Par conséquent, les héros adolescents sont de plus en plus souvent amenés à s'interroger sur les tenants et les aboutissants de leurs gestes et de ceux du monde qui les entourent, développant ainsi, notamment, une conscience sociale et une conscience écologiste. *La route de Chlifa* de Michèle Marineau en constitue un exemple significatif. Le jeune Karim écrit à un ami :

tu m'as rappelé ton intention de devenir ingénieur pour pouvoir retourner au Liban et rebâtir un pays plutôt amoché ; continue à me tenir au courant de tes projets ; on pourra se retrouver là-bas, dans quelques années, quand tu seras ingénieur et moi médecin ; je réfléchis beaucoup à cela, depuis quelques temps, et j'ai l'impression que j'aimerais beaucoup rafistoler les corps amochés²⁹.

Une forte conscience sociale s'exprime dans ce passage, le *devenir* personnel des deux adolescents et le *devenir* collectif du Liban s'y entremêlant, indissociables.

Dans le roman de Charlotte Gingras, *La fille de la forêt*, le discours écologiste, porteur d'avenir, est très présent. Deux adolescents et deux adultes se donnent pour mission de « [s]auver la plantation [...] pour les enfants du futur³⁰ », car :

Nous sommes en sursis, tous, sur cette planète. La population s'accroît à une vitesse effrénée. Déjà, dans toutes les mégapoles, l'air se transforme en smog, les égouts, les usines polluent les cours d'eau. Imagine dans les pays plus pauvres et plus peuplés... À Port-au-Prince, ils n'auront bientôt plus d'eau. À Mexico, ils ne respirent presque plus. Des bidonvilles sont construits au-dessus des dépotoirs. Nos décideurs pensent qu'on peut continuer à gaspiller sans limites ! À consommer comme des malades³¹ !

27. Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, coll. « Nouveau collège de philosophie », 2004.

28. Marie Fradette, « L'adolescence dans le roman jeunesse », *Lurelu*, vol. 22, n° 3, hiver 2000, p. 83.

29. Michèle Marineau, *La route de Chlifa*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature Jeunesse », 1992, p. 244.

30. Charlotte Gingras, *La fille de la forêt*, Montréal, La courte échelle, coll. « Roman + », 2002, p. 139.

31. Charlotte Gingras, *La fille de la forêt*, ouvr. cité, p. 107.

Le même discours écologiste (et alarmiste) est présent dans un autre roman de Gingras, *Un été de Jade*. Anna, la tante du jeune personnage principal, écrit avant de mourir :

Nous avons cru une chose absurde. Nous avons cru que, en accumulant des biens et de la richesse, nous serions heureux. Pour parvenir au bonheur, nous avons pillé notre monde. Et plus nous étions nombreux, plus nous détruisions. Même maintenant, alors que nous connaissons les effets dévastateurs des gestes que nous posons, nous continuons. Mais le bonheur ne s'achète pas et nous laissons à ceux qui nous suivent un monde blessé³².

Désirant laisser cette conscience écologiste en héritage à son neveu, elle a chargé Jade d'une mission : « Elle [lui] avait dit : "Un jour, Théo viendra. Il aura besoin de ton regard. Montre-lui tout ce que tu sais : la majesté de la forêt, l'élégance des pierres, la splendeur du fleuve. Si tu parviens à lui faire ressentir la beauté de l'île aux Eiders, il prendra soin de son héritage."³³ » Grâce à Jade, Théo développe un discours écologiste qu'il ne possède pas au début du roman et son avenir en est marqué : « Je vou[dr]ais devenir un spécialiste des forêts boréales, un bâtisseur de maisons écologiques ou un environnementaliste. Ou peut-être un biologiste. Enfin... quelque chose du genre³⁴. »

Ainsi, jusque dans les années 1960, le *devenir* du personnage adolescent se résumait souvent à un *devenir* personnel : le mariage et les enfants ou la vie religieuse. Peu à peu, l'adolescent s'est mis à refuser ce *devenir* conservateur, désirant choisir lui-même sa route future. Avec l'avènement des romans-miroirs dans les années 1980, son avenir personnel s'est rétréci au seul futur proche, son désir et son *devenir* s'ancrant dans l'ici-maintenant. Cependant, avec l'arrivée de l'ère hypermoderne à la fin de la décennie 1990, le *devenir* adolescent s'est élargi, s'inscrivant notamment dans des discours écologistes et des discours à forte conscience sociale, englobant dès lors le *devenir* collectif.

Dans le cadre de recherches futures, nous poserons l'hypothèse que le roman-miroir pour adolescent illustre l'interrelation qui existe entre la conception du *devenir* et le discours tenu par le jeune protagoniste. Nous nous attarderons principalement à la production romanesque québécoise récente. Quelle(s) conception(s) du *devenir* présente-t-on dans les romans-miroirs destinés au public adolescent en ce début du troisième millénaire ? Les discours des jeunes adultes portant sur le futur ont-ils changé au cours des dernières années ? On est en droit de supposer que c'est le cas, d'autant plus que les adolescents d'aujourd'hui, hypermodernes, font face à un paradoxe temporel : même si le temps bref de l'économie de consommation et des médias triomphe, nos sociétés n'en continuent pas moins d'être tournées vers l'avenir.

32. Charlotte Gingras, *Un été de Jade*, Montréal, La courte échelle, coll. « Roman + », 1999, p. 71.

33. Charlotte Gingras, *Un été de Jade*, ouvr. cité, p. 123.

34. Charlotte Gingras, *Un été de Jade*, ouvr. cité, p. 146-147.

La modération de la nature : Shakespeare et le juste équilibre entre Apollon et Dionysos ou comment l'esthétique joue le rôle de l'éthique

Marie-Ève Pilote,
Université du Québec à Chicoutimi

Selon une tradition critique qui remonte au XIX^e siècle et dont la perspective relève de l'éthique, certains personnages shakespeariens, par exemple Hamlet et Rosalind (personnage principal de *As You Like It*) sont impossibles à cerner complètement. Chaque fois qu'on réussit à en tracer les contours, les limites formées par ces traits se révèlent inopérantes. Cela laisse croire que la fascination exercée par ces personnages est proportionnelle à leur complexité. Plusieurs critiques croient qu'ils sont les plus complets sans toutefois fournir d'explications vraiment satisfaisantes à ce sujet. Selon notre hypothèse, cette complexité est due en grande partie aux contradictions et aux paradoxes qui sont au cœur de ces figures. Chez Hamlet, par exemple, on constate que cohabitent la nostalgie et le rejet des anciennes valeurs. Le prince se révolte contre le manque de droiture, contre le fait que l'être et le paraître ne coïncident pas, alors que lui-même, en simulant la folie, s'adonne au jeu des faux-semblants. Il ressemble énormément au héros moderne, qui est lui-même corrompu, contaminé — malgré sa recherche d'intégrité — par le « mal » qui affecte son univers et son époque. Certaines de ses paroles, cependant, aident à comprendre la façon dont il « conçoit » le monde et la manière dont l'homme s'y comporte :

Seems, madam? Nay, it is, I know not « seems ».
'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forc'd breath,
No, nor the fruitful river in the eye,
Nor the dejected haviour of the visage,
Together with all forms, moods, shapes of grief,
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play.
But I have that within which passes show,
These but the trappings and the suits of woe¹.

Il existe un même type d'ambiguïté en ce qui concerne le personnage de Rosalind. Celui-ci se définit, tout comme Hamlet, par le rapport qu'il entretient avec les codes, avec les règles qu'il respecte ou qu'il ignore, selon la situation, sans jamais rompre le fil de la cohérence. S'il y a rupture, celle-

1. William Shakespeare, « The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark », dans *Tragédies*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 2002, p. 694-696.

ci n'a lieu que sur le plan des apparences. C. L. Barber parle très bien, dans l'un de ces articles, de ces écarts entre les divers discours que l'on retrouve dans *As You Like It*, entre ce qui est dit par les personnages et ce que l'œuvre nous montre :

[...] the reality we feel about the experience of love in the play, reality which is not in the pleasant little prose romance², comes from presenting what was sentimental extremety as impulsive extravagance and so leaving judgement free to mock what the heart embraces³.

Ce commentaire entraîne deux remarques. La première, c'est qu'il faut insister sur le fait que la lecture de Barber, une lecture qui s'applique à l'ensemble de l'œuvre étudiée, sert à décrire indirectement la figure de Rosalind. On comprend mieux l'importance du personnage lorsqu'on sait que la jeune femme ne se contente pas de jouer un simple rôle, qu'elle est aussi le principal metteur en scène d'une œuvre dont elle est à l'image, une œuvre qui est à la fois profonde et superficielle. Rosalind a un don de clairvoyance qui nous fait soupçonner la présence de rapports très étroits entre son discours et celui de Shakespeare. Par ailleurs, Harold Bloom, l'un des plus importants critiques du dramaturge, affirme que Rosalind échappe à la « dramatic irony », un procédé qui octroie au spectateur un savoir qui devance celui des personnages de la pièce. « Rosalind is unique in Shakespeare, perhaps indeed in Western drama, because it is so difficult to achieve a perspective upon her she herself does not anticipate and share⁴ », écrit Bloom. Le discours de Rosalind est d'une lucidité que l'on retrouve rarement chez les personnages de théâtre, et jamais complètement chez les personnages tragiques. Hamlet a beau posséder, lui aussi, cette faculté de lucidité, il finira par périr en tombant dans son propre piège, celui de l'inaction. Comme tout personnage tragique, Hamlet sera soumis à la « Fortune ». Il est important de noter, cependant, que cela ne se fait point sans résistance. À l'instar de Rosalind, qui se déguise en homme, Hamlet feint la folie et met en scène une pièce de théâtre pour sonder Claudius. Il emploie des moyens détournés et il tire en partie les ficelles de l'intrigue. Il jette un regard critique sur le rôle qu'il a à jouer, et ce, à un point tel qu'il réussira presque à détruire l'essence tragique de la pièce. Sur le plan événementiel, des meurtres ou des décès semblent arriver par accident et ainsi brouiller le sens de l'œuvre. Les bouffonneries du prince vont aussi, pour quelque temps, brouiller les cartes.

La citation de C. L. Barber amène la seconde remarque. Cette critique parle de « sentimental extremety » et de « judgement » pour qualifier la pièce. Elle réfère à une certaine démesure dans l'expression des sentiments, une démesure qu'elle met en contraste avec la raison et la lucidité. Or, ce contraste est non seulement au centre de *As You Like It*, mais à partir de lui s'articule le vrai propos de la tragédie étudiée : le théâtre. En effet, outre

2. Barber renvoie, ici, à *Rosalynde* de Thomas Lodge.

3. Cesar Lombardi Barber, « The Alliance of Seriousness and Levity in *As You Like It* », dans Laurence Lerner (sous la dir. de), *Shakespeare's Comedies: an Anthology of Modern Criticism*, Londres, Penguin Books, 1967, p. 228.

4. Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of The Human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. 204.

qu'Hamlet et Rosalind jouent un rôle similaire, les enseignements généraux qu'ils livrent sont également semblables, bien qu'ils soient inversés. Chez Hamlet, tout repose sur le fait que la connaissance tue l'action parce qu'elle nous rend conscient de l'absurdité de nos gestes. Aux yeux de Rosalind, l'amour est souvent une chose absurde, mais l'important est de jouer son rôle sincèrement. Dans les deux cas, ces personnages « modernes » montrent des nuances psychologiques assez rares dans le théâtre de la Renaissance. Et il semble qu'il y ait, dans leurs discours, un juste équilibre entre le parti de la « raison » (de la mesure) et celui des affects (de la démesure).

Ainsi, dans *Hamlet*, ce que le héros trouve absurde, c'est le fait de devoir venger son père. Son rôle consiste, théoriquement, à reproduire les débordements habituels que l'on rencontre dans les tragédies et à tirer l'épée contre toute personne qui bafouerait son honneur. Le sang et les larmes sont réclamés, mais les choses ne vont pas de soi avec le héros d'*Hamlet*. La perspective humaniste de l'auteur est trop bien reflétée dans le personnage du prince, ce jeune homme qui dit ne ressembler en rien à Hercule⁵. Même la conception du théâtre de Shakespeare contamine le discours d'Hamlet. Les paroles du prince, devant les acteurs, montrent très bien qu'il est conscient, d'un point de vue plus ou moins abstrait, de jouer un rôle :

Be not too tame, neither; but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature, For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age of and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or come tardy off, though it makes the unskiful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that neither having th'accent of Christians nor the gait of Christian, pagan, nor no man, have so strutted and bellowed, that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably⁶.

Cet extrait peut être interprété comme la mise en abyme, dans une conception théâtrale, de la conception du monde d'Hamlet. Le prince se comporte comme le Castiglione de la scène : sa philosophie, dans la vie comme sur les planches, se caractérise par un refus de l'artifice, le refus d'un jeu trop théâtral et superficiel. Pour lui, l'Art et la Nature doivent se dissimuler l'un l'autre. Cela nous porte à croire que ce n'est point un préjugé contre la vengeance qui empêche Hamlet d'agir, c'est plutôt le dégoût qu'inspire une esthétique, cette représentation de l'humain issue de l'idéologie féodale. En d'autres mots, ce n'est pas la vengeance qui est le thème central de la pièce, mais plutôt le théâtre, la manière dont on y représente l'homme. Plus on avance dans la lecture de l'œuvre, plus l'écart s'agrandit entre la pensée

5. William Shakespeare, « The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome I, p. 699.

6. William Shakespeare, « The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome I, p. 816-818.

moderne humaniste et les images dominantes issues de la pensée néo-platonicienne, pensée qui a conditionné, pendant plusieurs siècles, toutes les sphères de la vie humaine, que ce soit l'art, la philosophie et la religion.

Cette lutte, qui relève de deux courants idéologiques, oppose des esthétiques que nous relierons, pour mieux les comprendre, à deux tendances décrites par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Il faut se représenter la tendance moderne, celle qui consiste à mettre l'accent sur l'individu, comme une force subversive, mais surtout comme une vision encore informe, une conception non arrêtée de l'univers et de l'homme. Ce n'est pas l'humanisme en lui-même que nous voulons faire apparaître et décrire, mais bien la force créatrice qui repousse les limites et cherche parmi ce qui échappe à la représentation. Pour ce qui relève des anciennes traditions, des anciens codes et des vieilles représentations, nous les identifierons aux fondements de notre culture, aux idées dominantes. Lorsque ces traditions cessent ou refusent d'être actualisées, ou du moins si elles résistent trop à cette actualisation (en tendant vers l'idéalisation, l'abstraction, la négation du spatio-temporel), on peut obtenir des aberrations, l'art nous rendant une image grotesque de la réalité que l'on tente de représenter. Nietzsche fait une sorte de mise en garde à ce sujet dans *La naissance de la tragédie* :

Mais la vérité ne doit pas non plus manquer à l'image d'Apollon, cette ligne délicate que la vision perçue dans le rêve ne saurait franchir sans que son effet ne devienne pathologique, et qu'alors l'apparence ne nous donne l'illusion d'une grossière réalité: je veux dire cette pondération, cette libre aisance dans les émotions les plus violentes, cette sereine sagesse du dieu de la forme⁷.

Nous décrirons cette lutte entre « création » et ce que nous nommons, faute de mieux, « tradition », entre « volonté » et « représentation » en nous référant au couple Apollon-Dionysos représenté par Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Pour le philosophe, le premier dieu symbolise l'abîme du rêve, tandis que le deuxième représente celui de l'ivresse. Par le biais d'un dualisme entre ces tendances, il propose non seulement une lecture de la tragédie, mais aussi une façon de considérer l'art en général. « Ces deux instincts si différents s'en vont côte à côte, en guerre ouverte le plus souvent, et s'excitant mutuellement à des créations nouvelles, toujours plus robustes, pour perpétuer en elles le conflit de cet antagonisme que l'appellation "art", qui leur est commune, ne fait que recouvrir⁸ », écrit Nietzsche. On voit que le dionysisme, plus complexe que ce qu'on en dit habituellement, n'est pas seulement un paradigme élaboré autour de thèmes liés à la sensualité et à la folie, et que l'apollinisme ne se résume pas, quant à lui, à des thèmes rattachés à la lumière et aux belles formes. Ces « tendances » représentent deux réalités qui, chez Nietzsche, préfigurent les concepts du conscient et de l'inconscient, ceux du « Ça » (tabous collectifs) et du « Surmoi ». Or, pour

7. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, traduction de Jean Marnold et Jacques Morland, revue par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Le Livre de Poche, 1994, p. 50.

8. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, ouvr. cité, p. 47.

expliquer la complexité des personnages d'Hamlet et de Rosalind, on peut traiter de ce qui, dans leurs discours ou leurs actions, semble être des manifestations de ces influences.

Dans *As You Like It*, Rosalind représente le juste milieu entre les deux extrêmes contenus dans l'opposition nietzschéenne entre le dionysisme et l'apollinisme. Parmi les trois couples que l'on retrouve dans cette comédie, celui qui représente le mieux la tendance apollinienne est formé par deux bergers : Phoebe et Silvius. Parodiant l'amour néoplatonicien qui, depuis le vers de Pétrarque, a établi une norme dans l'art du sonnet, la relation entre ces deux personnages nous montre le côté pernicieux des images et de l'amour idéalisé. Ce couple est une représentation ironique des clichés que l'on retrouve dans plusieurs poèmes amoureux provenant des œuvres qui ont précédé celles de Shakespeare ou qui étaient très appréciées à l'époque où le dramaturge écrivait ses pièces et ses poèmes. La fatalité de l'amour, les transports occasionnés par la force du sentiment éprouvé semblent prendre toute la place dans la relation qui existe entre Silvius et Phoebe. En fait, c'est un amour non partagé qui fait de Silvius l'esclave de son idole, une dédaigneuse paysanne. Un amour extrême pour une femme cruelle, une femme pour qui l'amour consiste à idolâtrer un être inaccessible. Cet exemple illustre à merveille l'exacerbation de la tendance apollinienne. Shakespeare ne tente pas de nous dépeindre l'amour, mais bien une image de l'amour. Une image qui, si elle devient trop abstraite et s'éloigne trop de la réalité dans sa tendance idéalisatrice, constitue une aberration.

Les deux bergers sont prisonniers d'un discours, d'une idée qui associe l'amour à une manière précise de se comporter. Orlando, le jeune homme dont Rosalind est amoureuse, semble aussi prisonnier de la même illusion. Les trois personnages menacent, au cas où leur amour serait déçu, de se donner la mort. Ne sachant point comment jouer leur rôle, ils miment la démesure que l'on associe, dans la littérature, à l'amour. Le spectateur a l'impression, quant à lui, de se retrouver devant une parodie de *Roméo et Juliette*. Il existe toutefois une grande différence entre les deux pièces : l'amour est fatal dans la tragédie, alors que, dans la comédie, c'est plutôt le ridicule qui tue. Rosalind, qui est pourtant un personnage romantique et très amoureux, tente de libérer son bien-aimé de ce qui, dans la pièce, ressemble à une tendance pathologique, et elle adopte, pour ce faire, une attitude contraire à celle d'Orlando. Elle décrit à celui qu'elle aime, en portant le costume de Ganymède, les aspects les plus triviaux et les plus sordides de l'amour. Ce faisant, elle se place dans la même position que Touchstone (personnage de *As You Like It*), ce bouffon qu'aucune perspective ne satisfait, en n'agissant qu'en fonction du présent. Le fait que Touchstone incarne tous les points de vue possibles (en même temps qu'il les rejette) ne confère aucune forme au personnage, aucune consistance. C'est pourquoi il incarne l'autre extrême, celui de la tendance dionysienne. En fait, certains diront que ce bouffon ne s'intéresse qu'à la dimension matérielle. Or, il voit la vérité et l'absurdité de chaque chose : ne pouvant choisir entre les diverses perspectives qui s'offrent à lui, il préfère s'amuser avec ce que lui offre chaque situation. Rosalind, qui est très amoureuse d'Orlando, adopte l'attitude de ce personnage dans la mesure où elle se

moque, le temps qu'elle porte son costume, de la naïveté que certains manifestent dans leur conception de l'amour.

Ainsi, Rosalind est le seul personnage de la pièce qui réunit, dans son discours, l'image désincarnée et abstraite du sentiment amoureux et l'aspect plus réaliste de la chose. Elle ira jusqu'à parler crûment de sexualité, et ce, afin de remettre quelques pendules à l'heure. Comme le fait l'ensemble de la pièce, elle passe sous examen la conception idyllique de la nature. Le fait que son caractère change, qu'il ait une certaine mobilité, confère à ce personnage une dimension qui manque aux autres figures de la pièce. Comme Hamlet, Rosalind montre une ironie qui, quelquefois, donne l'apparence d'une grande complexité, mais qui, aussi, aide à représenter l'humain de façon plus complète, sans donner dans l'angélisme qui caractérise la culture néoplatonicienne et l'idéologie féodale.

Chez Hamlet, toutefois, l'ironie est moins palpable. Ce personnage est placé dans un contexte où il n'y a pas d'intermédiaire, où il n'existe qu'une perspective qui exalte les vertus chevaleresques et qui fait du code d'honneur le seul barème. Le prince contraste énormément avec deux autres jeunes hommes de sa génération, Laertes et Fortinbras, deux aristocrates qui, différemment de lui, prennent les armes dès qu'ils se sentent lésés. Nous avons donc, d'un côté, deux modèles, deux héros apolliniens dont les contours sont bien définis et, d'un autre côté, Hamlet, ce héros qui cherche à voir si ses motifs sont réels et qui, en attendant d'agir, prend la folie comme prétexte pour jouer l'histrion. Il y a, dans tout cela, un aspect qui rapproche le caractère de ce prince de celui de Rosalind : les deux personnages critiquent une culture de la démesure qui rend insipide et obscurcit le propos ou le thème principal de leur pièce respective (l'amour pour Rosalind et la vengeance pour Hamlet). Il semble que Shakespeare veuille imposer, par le biais de ces deux personnages, une perspective plus humaine. Il y a bel et bien des débordements chez le personnage d'Hamlet, mais la démesure, avec cette figure, est représentée autrement que par des tirades conventionnelles. L'ostentation laisse place, chez ce personnage, à l'ambiguïté, à un jeu qui ne donne point dans le convenu. Cela entraîne, toutefois, quelques malentendus.

On prend très souvent au sérieux, par exemple, le discours qu'Hamlet tient à Laertes lors de l'enterrement d'Ophelia. Au moment où on s'apprête à enterrer la jeune fille, Laertes saute dans la fosse et, après avoir exprimé sous la forme d'une pléthore sa douleur, réclame que l'on déverse la terre sur lui. Hamlet surgit devant lui et tient à ce moment un discours assez ironique :

'Swounds, show me what thou'lt do.
 Woo't weep, woo't fight, woo't fast, woo't tear thyself,
 Woo't drink up eisel, eat a crocodile?
 I'll do't. Dost thou come here to whine,
 To outface me with leaping in her grave?
 Be burried quick with her, and so will I.
 And if thou prate of mountains, let them throw
 Millions of acres on us, till our ground,
 Singeing his pate against the burning zone,

Make Ossa like a wart. Nay, an thou'lt mouth,
I'll rant as well as thou⁹.

Dans cette mise en scène de l'ostentation, les actes énumérés n'expriment pas un sentiment, mais plutôt une force, comme si un duel avait lieu entre les deux hommes. Car il semble que ce soit en termes quantitatifs que l'affliction s'exprime dans cet extrait. Hamlet prend les gestes et les attitudes décrits plus haut pour ce qu'ils sont, un spectacle mettant en scène le même motif, celui de la pléthore. Le prince, qui se présente comme celui dont le cri de douleur se rend jusqu'aux astres, se donne en représentation, c'est-à-dire qu'il donne en spectacle l'attitude de Laertes. Il montre au lecteur, lorsqu'il s'adonne au jeu de la surenchère, que la démesure fait partie de la culture. René Girard a d'ailleurs dit d'Hamlet qu'il « singe la personnalité bien adaptée de Laërte [*sic*] ¹⁰ ». Dans l'extrait précédent, l'emphase mise dans l'expression de son affliction semble provenir d'un code social que Shakespeare aurait instauré dans la pièce. Le fait que cette expression de la douleur constitue le code d'un duel ou d'une joute, l'arme avec laquelle deux personnes s'affrontent, montre l'aspect rhétorique, c'est-à-dire ce côté qui relève de l'art, des gestes théâtraux des querelleurs. Certains pourraient penser que la tirade hyperbolique d'Hamlet montre plutôt l'insuffisance du langage. Tous se souviennent, d'ailleurs, de la fameuse réplique d'Hamlet tenant en trois mots : « words, words, words ». Cette réduction du contenu d'un livre à la répétition d'un même élément, bien qu'elle signifie l'inanité de la parole et des mots, montre en même temps la capacité mimétique du langage et dément presque, de cette manière, le contenu du message. Car Hamlet, à défaut de dire les choses, les mime. Les paroles de ce personnage sont donc une lame à double tranchant. Elles correspondent aux apparences mensongères qu'Hamlet dénonce en même temps qu'il les utilise. Dans le long extrait cité précédemment, nous ne pourrions peut-être pas aller jusqu'à dire qu'il y a une utilisation ironique de l'hyperbole, mais il y a toujours cette contradiction entre le message et sa forme. Le fait de transformer l'excès en un code, celui d'un duel, désamorce l'élan de complétude que suppose la volonté d'absolu contenue dans le discours. Cela ne signifie pas qu'Hamlet ne soit pas sincère lorsqu'il dit aimer Ophelia, simplement, il ne semble pas prendre au sérieux les actes que Laertes pose pour démontrer son amour fraternel. L'hyperbole n'a pas la valeur d'une contre-litote, ce qui nous obligerait à supposer qu'Hamlet en dise plus pour en faire entendre moins ; elle a plutôt comme objectif d'interroger sa propre forme, celle de la surenchère. Hamlet mime l'excès pour en transgresser les rapports, il fait mine de ne pas contenir de limites tout en configurant son discours selon un mode dualiste, aménageant ainsi une place à l'altérité. La forme qu'il donne à un discours ayant pour but de montrer l'incommensurable devrait donc, dans cette perspective, être perçue comme inattendue et grotesque. Elle est la réponse au « beuglement » de Laertes, cet homme qu'Hamlet traite, à sa manière, d'énergumène.

9. William Shakespeare, « The Tragical History of Hamlet, Prince of Denmark », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome I, p. 952.

10. René Girard, *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990, p. 341.

À notre avis, cet exemple, comme tous les autres fournis précédemment, fonde l'hypothèse selon laquelle ce ne sont point les thèmes centraux traditionnels qui sont remis en question dans les deux pièces étudiées — thèmes qui se résument, en l'occurrence, à la vengeance et à l'amour —, mais plutôt l'esthétique et la forme par laquelle se manifeste un imaginaire collectif. Shakespeare ne propose pas une image vaniteuse de l'humanité, ce que confirme notre analyse. Il tente plutôt de construire une représentation plus conforme à la Nature, concept que l'on opposait souvent à l'Art pendant la Renaissance. Ainsi, il montre que le paradoxe et le jeu des apparences constituent des thèmes et des motifs tout aussi défendables et importants, au théâtre, qu'une idée que l'on se fait de la vertu.

La relation entre le dialogue réel et le dialogue filmique : effet de miroir ou déplacement dans *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* ?

Sophie Beauparlant,
Université du Québec à Chicoutimi

Parle-t-on de la même façon dans la vie et au cinéma? Amélie Poulain parle-t-elle comme les jeunes filles de 20 ans qui habitent réellement Montmartre? Ces deux questions guideront notre réflexion afin de dégager certaines spécificités du dialogue filmique. Pour raconter son histoire, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*¹ fait usage de divers types de paroles qui, déjà, font sentir les marques du cinéma : voix hors-champ, logorrhée, conversation intime malgré la distance, dialogue adressé directement à la caméra, etc. Ces pratiques se déploient au sein d'un système filmique et participent à leur manière à donner une impression de réalité à l'univers fictif dans lequel évolue Amélie Poulain. Tout comme le mouvement, les personnages et le relief, la parole semble être un des éléments du cinéma qui fait écho au réel. Mais qu'est-ce qui contribue à donner un effet de réel à la parole fictive? Cette question nous amène à nous demander si l'étude de la parole au cinéma peut se faire à partir des travaux sur la conversation réelle. Nous proposons donc d'observer la pratique dialogale au cinéma en se demandant ce qui, du dialogue réel, est déplacé ou adapté dans le film de Jean-Pierre Jeunet.

Poser la problématique du déplacement sur la relation entre le dialogue réel et le dialogue filmique nous force à nous intéresser tant aux modes opératoires de la conversation réelle qu'aux spécificités du dialogue au cinéma. Comment l'un peut-il nous informer sur l'autre? Plusieurs modèles ont été élaborés pour observer la conversation réelle, la parole dite authentique. Une de ces études est celle de H. P. Grice² qui demande aux interlocuteurs de répondre au principe de coopération dans l'enchaînement de leurs répliques. Pour ce faire, il propose quatre maximes conversationnelles dont les catégories sont les suivantes : quantité, qualité, relation et modalité. Ainsi, chaque participant de l'échange verbal doit être sensible à la quantité d'informations qui doivent être fournies, à la qualité des propos ainsi qu'à leur véracité. Il doit aussi répondre à la règle de relation qui demande d'être pertinent et à celle de modalité qui se traduit par « soyez clair ». Évidemment, nous pouvons refuser de jouer le jeu, au risque de mettre en péril

-
1. Jean-Pierre Jeunet, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* [enregistrement vidéo], France, UFD, c2001, 1 DVD (122 min.).
 2. Herbert Paul Grice, « Logique et conversation », *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

l'échange en cours, de façon implicite ou directement ouverte. Qu'est-ce qui arrive lorsqu'un ou plusieurs interlocuteurs décident de transgresser les règles? Et si c'était de là que naîtraient quelques préalables nécessaires aux intrigues dramatiques au cinéma: rapport de force, conflit, affirmation de l'identité, confusion et sous-entendu?

Dans sa recherche de Bredoteau, Amélie Poulain va voir l'épicier Colignon. Arrivée à son comptoir de légumes, elle lui demande s'il connaît le nom des gens qui habitaient chez elle dans les années cinquante. Par sa réponse, Colignon transgresse ouvertement la maxime de relation, ce qui a pour effet de faire dévier la conversation. En effet, ce dernier répond: « Vous me posez une colle. En fin de compte, j'avais deux ans, l'âge mental de ce crétin. » Du coup, la caméra nous fait découvrir Lucien, son employé. Puis, l'épicier insiste, mettant en suspens l'échange entrepris avec Amélie pour s'adresser directement à Lucien en l'insultant à nouveau. Il lui dit: « Alors, tu te remues trisomique? » À cette réplique, personne n'ose répondre. Après ce long détour fait par Colignon, Amélie aura réponse à la question qui avait lancé l'échange. Colignon lui dit enfin: « Vous n'avez qu'à aller voir ma mère. » La réplique qui clôture cet échange semble contrevvenir à la maxime de quantité puisqu'elle ne donne pas les informations suffisantes à propos de la mère.

L'analyse des paroles prononcées par Colignon durant cette scène fait aussi penser à d'autres règles qui régissent la conversation dans le réel. On pense ici aux règles de politesse et de savoir-vivre. En traitant Lucien d'imbécile et de trisomique, Colignon marque son mépris par le choix des mots et se positionne ainsi dans un rapport de place qui est autoritaire. Proposée par François Flahault dans *La parole intermédiaire*³, cette notion de rapport de place est fondée sur les questions suivantes: que se passe-t-il quand des gens parlent? Qu'est-ce qui est en jeu lorsque nous parlons? Selon Flahault, la parole opère dans l'ordre du « qui je suis pour toi », « qui tu es pour moi ». La parole agit dans un rapport de place puisqu'elle participe à la production sociale des individus comme sujets parlants. Partant de cette idée, nous pouvons dire que Colignon dévoile son identité par la parole et installe le type de relation qu'il souhaite entretenir avec Lucien. Et ce dernier y participe tout autant en décidant de rester muet vis-à-vis de son patron.

Les personnages à l'écran semblent prendre un malin plaisir à transgresser les règles conversationnelles en parlant trop, en parlant faussement ou en parlant peu. Au cinéma, chaque conversation se déploie dans un contexte précis qui est régi par ses propres règles et qui la rendent ainsi pertinente. Chaque film semble défendre sa propre pratique dialogale. Par exemple, la parole peut devenir un enjeu esthétique majeur au cinéma. Pensons seulement à la cadence folle des répliques de *Zazie dans le métro*⁴ ou aux répliques sans émotion des films de la Nouvelle Vague, notamment ceux de Godard et Truffaut.

3. François Flahault, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978.

4. Louis Malle, *Zazie dans le métro* [enregistrement vidéo], France, Pathé Consortium Cinéma, c1960, 1 DVD (89 min.).

Si répondre à la question « comment parle-t-on dans la vraie vie ? » semble plutôt simple, il est peut-être plus complexe d'y répondre au cinéma. Si depuis la naissance du cinéma, les artisans réinventent l'espace et le temps par la mise en scène, la caméra et le montage, il va de soi que la parole est aussi réinventée, adaptée et transformée. La voix à l'écran est un texte mis en situation, mis en son, mis en scène et c'est pourquoi l'impact d'un dialogue est aussi étroitement lié au contexte sonore dans lequel il s'inscrit, soit les voix, les bruits, l'ambiance, la musique.

Le film de Jean-Pierre Jeunet est le réservoir de nombreux exemples de situation de la parole dans le champ sonore. Par exemple, la parole au cinéma devient plurielle en juxtaposant le dialogue à la voix hors-champ ou encore en faisant dialoguer les deux ensemble. La voix hors-champ de ce film nous fait connaître les personnages, leurs tourments, leurs désirs, leurs déceptions. Le narrateur joue *a priori* un rôle extra-diégétique, mais Amélie lui donne la réplique à plusieurs reprises. Comme quoi, au cinéma, les voix sortent à la fois de partout et de nulle part, ce qui n'arrive — apparemment — pas dans la vraie vie.

Le cinéma étant la rencontre de l'image et du son, il est inévitable de considérer les éléments paraverbaux liés à la parole et les composantes non verbales qui la mettent en scène. Nous ne pouvons ignorer le fait qu'au cinéma, le dialogue a tendance à se concrétiser ailleurs que dans les mots, la matière cinématographique alternant et juxtaposant deux foyers d'énonciation pour raconter ses histoires : l'image et la parole, ce qui est montré et ce qui se dit. Il semblerait même possible de parler de « double conversation » entre ce qui se dit et ce qui se voit, donnant ainsi carte blanche au décalage et à la surenchère. Dès lors, l'émotion et le sens se faufilent entre les gestes et les paroles. Comme si, au cinéma, ce qui se dit réellement était dissimulé entre les mots, dans l'implicite et le sous-entendu.

Les interactions corporelles pourraient donc être considérées comme des conversations parallèles à celles portées par le langage verbal. Si dans les conversations réelles, les interlocuteurs animent leurs échanges de gestes gratuits, au cinéma, le moindre regard, le moindre déplacement est calculé. Que ce soit pour des raisons purement esthétiques ou pour créer des effets de sens, les éléments de mise en scène sont déjà loin de la spontanéité de la réalité, même si l'impression de cette réalité est donnée par la voix, le rythme et le souffle spontané du comédien. Sans négliger l'intervention de la caméra, des dispositifs sonores et du montage qui viennent parfois insister sur un détail ou fausser l'interprétation d'une réplique en structurant les interactions.

Si les mécanismes cinématographiques créent l'espace et le temps au cinéma, la parole y contribue tout autant que le traitement visuel. La discussion entre Amélie et monsieur Bredoteau dans le café est un bon exemple. Ils se parlent en étant assis presque dos à dos, ils s'entendent et se répondent sans problème malgré la distance et les paroles chuchotées. La parole aurait donc le pouvoir de créer un espace intime, de réinventer une proximité, de cloisonner une sphère privée dans un lieu public.

La parole filmique est encore perçue dans certains ouvrages sur le langage cinématographique comme un support au récit par ses fonctions

narratives et non comme un lieu où se déploie la spécificité d'une œuvre filmique. Nous pourrions nous demander à quoi sert la parole dans le film de Jeunet. Sans grande surprise, le dialogue sert à faire avancer le récit, donner de l'information au public, raconter les éléments vécus par les personnages, mais contenus dans les ellipses. Par contre, ce qui nous intéresse va au-delà du « pourquoi les personnages parlent » pour passer au « comment ils se parlent ». Nous croyons que le dialogue peut nous révéler les véritables pensées de la conversation au cinéma. Les personnages parlent non seulement pour faire avancer le récit, mais pour se dévoiler, s'affirmer, entrer en relation. Le cinéma met donc en scène des êtres de parole et non seulement des êtres d'action.

Les paroles échangées dans le film de Jeunet pourraient se résumer par le *leitmotiv* suivant : quel est le manque que je peux combler pour toi ? ; comment mes paroles peuvent être pour toi source d'encouragement, d'apaisement ? ; qu'est-ce que je peux t'apprendre ? ; comment puis-je te faire profiter de mon savoir pour tenter de te rendre heureux ? Dans cette fable aux apparences de conte de fées, la conversation s'articule dans un esprit de contact avec l'autre, d'une sensibilité à l'autre. Elle est tout autant le lieu de l'intimité et de la sociabilité que de la confrontation : c'est par la parole que les liens se font et se défont.

C'est dans cet esprit que le personnage nommé L'Homme de verre apprend au garçon du marché à se défendre contre Colignon, son patron méprisant, par l'usage de la parole. Il fera faire des exercices à Lucien pour qu'il maîtrise les règles afin d'être habile sur le terrain dialogique de son adversaire. Si Colignon envoie ses répliques par mépris, Lucien doit user des mêmes stratégies tout en étant cohérent avec ses propres pratiques verbales. Pour y arriver, il se pratique à le nommer « Colignon crêpe chignon » et « Colignon face de fion ».

Amélie, qui est pourtant le personnage principal du film, se révèle rarement par la parole. Ce que l'on connaît d'elle est pour l'essentiel transmis par la voix du narrateur. La parole étant un des lieux où se construit l'identité au cinéma, Amélie, qui entretient un rapport anémique à la parole, doit trouver d'autres moyens pour se révéler. Une autre piste qui laisse croire que la parole au cinéma n'est pas une réplique parfaite de la conversation dans la vraie vie.

Ayant un autre recours que les mots, soit l'image, Amélie parlera d'elle en prenant comme prétexte la fille au verre d'eau de la toile de Renoir, *Le déjeuner des canotiers*. Elle parle de ses préoccupations et de ses peurs en recourant à des métaphores. Les conversations qu'Amélie entretient avec son voisin, L'Homme de verre, sont le prétexte d'un dialogue « par la bande ». Ce mode conversationnel transgresse ouvertement le principe de coopération proposé par Grice et laisse croire que le dialogue filmique a ses propres règles.

Dire à quel point *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* présente des modes atypiques de conversation pour prouver les déplacements du dialogue réel au dialogue filmique, c'est mettre le doigt sur sa principale caractéristique, soit celui d'être un objet de fiction cinématographique. Le cinéma

nous semble le lieu où s'opèrent de réelles expériences de parole, à la manière de ce que Nancy Murzilli nomme des « expériences de pensée ». Elle considère que la fiction « offre en quelque sorte des circonstances aux possibles — un contexte narratif — qui en autorisent le déploiement⁵ ». Notre étude sur la parole au cinéma nous amène à partager les réflexions de Murzilli, par exemple sur le sentiment de réalité. Elle estime que celui-ci ne réside pas tant dans un présumé caractère mimétique ou dans un jeu de faire-semblant, mais dans les significations que le lecteur produit en l'interprétant. La parole au cinéma pourrait donc s'observer dans l'optique d'une correspondance du langage et des modes de conversation du réel si, *a priori*, nous considérons ce qui est donné à voir comme représentant des éléments d'un monde construit de toutes pièces.

Réfléchir sur la parole au cinéma par son référent réel est assurément une bonne piste. Mais il semble évident que l'on doive lui conférer un autre statut. Si les déplacements du dialogue réel vers le dialogue filmique sont plutôt de nature fonctionnelle, ils doivent être vus sur le principe de la correspondance et non de l'opposition. Il est important de retenir que la parole au cinéma opère selon des modes et des logiques qui lui sont propres. Et ce, particulièrement en raison de sa nature visuelle et sonore et de la mise en scène de la parole qui devient configurée et structurée par les éléments filmiques.

Nous avons lancé notre réflexion en nous demandant si nous parlons de la même façon dans la vie qu'au cinéma. Cette question représente une des nombreuses pistes à explorer pour l'élaboration de notre thèse qui porte le titre de *Sémiotique du dialogue au cinéma*. Ce projet doctoral, mené à l'Université du Québec à Chicoutimi sous la direction de Nicolas Xanthos, vise deux objectifs généraux, soit le développement d'un modèle exploratoire de description et d'analyse du dialogue au cinéma et de la mise en évidence de véritables « philosophies » de la conversation dans un certain nombre d'œuvres. À l'issue de ce parcours, il sera possible d'envisager le dialogue comme une composante du film qui peut également valoir pour elle-même, et non uniquement comme un objet subordonné au récit et aux autres éléments cinématographiques.

Sur le plan méthodologique, nos recherches sont fondées sur celles de Nicolas Xanthos. Nous envisageons le dialogue filmique selon les trois axes qu'il propose pour observer le dialogue dans le roman : l'axe identitaire qui permet de voir le dialogue comme le lieu de construction et de négociation de l'identité des interlocuteurs ; l'axe conventionnel qui met en relief le mode de fonctionnement de la conversation, par la progression et la dynamique sur lesquelles elle est fondée ; et l'axe épistémique qui permet de dégager des savoirs communs présumés par le dialogue ainsi que, dans certains cas, l'élaboration d'un nouveau savoir.

5. Nancy Murzilli, « La fiction ou l'expérimentation des possibles », *L'effet de fiction* [en ligne], <http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>, page consultée le 16 avril 2005.

La deuxième personne en narration : la solution de l'altérité au problème postmoderne de l'identité

Jean-François Caron,
Université du Québec à Chicoutimi

[La] terre a été brûlée.
Les Nietzsche, Rimbaud, Lautréamont [ont] tout incendié¹.

Depuis les premiers souffles et soubresauts de la psychanalyse, depuis qu'a été déchaîné l'inconscient comme la figure la plus sournoise de l'Autre, le *Je* est instable, divisible, équarissable. Il se trahit lui-même alors qu'il voudrait se taire, ne se connaît ou ne se reconnaît plus, s'interroge. Qui suis-je? Qui est ce *Je*? La poésie avait déjà ouvert cet espace inquiétant et a continué de le faire par la suite en dérangeant les repères traditionnels, participant ainsi au bouleversement de notre perception du monde. *Je* est-il l'autre d'un Rimbaud (« Car je est un autre² »)? Marche-t-il contre le bras d'un Saint-Denys Garneau (« Je marche à côté de moi en joie³ »)? Même ce qui était le plus profondément indivisible perd de sa consistance :

On sait que l'individu n'est pas indivis ; on en fait l'expérience dans l'art et la littérature, mais aussi et surtout dans nos propres vies, où le moi est le plus souvent vécu en morceaux, l'ego paraît disséminé et notre personne morale ne plus avoir de contours propres⁴.

Historiquement, les points de repères traditionnels ont cessé d'être aussi éclairants. Non seulement les phares naguère les plus solides se sont effrités, le pied et le cap dans les brumes agitées, mais aussi l'être humain s'est aveuglé et a perdu conscience qu'il n'a jamais connu le monde que par un jeu d'intuitions faussement rassurant. L'éclairage que les grandes religions et les idéologies jetaient sur le monde est devenu diffus ; celles qui s'étaient d'abord données comme consistantes et monolithiques, se sont divisées, affaiblies. Jusque-là d'une relative homogénéité, les croyances et les valeurs des siècles antérieurs se sont mélangées dans le terreau de la civilisation occidentale, l'enrichissant au point d'étouffer nos racines et nos certitudes identitaires. Avec le mouvement qui a mené aux sciences humaines, nous

-
1. Fernand Ouellette, *Tu regardais intensément Geneviève*, Montréal, Éditions Quinze, 1978, coll. « Prose entière », p. 85.
 2. Nous faisons bien sûr référence aux fameuses « Lettres du voyant » écrites par Arthur Rimbaud : celle à Georges Izambard du 13 mai 1871, et plus particulièrement celle adressée à Paul Demeny, le 15 mai 1871.
 3. Hector de Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace* [1937], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 85.
 4. Pierre Ouellet et al., *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 41.

avons assisté à l'effritement des idées d'unité, de certitude et de possibilité d'une connaissance exhaustive du monde.

C'est dans cette conjoncture que sont apparues les premières traces significatives de la narration à la deuxième personne. Le texte étant issu d'un être-ensemble social, un rapport existe certainement entre cette pratique — la deuxième personne en narration — et le creuset de son surgissement. Nous pensons que l'utilisation de la deuxième personne en narration est une réaction à la diffraction de l'unité des grandes idéologies, ainsi qu'à la désagrégation des certitudes identitaires dont est la proie notre civilisation, et qu'elle tente de répondre à un besoin de reconstruction de l'identité en lui apportant la solution du rapport à l'autre.

Si cette pratique narrative demeure marginale, elle semble tout de même présenter des pistes intéressantes pour réfléchir l'identité et l'altérité, concepts qui sont au cœur des préoccupations de nombre de nos contemporains. Identité et altérité, le *soi* et l'*autre*, ne peuvent plus être définis simplement. La narration à la deuxième personne témoigne de cette complexité : voyons si elle peut révéler ses secrets.

La deuxième personne

La narration a d'abord été l'affaire d'une troisième personne, et l'est encore le plus souvent aujourd'hui. Avec le romantisme est apparu le *Je*, l'être se purgeant de sa souffrance pour tenter de se sentir exister, dévoilant l'emprise de ses émotions et de ses angoisses les plus dévastatrices. Alors, la deuxième personne se perdait dans l'ombre de la première, lui laissant toute la place. Avec la narration à la deuxième personne, nous assistons souvent au phénomène inverse : le *Je* s'efface au profit de la naissance du *Tu*. C'est le cas dans *Tu regardais intensément Geneviève*, roman de Fernand Ouellette, où le *Je* énonciateur est absent⁵.

Martin Buber déclare qu'on « ne peut pas dire *Je* en parfaite réalité — c'est-à-dire en se trouvant — sans avoir dit *Tu* en parfaite réalité⁶ [...] ». Dire *Tu* permet de se dire soi-même comme étant *Je*, de se situer dans un rapport avec l'autre : c'est s'ouvrir à l'altérité pour arriver à soi-même. L'inconscient, cette « peste » que Freud a apportée en Occident et qui nous a morcelés, a certainement eu son rôle à jouer dans l'émergence de la deuxième personne en narration, tout rapport n'étant possible que lorsqu'il y a relation entre deux entités, c'est-à-dire lorsque le *Tu* apparaît. Buber affirme qu'« on fera mieux de n'employer le mot de “rapport” que là où l'on ne dit pas seulement *Je*, mais là où l'on peut dire aussi *Tu*⁷ ». Ainsi, l'in-

5. Nous aurions aussi pu citer les ouvrages suivants qui sont entièrement écrits à la deuxième personne du singulier : Georges Perec, *Un homme qui dort* [1967], Paris, Éditions Denoël, coll. « Folio plus », 1998 ; Philippe de la Genardière, *Gazo*, Arles, Éditions Actes Sud, coll. « Générations », 1996 et Gao Xingjian, *La montagne de l'âme* [1995], traduit par Noël Dutrait et Liliane Dutrait, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2000.

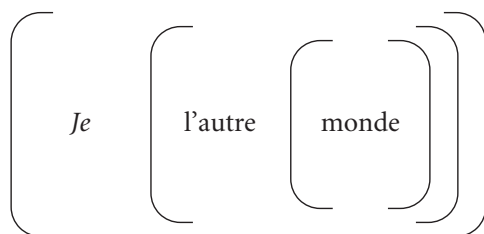
6. Martin Buber, *La vie en dialogue*, traduit par Jean Löwenson-Lavi, Paris, Éditions Montaigne, coll. « Philosophie de l'esprit », 1959, p.154.

7. Martin Buber, *La vie en dialogue*, ouvr. cité, p. 152.

conscient, cet autre en soi que l'on ne connaît pas, que l'on ne comprend pas et qui parfois nous fait un peu peur, a permis que l'on adresse la deuxième personne à *soi-même*: le *Tu* n'est pas nécessairement une adresse à ce qui est hors de soi. Selon Gadamer, « [le *Je*] finit par devenir un *Tu* pour lui-même. C'est cela, le début de la conscience de soi⁸ ».

Cette nouvelle façon de narrer aura certainement offert un potentiel inattendu. La troisième personne avait toujours été assez bien définie. Buber dit que le *Cela* (la troisième personne) se définit toujours par rapport à un autre *Cela*. Il est un objet parmi d'autres comparables, bien délimités justement par la frontière qui existe entre le premier *Cela* et les autres *Cela* possibles. Pour plusieurs raisons, la deuxième personne n'accepte pas une telle définition. D'abord, elle

a une connotation affirmative, c'est-à-dire qu'elle a pour fonction principale d'affirmer plutôt que d'identifier, permettant de cette façon de créer un flou référentiel qui pose nécessairement la question de l'identité du référent. De plus, le *Tu* n'a pas de point d'ancrage



dans le temps ou dans l'espace comme c'est le cas avec le *Je*. La narration à la deuxième personne ne donne pas seulement accès à l'autre, elle donne accès au monde à travers l'autre, qui, déjà, est perçu à travers le *Je* énonciateur. Un problème nous guette : la première personne peut être vide, ce qui donne peu d'information sur l'identité de la deuxième personne. Si le *Je* s'efface, le lecteur n'a plus aucun repère pour saisir le référent du *Tu*, comme si dans sa main se trouvait une « matière » ayant perdu toutes ses propriétés matérielles. C'est ainsi qu'il se sent pénétrer (et pénétré par) le *Tu*, moulant la matière informe du *Je* sur sa propre existence. Selon Gadamer, ce phénomène est lourd de conséquences : « ce dont il est question arrive aux deux. *Je* et *Tu* se métamorphosent tous les deux et sont tous les deux métamorphosés⁹ ». La participation du lecteur devient donc primordiale pour l'apport de sens à l'œuvre, mais il y a plus : le lecteur subit une métamorphose. Il conservera certainement la cicatrice de ce profond mouvement vers un soi inconnu ou refoulé¹⁰.

8. Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de « Cristaux de souffle » de Paul Celan*, traduit par Elfie Poulain, Arles, Actes Sud, 1987, p. 96.

9. Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de « Cristaux de souffle » de Paul Celan*, ouvr. cité, p. 47.

10. C'est précisément ce phénomène qui survient dans le roman de Ouellette. La question qui spontanément vient à l'esprit est : « Qui dit tu ? ». Difficile de répondre à cette question, car les rares indices révélés dans le texte ne le permettent pas. D'abord, rien ne permet de vérifier que le narrateur (appelons-le l'énonciateur E1) se parle à lui-même. Les quelques passages écrits à la première personne sont habituellement en retrait et ne semblent pas *nécessairement* énoncés par E1. Ils pourraient être le fait d'un énonciateur E2 dont les paroles (ou les écrits) seraient enchâssées dans l'énonciation de E1. Il s'agit d'un bon exemple de ce flou référentiel qui implique le lecteur.

Ce potentiel inédit de la deuxième personne en narration offre à l'auteur un outil direct pour atteindre et impliquer le lecteur, non pas parce qu'il le vise, mais bien parce qu'il l'oblige à se situer par rapport à la narration. Est-ce moi qui dis *Tu*? Est-ce à moi que l'on dit *Tu*? L'investissement qui est demandé au lecteur est important : non seulement doit-il prendre part à l'entreprise d'attribution de sens à l'œuvre, mais il doit surtout s'interroger quant à la place qu'il occupe au sein de ce mécanisme. Ce qui est interpellé par le mot *Tu* existe précisément parce qu'il est ainsi interpellé. Éveillé par le comportement du lecteur, « quelque chose qui vient de l'Être s'allume et luit soudain à [sa] rencontre¹¹ ». Mais l'effet de l'interpellation ne se résume pas à ce phénomène : quelque chose au cœur même du *Je* se met à briller, parce qu'il ne devient ce *Je* que lorsqu'il dit *Tu*, que lorsqu'il le rencontre. C'est ce que nous appelons, sur les traces de Marinella Termitte¹², la nature oblique du *Tu*. Le *Tu*, délateur impassible, dévoile indirectement l'identité du *Je*. Autrement vu, celui qui dit *Tu* se révèle indirectement, et ce, tant sur le plan de l'énonciation que de l'énoncé. Le *Je* naît en même temps que surgit la parole adressée à l'autre. Lorsque la première personne semble vide et que le lecteur se fait *Je*, il subit une imprégnation de l'identité induite par ce *Je* narrateur qui demeure non affirmé.

Sans la rencontre entre le *Je* et le *Tu*, ni le *Je* ni le *Tu* n'existent. Voilà qui pose un problème important. Cette rencontre que nous avons posée comme nécessaire est-elle possible? Gadamer, qui semble en accord avec Buber quant à l'interinfluence du *Je* et du *Tu*, ouvre un ravin entre eux : « aussi familiers qu'ils deviennent l'un pour l'autre, ils [*Je* et *Tu*] n'en deviennent pas moins de plus en plus conscients de la distance qui demeure entre eux¹³ ». Si l'interpellation leur permet d'advenir, permet de susciter à la fois le locuteur et son interlocuteur, les exhorte à être, elle est surtout l'ultime condition de l'espoir d'une rencontre avec l'autre. Utiliser le *Tu*, même en permettant de croire à un rapprochement salvateur et révélateur, oblige la prise de conscience de la profonde division qui sépare l'être de lui-même et de l'Autre, réalisant par son essence même la rature indélébile séparant *Je* et *Tu*, ou la conjonction se dressant comme un mur étalant son ombre entre *Toi* et *Moi*.

Même l'acte érotique, souvent perçu comme étant le contact par excellence entre deux êtres, l'union au cœur de l'intensité, ne permet pas la véritable rencontre. Selon Simonne Plourde, l'érotique est un événement ambigu de rapprochement qui se situe entre les amants. Si cet événement se situe justement entre les deux, c'est encore qu'il les sépare. C'est en fait la traduction philosophique de la démonstration mathématique où l'on prend un segment et, le divisant en deux et répétant indéfiniment l'opération, la réponse n'est jamais nulle. Dans la caresse de l'amant, « c'est sa main qui

11. Martin Buber, *La vie en dialogue*, ouvr. cité, p. 93.

12. Marinella Termitte, *L'écriture à la deuxième personne : La voix ataraxique de Jean-Marie Laclavetine*, Berne, Peter Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 2002.

13. Hans-Georg Gadamer, *Qui suis-je et qui es-tu? Commentaire de « Cristaux de souffle » de Paul Celan*, ouvr. cité, p. 47.

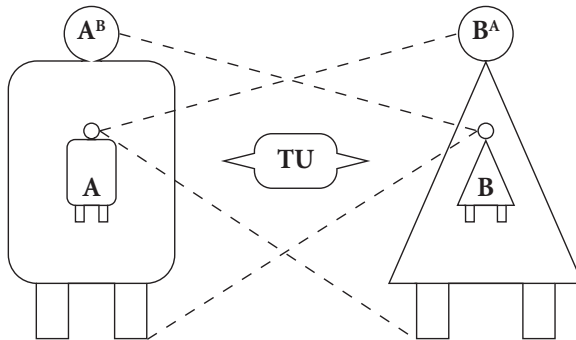
dira le tu, les mots introuvables ou inavouables¹⁴», c'est-à-dire qu'elle fera advenir cet indicible et, du même coup, deviendra caresse, deviendra *Je*. Pourtant, encore, la caresse ne touche pas, mais ne fait qu'effleurer :

Échouant dans sa tentative de dévoilement, la caresse cherche, marche à l'invisible. [...] La caresse exprime l'amour en souffrant son incapacité de le dire. [...] [Elle] s'impatiente de ne se saisir de rien [...]. L' Aimée, à la fois saisissable et insaisissable, violable et inviolable, touchable et intouchable, se tient dans la virginité de son secret¹⁵.

Dans la main — cette fois dans celle de l'amant — se trouve à nouveau cette « matière » non tactile, fuyante. Une caresse connaissant la plénitude s'épuiserait du même coup et à jamais, n'ayant plus aucun prétexte pour ressurgir.

Le *Tu*, donc, comme la caresse, cherche l'autre, le fouille, sans arriver à le trouver. Parce qu'entre *toi* et *moi* se trouve l'image que j'ai de *toi*. Le schéma et l'exemple suivants permettent d'illustrer notre propos, quoiqu'ils le fassent en le simplifiant passablement :

La rencontre impossible avec l'autre



Monsieur A et Madame B se confrontent dans un dialogue. A dit *Tu* à B, cherchant la rencontre, mais il n'arrive qu'à approcher l'image qu'il a de B, c'est-à-dire B^A , soit B augmenté par les attentes et le travail d'idéalisation de A. Ce problème est évidemment réciproque. Ce qui est effectif, c'est donc un mouvement vers l'autre plutôt qu'une véritable rencontre. Cette constatation pourrait sembler pessimiste et attristante, mais en fait, elle donne l'espoir de permettre à Monsieur A de toujours être mû par l'insatisfaction, poussé à chercher Madame B, et inversement.

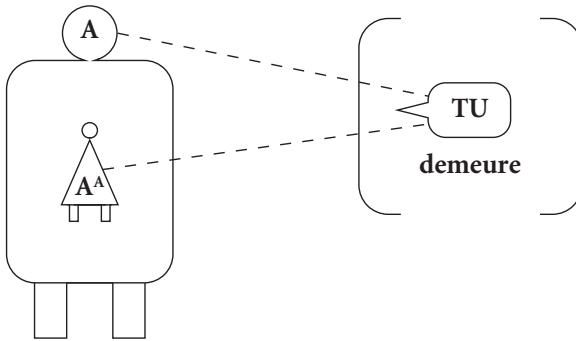
De la même façon peut être envisagée la relation qu'entretient un sujet avec lui-même. Ci-contre, voici comment on schématise l'exemple de Monsieur A. Ce n'est que dans la *demeure*, concept présenté par Emmanuel Lévinas et qui représente une attitude de recueillement ayant la résonance

14. Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau : lecture d'Émanuel Lévinas*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Lectures », 2003, p. 37.

15. Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau : lecture d'Émanuel Lévinas*, ouvr. cité, p. 37.

méditative de la parole adressée à soi, que Monsieur A approche le *féminin*, c'est-à-dire l'autre qui se trouve en lui. En fait, il n'a accès qu'à une image idéalisée de lui-même (A^A), une véritable rencontre avec soi-même étant tout aussi impossible. Pourtant, comme pour la caresse qui est stimulée dans sa recherche par son incapacité à trouver, le sujet a soif de se chercher : il s'interpelle, il s'interroge, au risque de ne jamais se trouver, parce que c'est l'adresse, le *Tu*, qui permet au *Je* de surgir, de presque être mis en présence.

La rencontre impossible avec soi-même



Ce qui pourrait de prime abord sembler être le simple exercice de style d'un poète, un jeu de contrainte oulipien¹⁶ devient tout à coup le vecteur d'un fort potentiel sémantique.

L'identité

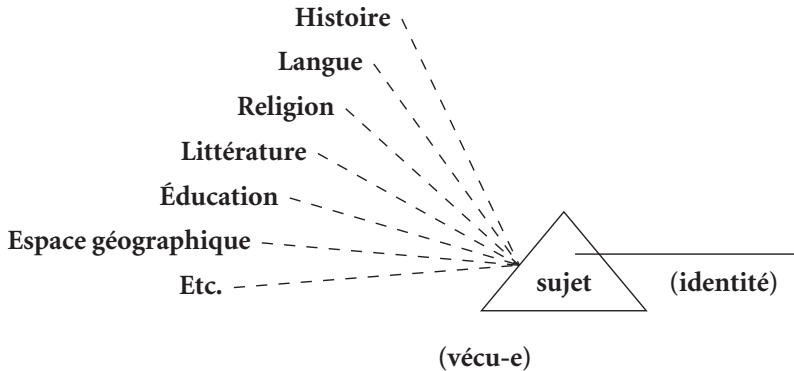
Notre recherche nous a permis de constater différentes possibilités d'utilisation de la deuxième personne en narration et de concevoir un modèle, sur la base de nos observations, permettant de réfléchir l'identité. Nous posons l'identité comme étant mouvante, évolutive, dépendante de la façon dont à tout moment le sujet l'envisage, selon différents rapports que nous qualifierons de « constitutifs ».

D'abord, nous avons considéré le premier rapport constitutif comme celui de la relation avec une multitude de faisceaux d'objectivation qui se croisent, se tressent ou s'entrechoquent, le sujet devenant un nœud prismatique en leur point de rencontre. Chaque sujet, soumis à un nombre indéfini et variant de ces faisceaux, est plus ou moins perméable à leur influence, mais dans tous les cas, qu'il en soit librement ou partiellement pénétré, ou qu'il les reflète ou redirige, il garde une trace holographique de cette confrontation : même celui qui rejette prend position et participe à la définition du faisceau. Les différents faisceaux dont nous parlons ici peuvent être plus ou moins

16. Nous faisons bien sûr référence au roman de Georges Perec, membre de l'Oulipo pour qui l'utilisation de la deuxième personne était plutôt justifiée par l'expérimentation de son côté contraignant que par l'exploitation de ses possibilités inédites.

facilement discernables. Donnons pour exemples l'histoire, la langue, la religion, la littérature, l'éducation et l'espace géographique.

Faisceaux d'objectivation



Il ne s'agit pas ici de poser le sujet comme étant soumis à un déterminisme extrinsèque et fatal, tout comme nous ne croyons pas à la possibilité d'une explication purement causale des œuvres littéraires. Si nous prenons pour exemple le rôle de l'espace géographique dans l'évolution de l'identité, c'est bien le *rappor*t constant que le sujet entretient avec l'environnement, l'investissement d'une charge émotionnelle plus ou moins importante dans son milieu qui est à prendre en compte. Il ne suffit pas de traverser un paysage pour que celui-ci devienne faisceau d'objectivation, il faut le *vivre*, en subir les contraintes peut-être, pour en avoir une représentation consciente, percevoir son influence dans nos propres structures internes. C'est pourquoi nous proposons d'adjoindre le mot « vécu(e) » à chacun des termes utilisés pour décrire les faisceaux. Nous parlerons par exemple d'« espace géographique vécu », d'« histoire vécue » et ainsi de suite pour tous les autres faisceaux.

L'importance du rapport à l'environnement comme interrelation constituante a été soulignée dans le travail d'Emmanuel Lévinas, pour qui « [a]u cœur même de sa relation quotidienne avec l'environnement, le Moi met sa *manière*, impose sa signature[,] [...] s'y retrouve "chez soi", en fait son séjour, se l'approprie¹⁷ ». Il y laisse donc sa trace, mais il en tire aussi sa sève; il est « enraciné dans ce qu'il n'est pas, et cependant, dans cet enracinement, indépendant et séparé¹⁸ ». Il s'agit donc d'une relation bidirectionnelle, d'une interinfluence.

Parmi les faisceaux d'objectivation que nous avons identifiés, le plus important est probablement celui de l'histoire: le sujet, dans son rapport avec l'histoire, entretient un rapport avec tous les autres faisceaux à travers

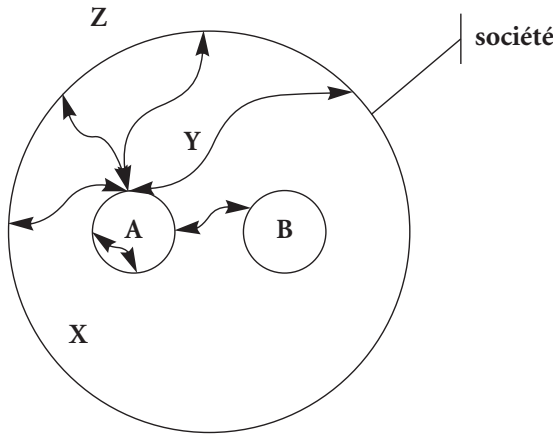
17. Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau: lecture d'Émanuel Lévinas*, ouvr. cité, p. 27.

18. Lévinas, cité par Simonne Plourde, *Avoir-l'autre-dans-sa-peau: lecture d'Émanuel Lévinas*, ouvr. cité, p. 27.

le temps, ainsi qu'avec la façon dont ses prédécesseurs les ont abordés. Il serait vain de tenter de faire une énumération exhaustive de tous les faisceaux d'influence de l'identité, mais cela ne signifie pas qu'il faille renoncer à les décrire. Mieux nous saurons les envisager, plus notre identité sera volontaire et consciente, et surtout, pourra s'affirmer.

Ce qui fait l'*identité individuelle*, c'est donc en partie l'équation — et l'adéquation — entre les différents faisceaux d'objectivation qui convergent vers lui, ainsi que la manière dont celui-ci garde leur trace holographique, dont il les réfléchit. Chaque sujet filtre les différents faisceaux d'influence auxquels il est soumis et s'expose, par différents choix, à certains faisceaux plus qu'à d'autres. Envisager l'identité d'une société nous invite à complexifier notre modèle. Car selon Pierre Ouellet, « les collectivités ne sont pas de simples collections d'individus¹⁹ », ce qui oblige à repenser la façon dont nous envisageons en général le concept même d'identité. La proposition des faisceaux d'influence identitaire est ainsi tout à fait insuffisante.

Si l'utilisation de la deuxième personne pose nécessairement la question de l'identité, elle implique aussi la question du rapport à l'autre. Nous envisagerons donc la formation de l'identité individuelle comme étant aussi le résultat d'un triple rapport qui complexifiera le processus et permettra de tenir compte de cette diffraction. Prenons l'exemple des sujets A et B, évoluant dans une société donnée.



1. D'abord, il existe le rapport constitutif qu'un sujet entretient avec lui-même (X), ainsi que pour chacun des sujets membres de cette société. Il s'agit d'un travail d'idéalisation²⁰ de soi.
2. Il faut bien sûr compter au nombre des rapports constituant l'identité une interinfluence des sujets (Y).

19. Pierre Ouellet *et al.*, *Identités narratives : mémoire et perception*, ouvr. cité, p. 41.

20. Nous ne considérons pas l'idéalisation dans son acception généralisée (embellissement, stylisation), mais plutôt comme l'action de concevoir et de se représenter dans et par l'esprit, de rendre idéal. Prise en ce sens, l'idéalisation peut donc tout à fait être méliorative ou péjorative.

3. Le troisième rapport est celui que chaque sujet entretient avec la société dont il fait partie (Z) et qui continue de l'influencer à travers l'histoire, la langue, etc.

Les rapports que le sujet entretient avec lui-même (X), avec les autres (Y) et avec la société où il baigne (Z) influencent son identité, modifiant comme un filtre le rapport entretenu avec les différents faisceaux d'objectivation ou la façon qu'il a de les capter. Ce n'est donc qu'en envisageant toutes ces variables que l'*identité collective* peut être pensée, la société devenant à son tour un nœud prismatique concentrant les faisceaux identitaires de chacun des sujets qui la constituent, influencé par le filtre des rapports X, Y, Z, redistribuant le tout à travers les différents faisceaux d'influence identitaire.

On comprend que, pour que le sujet réagisse à un faisceau d'objectivation, il faut qu'il ait conscience de l'existence de celui-ci et qu'il s'y investisse. Un tel rapport doit donc être un acte de métaréflexion. Sans cette réflexion, les faisceaux d'objectivation sont intégrés sans remises en question : comme les attentes sont comblées, aucun écart ne pousse à l'évolution. Précédemment, nous en avons donné une analogie en affirmant que la caresse pleinement satisfaite n'avait plus aucun prétexte de surgissement. La deuxième personne en narration, grâce à sa nature oblique et à sa connotation affirmative, impose au lecteur l'acte de réflexion nécessaire à la prise en charge de son identité.

Il faut à tout prix éviter le « dés-*inter*-essement » et l'auto-anesthésie. L'univers télévisuel, par exemple, triant, filtrant et condensant les faisceaux en un seul et souvent presque exclusif, pourrait provoquer le polissage et l'aplanissement de ses saillies de différence identitaire du sujet.

En somme, la deuxième personne replace le sujet dans un rapport à l'altérité, un rapport au monde contextualisant et objectivant. Plutôt que de le « dés-*inter*-esser », elle pose son identité comme en constante mouvance : tu es continuellement en quête, dans un mouvement d'approche de toi-même et de l'autre. Le lecteur, dont la chair aura tremblé en proférant le *Tu*, se sera peut-être redéfini au contact de cet autre qu'aura été pour lui le personnage du roman narré à la deuxième personne. Peut-être réussira-t-il à se défaire d'une dépendance néfaste à tout ce qui l'engourdit ? Et peut-être se lèvera-t-il enfin pour aller à la rencontre d'un Autre qui lui permette de surgir dans l'existence...

La deuxième personne comprend que l'identité ne peut pas être définie au sens où l'on trace ses frontières d'un trait gras. Elle propose plutôt de constater la tendance directionnelle de son mouvement. Nous l'aurons compris : elle n'est pas symptomatique d'une crise identitaire postmoderne, mais elle est une réaction immunitaire au fléau de la diffraction, offrant une solution au problème postmoderne de l'identité, celle du rapport à l'altérité. Cela nous situerait — ce serait à vérifier — dans un mouvement réactionnaire vers le remembrement, la reconstruction, le rafistolage, et poserait notre identité en chimère instable, évolutive. Il est temps d'accepter notre éclatement pour mieux tenter de recoller les morceaux en une sublime mosaïque fractale que chacun serait...

La pire des défaites. Identité et *litost* dans *Le roi Lear* de Shakespeare

Sylvie Bouchard,
Université du Québec à Chicoutimi

Cet article, construit à partir de l'examen d'une immense figure de la littérature universelle, celle du protagoniste du *Roi Lear* (1606) de Shakespeare, constitue un survol du premier chapitre — lui-même pierre angulaire — de mon mémoire de maîtrise. Il nous est apparu que le personnage entre dans un processus d'autodestruction qui semble avoir pour but l'assouvissement d'une vengeance. En lisant les premières répliques de la *Tragédie du roi Lear*, nous, lecteurs du XXI^e siècle, songeons à un conte. Pourquoi? Sans doute sommes-nous portés à expliquer cela par l'attitude de Lear: il soumet ses filles, Goneril, Régane et Cordélia, à une épreuve qui consiste en une prouesse oratoire — «love test» — dont le prix est le tiers du royaume. Donner un tel enjeu à une épreuve qui paraît dépourvue de sens ne peut se produire que dans les contes! Cependant, nos illusions, et celles de tous les spectateurs qui ont abordé cette œuvre depuis bientôt quatre cents ans, tombent rapidement et la tragédie, la plus douloureuse que Shakespeare ait jamais écrite, prend forme. Lear passe de la figure d'autorité suprême à celle d'un vieil homme ruiné, «un zéro sans chiffre devant¹», comme le proclame son Fou; de roi prospère et respecté qu'il était, il devient une loque humaine, plein d'une fiévreuse rage, un fou pour qui le fantôme de l'omnipotence est un leurre. Lear se trouve à un moment donné confronté à une force qui lui est supérieure et qu'il ne peut vaincre. Alors, il s'en prend à lui-même, se retourne contre lui et se détruit. Lear, au bout de sa colère et impuissant, se laissera couler jusqu'au fond de l'abîme, pour que ceux qui l'ont banni, en l'occurrence ses filles aînées et leurs époux, voient jusqu'où ils l'ont poussé et finissent par regretter leur méchanceté. L'idée de l'autodestruction ici ne peut être séparée de celle de la vengeance.

L'autodestruction remarquée ressemble à la *litost*, qui, selon Milan Kundera, est une forme de vengeance. L'objectif premier de cet article est de démontrer que l'autodestruction, du moins dans le texte choisi, est soudée à cet état affectif, la *litost*. Mon second objectif est d'établir que cette *litost* est la conséquence d'une crise d'identité que subit le protagoniste. S'il réagit aussi fortement, c'est qu'il a été atteint dans ce qu'il a de plus fondamental: cela touche son estime de soi, la façon dont il se perçoit. Ma lecture, si elle est originale — je tiens à le préciser — s'inspire particulièrement des travaux de Mustapha Fahmi et, plus globalement, de la philosophie morale

1. William Shakespeare, «The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear», dans *Tragédies*, édition établie par Jean-Michel Déprats *et al.*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», tome II, 2002, acte I, sc. 4, v. 164.

contemporaine qui met l'accent sur la part importante jouée par l'orientation éthique dans l'individuation.

Dans *Le roi Lear* de Shakespeare, ce processus d'autodestruction est déclenché par le refus de ses filles aînées de voir Lear comme il se voit. Comme un gant épouse une main, il est proposé ici de lire la pièce en entrant dans la peau de Lear. Au début de la tragédie, Lear se pose en monarque accompli, craint et respecté de ses sujets, il ne doute pas que ce qu'il a l'intention de faire — diviser son royaume en trois parties équitables pour ses trois enfants — soit juste. Lear est le produit d'un discours, celui du droit divin des rois, dont l'idée a été à l'origine développée par Aristote et que des auteurs tels Jean de Salisbury et Thomas d'Aquin ont entretenue et peaufinée dans la chrétienté du Moyen Âge. Elle est toujours fort répandue à la Renaissance et Dieu a désigné le prince pour le représenter et imposer Sa volonté aux hommes. Le pouvoir du prince, s'il est aussi légitime et naturel que celui exercé par le père, petit roi au sein de la famille, s'étend au-delà de la juridiction de l'État. Il est au-dessus des lois humaines et investi d'un pouvoir absolu, perpétuel auquel tout sujet doit répondre par une obéissance absolue. Même gouvernés par un tyran, les sujets n'ont d'autre choix que de se soumettre, de lui obéir inconditionnellement et de prier pour sa postérité. C'est de cette façon qu'est préservé l'ordre. Le personnage de Lear, que Shakespeare a sacré roi de Grande-Bretagne, croit en sa nature divine, à l'instar de Jacques I^{er} qui, s'adressant au Parlement ce 21 mars 1610 — soit quelques années après que cette pièce eut été écrite —, proclame que :

La monarchie est l'état suprême sur Terre: car les rois ne sont pas que les lieutenants des dieux sur Terre, et ne font pas que s'asseoir sur le trône des dieux, car Dieu lui-même les appelle dieux².

De là découle l'importance que l'autorité, représentée par le roi et le père, accorde à la courtoisie et aux préséances dans cette société féodale: suzerains, vassaux, chevaliers, serviteurs, chacun y tient son rôle, observe ses devoirs, exerce ses droits légitimes. Cependant, Lear croit pouvoir garder les privilèges que lui confèrent son titre, son « pouvoir », sa « prééminence » et « tous les attributs fastueux / Qui escortent la majesté³ », et ce, sans devoir porter le poids de la charge. Ce « jeu » qu'il a organisé pour se départir de « l'autorité », des « revenus » et du « gouvernement », il en goûte par avance le plaisir. Mais, alors que Goneril et Régane acceptent l'une après l'autre de se prêter au jeu du roi, leur père, pour mériter leur dot (respectant ainsi les liens d'allégeance), Cordélia — qu'il appelle sa « joie » — s'y refuse. La position qu'elle prend se révèle inadmissible pour Lear : pour une question d'« orgueil, qu'elle appelle franchise⁴ », elle transgresse les conventions, bafoue l'autorité

2. Traduction de: « The state of MONARCHIE is the supremest upon earth: for kings are not only GODS lieutenants upon earth, and sit upon GODS throne, but even by GOD himselfe they are called GODS » (Mustapha Fahmi, *Shakespeare's Poetic Wisdom: Identity, Orientation and Historical Providence in the Henriad*, Casablanca, Two Continents publishing, 2003, p. 30).

3. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte I, sc. 1, v. 129-131.

4. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte I, sc. 1, v. 127.

suprême au vu et au su de tous. Lear ne peut passer outre à l'affront et sur le champ la chasse de son royaume. En refusant de se plier à ce jeu, Cordélia, bien malgré elle, est la première à s'attaquer au nœud identitaire de Lear. Charles Taylor, que je me permets de citer ici, affirme que :

Mon identité se définit par les engagements et les identifications qui déterminent le cadre ou l'horizon à l'intérieur duquel je peux essayer de juger cas par cas ce qui est bien ou valable, ce qu'il convient de faire, ce que j'accepte ou ce à quoi je m'oppose. En d'autres mots, mon identité est l'horizon à l'intérieur duquel je peux prendre position. [Ce que cela] met en lumière, [c'est] un lien essentiel entre l'identité et un type d'orientation. Savoir qui on est, c'est pouvoir s'orienter dans l'espace moral à l'intérieur duquel se posent les questions sur ce qui est bien ou mal, ce qu'il vaut ou non la peine de faire, ce qui à ses yeux a du sens ou de l'importance et ce qui est futile ou secondaire⁵.

On comprend le lien indéfectible qui existe entre l'identité et l'orientation éthique. Revenons à la tragédie. Parce que le crime lui paraît similaire, « un orgueil extrême », Lear réagit aussi violemment lorsque le comte de Kent intervient. En tentant de raisonner son roi, de le faire changer d'idée, le fidèle vassal sera le second à attaquer ce nœud identitaire. Lear ne veut rien entendre. Tout ce qu'il voit, jusqu'à l'aveuglement, et cela lui est insupportable, c'est l'insubordination d'un vassal. Débat-on de ce qu'un dieu ordonne ? Ce « mécréant » l'insulte, le traite de « fou », de « vieil homme », ose critiquer sa façon de gouverner, questionne son jugement en l'accusant de succomber à la flatterie et a l'audace de lui demander de révoquer sa donation et le bannissement de Cordélia ! Quelle sorte de roi serait Lear s'il laissait un sujet lui dicter ce qu'il doit faire et, encore une fois, devant ses gens ? À cette offense, s'impose le même édit : le « rebelle » sera chassé. Car, se rebeller contre son roi dans cette société est un crime et Lear ne fait qu'appliquer la loi qui protège l'intégrité du royaume en rendant sa sentence. L'obéissance de ses sujets, le respect qu'on lui porte, l'autorité indiscutable qu'il exerce sont des valeurs auxquelles la personne de Lear est très sensible, son cadre de référence étant d'être roi. Ce que les gens qui l'aiment ont bien innocemment enclenché, le calcul des filles aînées de Lear l'achèvera. Les gens commencent à changer de comportement à son égard. On cesse de le prendre au sérieux : sa parole ne résonne plus comme celle d'un roi dans l'oreille des autres. Lear s'apprête à basculer dans un monde d'incertitude. Robert Ellrodt avance que Lear, après « av[oir] joué le rôle de monarque absolu et redouté, de père généreux et aimé », fait « la découverte d'une identité vraie à travers la destruction même d'une fausse identité⁶ ». Certes, Lear joue un rôle, comme chacun des personnages joue le sien, à l'instar de tout individu dans une société, mais ce rôle est le rôle de sa vie, par lequel cette vie a un sens pour lui. Et c'est sans doute ce que Northrop Frye veut exprimer quand il affirme que « dans le cas des souverains qui ont réussi, la manière dont ils apparaissent dans la société constitue leur

-
5. Charles Taylor, *Les sources du Moi : la formation de l'identité moderne*, traduit par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2003, p. 46-47.
 6. Robert Ellrodt, « *Le roi Lear Notice* », dans Shakespeare, *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, p. 1366.

existence réelle⁷ [...] ». Entre ces deux temps de la fable, il est indéniable que le héros a éprouvé l'une des plus bouleversantes expériences que puisse vivre un individu, si éprouvante qu'elle l'interpelle non seulement aux plans personnel et familial, mais aussi aux plans social et cosmique :

ce que nous appelons une « crise d'identité », explicite Taylor, une forme aiguë de désorientation, que les gens décrivent souvent en disant qu'il ne savent plus qui ils sont, mais qui peut également s'entendre comme une incertitude radicale relativement à leur situation⁸.

Ce qui est à l'origine de la crise identitaire du roi Lear, c'est le moment où il prend conscience du changement d'attitude qui s'opère à son égard. À la question « Qui suis-je, monsieur ? » que Lear lance à l'intendant de sa fille Goneril, il se fait répondre du tac au tac : « Le père de ma maîtresse⁹. » Si Goneril et, à sa suite, Régane avaient rétabli la situation en punissant derechef « l'insolent », comme Lear s'attendait tout naturellement à ce qu'elles le fassent, elles auraient par ce geste réaffirmé à Lear la seule identité pour lui acceptable, à savoir qu'il est « le » roi. Au contraire, elles cautionnent la parole de l'intendant et réprimandent la façon d'agir et de leur père et de ceux qui continuent à le traiter en roi. Ce qu'elles lui proposent, renoncer à son escorte — relique de son ancien statut —, achève de désorienter le vieillard : « Qui est-ce qui peut me dire qui je suis¹⁰ ? » Comme il est inconcevable pour Lear de renoncer à sa position, il lui est impossible d'accepter la proposition de Goneril et de Régane, qui le réduirait à être « un père obéissant¹¹ ». Sa colère, se traduisant par les menaces qu'il profère à l'endroit de ses filles, peut sembler démesurée :

Je me vengerai sur vous deux de telle sorte
Que l'univers entier... Je ferai de ces choses,
Quoi, je ne sais pas encore, mais qui seront
L'épouvante de cette terre [...] ¹²

Mais que fait-il ? Il sort dans la tempête. De quelle vengeance s'agit-il là ? S'imagine-t-il que les dieux le vengeront ? S'il l'a d'abord cru — n'était-il pas lui-même un dieu ? — maintenant que le tonnerre gronde au-dessus de sa tête découronnée, pas plus bienveillant à son égard que malveillant à l'égard de Goneril et Régane, c'est la violence des éléments qui lui crache à la figure son impuissance et son aveuglement. Le chaos de la tempête est à la mesure de celui qui règne en Lear et qui bouleverse sa conception du monde¹³. Lui-

7. Northrop Frye, *Les fous du temps. Sur les tragédies de Shakespeare*, traduit par Jean Mouchard, Paris, Belin, p. 33.

8. Charles Taylor, *Les sources du Moi : la formation de l'identité moderne*, ouvr. cité, p. 46.

9. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte I, sc. 4, v. 73.

10. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte I, sc. 4, v. 202.

11. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte I, sc. 4, v. 206a.

12. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte II, sc. 2, v. 454-457.

13. Traduction : « La tempête se manifeste à tous les niveaux à la fois, cosmique, familial et personnel » (William R. Elton, *King Lear and the Gods*, San Marino, Huntington Library, 1968, p. 261).

même, plus tard, raccorde ce moment à la prise de conscience qu'il a été le jeu et le produit d'un discours, celui du droit divin des rois :

Quand la pluie est venue me tremper, et le vent me faire claquer les dents, quand le tonnerre n'a pas voulu se taire à mon commandement, ce jour-là, je les ai débusqués, je les ai percés à jour. Allez, ils ne sont pas gens de parole. Ils me disaient que j'étais tout : c'est un mensonge [...] ¹⁴.

Tout ce qui faisait de lui un dieu sur cette Terre, tout ce qui constituait sa force, sa puissance, se révèle un leurre, nourri par la société dans laquelle il évolue. S'il appelle de tous ses vœux la vengeance sur ses filles, il n'a aucun moyen de la matérialiser. Ses « deux filles perfides » sont les plus fortes. Par quel moyen pourrait-il les atteindre ? Comment leur rendre le mal qu'elles lui ont fait ? Si Milan Kundera prend le mot tchèque pour traduire ce qu'il veut exprimer, *litost*, c'est qu'il a cherché en vain son « équivalent dans d'autres langues, bien qu'[il ait] peine à imaginer qu'on puisse comprendre l'âme humaine sans lui ¹⁵ ». La *litost* « fonctionne comme un moteur à deux temps ¹⁶ ». C'est d'abord, de définir Kundera, « un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découverte ¹⁷ », auquel succède « le désir de vengeance [dont le] but est d'obtenir que [l'autre, celui par qui vient le tourment,] se montre pareillement misérable ¹⁸ ». Kundera précise que :

Si notre vis-à-vis est plus faible que nous, nous trouvons un prétexte pour lui faire mal [...], s'il est plus fort, il ne nous reste plus qu'à choisir une vengeance détournée, une gifle par ricochet, un meurtre par le biais d'un suicide ¹⁹.

Celui qui en est possédé trouve sa vengeance dans son propre anéantissement. Lear choisit donc la pire des défaites : leur faire partager son tourment et sa misère en leur montrant, par la déchéance dans laquelle il s'apprête à sombrer, leur turpitude. Puisque Goneril et Régane, malgré les arguments déployés par Lear (pensons à cette célèbre tirade : « Oh, ne discute pas le besoin ! Nos plus misérables mendiants / Ont quelque pauvre objet en superflu ²⁰ »), persistent à vouloir le spolier, Lear s'obstine dans cette veine et se tourne vers l'une des formes de l'autodestruction : il va se faire clochard, personnage aussi omniprésent et dérangeant aujourd'hui qu'il l'est à l'époque où vit le Barde ²¹. Une rencontre fortuite avec Edgar, déguisé en

14. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte IV, sc. 6, v. 100-105 ; les caractères gras mettent en évidence la nuance que Lear apporte : ce sont les gens en général, la société, qu'il accuse de l'avoir abusé en lui faisant croire en son pouvoir divin.

15. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, traduit par François Kérel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1985, p. 199.

16. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, ouvr. cité, p. 201.

17. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, ouvr. cité, p. 200.

18. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, ouvr. cité, p. 200.

19. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, ouvr. cité, p. 245.

20. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte II, sc. 2, v. 438-445.

21. « Les fous vagabonds étaient nombreux en Grande-Bretagne. [...] Ils se nommaient eux-mêmes “les hommes d'Abraham”, ou “les mendiants de Bedlam” ou les “Toms de Bedlam”, etc. Bedlam [était d'ailleurs] le nom du principal hospice d'aliénés en

Pauvre Tom, et sur lequel il projette son humiliation et sa souffrance, lui en fournit l'idée: «As-tu tout donné à tes filles pour en être arrivé là²²?» lui demande-t-il. Conséquence: Lear s'humanise. «Il ouvre son cœur aux plus démunis de son royaume²³.» Alors que Lear a d'abord craint de sombrer dans — et a résisté à — la folie, il se jette maintenant à corps perdu dans ses bras. Seule Cordélia pourra l'en arracher. La scène 7 de l'acte IV est un moment de grâce, une métaphore plurielle scénique fabuleuse: une accalmie dans la tempête, un cocon matriciel dans cet univers par trop masculin. Au paradigme de grandeur²⁴ déployé à l'acte I s'oppose, dans celui-ci, la force tranquille et bienveillante de la mère. Cette scène aurait pu faire une belle fin... mais Shakespeare n'a pas écrit un conte de fées, hélas: après cette rencontre, Lear et Cordélia doivent perdre la guerre et se faire kidnapper par Goneril et Regane. Pour l'heure, le retour de Cordélia fait plus que calmer l'imagination rageuse de Lear. En fait, elle lui redonnera, par l'amour et le respect inconditionnels et désintéressés qu'elle lui voue, le sentiment qu'il est quelqu'un, qu'il est bien plus que l'ombre d'un roi ou «la chose même», qu'il est encore, qu'il reste un père aimé. C'est d'ailleurs ce qui peut, selon Kundera, nous guérir de la *litost*:

Parmi les remèdes habituels contre notre propre misère, il y a l'amour. Car celui qui est absolument aimé ne peut être misérable. Toutes ces défaillances sont rachetées par le regard magique de l'amour [...]. [Car l']absolu de l'amour est en réalité un désir d'identité absolu²⁵.

Ce qui lui redonne espoir, c'est que reprend ce dialogue qui lui a tant manqué avec l'une de ceux qui comptent pour lui, Cordélia, devenue entre-temps reine de France. Cependant, comme il a irrémédiablement perdu la conviction que sa place dans le monde consiste à être le roi, il ne peut concevoir en occuper une autre dans cette société qui l'a rejeté. C'est pourquoi son désir, à l'encontre de celui de Cordélia, qui cherche à le réhabiliter, en est un singulièrement marginal:

Non, non, non, non ! Viens, *allons en prison*²⁶.
 Nous deux, seuls, nous chanterons comme des oiseaux *en cage*²⁷.
 Quand tu me demanderas ma bénédiction, je me mettrai à genoux,
 Et te demanderai pardon : ainsi nous allons vivre,
 Et prier, et chanter, et conter de vieux contes, et rire

Angleterre à cette époque.» Le nombre des pauvres et des vagabonds s'est accru fortement à partir des années 1580 jusqu'en 1630. Il n'en est pas moins remarquable qu'un dramaturge ait appelé l'attention sur le dénuement et les souffrances des humbles dans une tragédie consacrée en principe à l'infortune des grands. William Shakespeare, «The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear», dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, p. 1358.

22. William Shakespeare, «The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear», dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte III, sc. 4, v. 46.
23. Citation de Mustapha Fahmi tirée d'un article d'Yvon Bernier, *Progrès-Dimanche*, 3 avril 2005, p. A-37.
24. Harold Bloom, «King Lear», *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. 478.
25. Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, ouvr. cité, p. 201.
26. Nous soulignons.
27. Nous soulignons.

Aux papillons dorés, et écouter de pauvres hères
 Parler des nouvelles de la Cour, et nous aussi nous parlerons avec eux
 De qui perd et qui gagne, qui est en faveur, qui en disgrâce,
 Et nous prétendrons expliquer le mystère des choses,
 Comme si nous étions les espions des dieux ; et nous survivrons
*Entre les murs d'une prison*²⁸, aux coteries et aux factions des grands,
 Qui fluent et refluent avec la lune²⁹.

Lear se reconstruit un monde idéal où la prison lui apporterait ainsi qu'à sa fille protection et asile en les plaçant en marge, en haut, près des dieux, loin des velléités de ce monde où il a fait souffrir et où il a tant souffert. Dorénavant, le seul rôle acceptable pour Lear est celui que l'amour hautement désintéressé de Cordélia veut lui aménager, celui de père aimé : « Nulle ambition orgueilleuse n'incite nos armes, / Seulement l'amour, un tendre amour, et les droits de notre vieux père³⁰. » Cette nouvelle identité que Lear se forge, il ne la perdra pas à la mort de Cordélia.

Finalement, dans l'une des scènes les plus tristes et les plus cruelles de toute la littérature universelle, personne ne semble étonné de la force extraordinaire que déploie ce vieillard de quatre-vingts ans passés au cours de la rixe qui l'oppose à l'esclave qui était en train de « pendre » Cordélia, et dont il sera le vainqueur, non plus qu'on ne questionne le fait qu'il ait eu encore assez d'énergie pour soulever la morte, la porter dans ses bras avant de la déposer aux yeux de tous et de s'agenouiller devant elle. Une telle vitalité prend sa source dans cette nouvelle identité que lui a offerte Cordélia avec son pardon. À l'instar de ce chevalier à la triste figure, prêt à défendre sa dulcinée contre tous les monstres « à vent » qui se présentent, le vieux roi a tenté l'impossible pour sauver son enfant chérie. C'est dans le même esprit que le désir ultime de Lear de voir la vie se remettre en marche, s'accrocher à une plume que son propre souffle anime doit être envisagé. Bien que Cordélia n'ait pas sombré dans la *litost* — le roi de France, en l'épousant, lui ayant permis de sauvegarder son identité en reconnaissant la vertu sur laquelle se fonde celle-ci —, elle fait découvrir à Lear, alors qu'il croyait légitime qu'elle engendre et nourrisse un ressentiment contre lui qui l'avait bannie, qu'il est en quelque sorte le géniteur de sa propre misère et de sa souffrance. Elle l'aide à dépasser cette *litost* qui, d'autre part, semble extrêmement dérisoire, si on s'accorde au point de vue de Jan Kott :

Dans un monde grotesque, on ne peut justifier l'échec au moyen d'aucun absolu, ni faire porter à celui-ci la responsabilité de la défaite. L'absolu n'est doté d'aucune des raisons dernières ; il est tout simplement le plus fort³¹.

La *litost* de Lear avait une cause humaine, concrète : Goneril et Régane. Avec la mort de Cordélia, cette *litost* qu'a nourrie le vieux roi lui apparaît

28. Nous soulignons.

29. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte V, sc. 3, v. 8-19.

30. William Shakespeare, « The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear », dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte IV, sc. 4, v. 27-28.

31. Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, traduit par Anna Posner, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1978, p. 113 ; nous soulignons.

grotesque, absurde, puisque incommensurable. Il y a, dans les derniers gestes de Lear, concrétion de cette vanité à vouloir prétendre se venger, à croire en la présumée justesse de notre cause. Ainsi, les paroles maternelles proférées par Cordélia à l'acte IV scène 7, toutes imprégnées d'amour qu'elles soient, prennent alors une couleur philosophique indéniable: «No cause, no cause³².»

32. William Shakespeare, «The Tragedy of King Lear/La tragédie du roi Lear», dans *Tragédies*, ouvr. cité, tome II, acte IV, sc. 7, v. 73.

L'attraction-répulsion du vampire : le cas d'*Héloïse* d'Anne Hébert

Lucie Arsenault,
Université du Québec à Rimouski

Le vampire est une créature étrange ; il s'agit, selon la définition donnée par Jean Marigny, spécialiste mondial de la question du vampire, « d'un revenant en corps [...] [qui] sort la nuit de sa tombe pour sucer le sang des mortels afin de prolonger son existence posthume, [...] ses victimes dev[enant] à leur tour des vampires après leur mort¹ ». Malgré cette image menaçante, le vampire attire, séduit ou fascine très souvent ses victimes. Dès ses premières apparitions dans la littérature, la figure féminine du vampire évoquait la femme fatale, celle « qui deviendra au cinéma la “vamp”² » : la Clarimonde de Théophile Gautier ou la Carmilla de Le Fanu, deux femmes vampires du XIX^e siècle, en sont de bons exemples. Au XX^e siècle, le visage du vampire change, le cinéma y étant pour quelque chose. Malgré tout, la figure féminine reste sensiblement la même : une prédatrice-séductrice. Personnages, lecteurs et auteurs sont toujours susceptibles de tomber sous le charme du vampire. Anne Hébert, pour sa part, a succombé le temps d'un court roman au pouvoir charmeur du vampire. Dans *Héloïse*, elle nous présente *une* vampire, Héloïse, et un vampire, Bottereau, qui viennent troubler la vie paisible d'un jeune couple récemment fiancé. L'écrivaine elle-même avoue avoir été gênée par le fait qu'Héloïse était un vampire, ne sachant même pas pourquoi elle a fait appel à ce mythe³. Dans son quatrième roman, elle nous présente néanmoins, deux figures du vampire très différentes, l'une séduisant la victime, l'autre la violant ; le rapport attraction-répulsion est ainsi très présent dans ce texte. Je présenterai d'abord sommairement mon appareil analytique, issu de la sémiotique, soit l'analyse thymique, pour ensuite effectuer un court résumé du texte analysé, *Héloïse*, d'Anne Hébert. Enfin, j'analyserai les réactions de Bernard, le personnage principal du roman de Hébert vis-à-vis des vampires du texte.

Présentation de l'analyse thymique

Étymologiquement parlant, le mot *thymique* vient du nom *thymie* qui signifie, selon *Le Robert*, « humeur, disposition affective de base ». De là, l'adjectif thymique signifie, toujours selon *Le Robert*, « [q]ui concerne les

-
1. Jean Marigny, *Sang pour sang : le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », 1999, p. 53-54.
 2. *Vampires. Dracula et les siens*, anthologie préparée par Roger Bozetto et Jean Marigny, Paris, Omnibus, 1997, p. V.
 3. Donald Smith, « Anne Hébert et les eaux troubles de l'imaginaire [entrevue] », *Lettres québécoises*, vol. 20, hiver 1980-1981, p. 73.

thymies, l'humeur en général ». L'analyse thymique s'attarde donc aux humeurs d'actants; elle permet d'étudier les évaluations de type euphorie/dysphorie, l'euphorie étant considérée comme un sentiment positif, tandis que la dysphorie évoque plutôt l'idée de malaise, de quelque chose de négatif. Bien sûr, les modalités thymiques ne se limitent pas à deux. Grâce au carré sémiotique qui permet de combiner des termes, nous pouvons aussi ajouter la phorie — euphorie et dysphorie simultanément (par exemple, le fameux *topos* où l'on aime et l'on déteste en même temps une personne) — et l'aphorie — ni euphorie, ni dysphorie (par exemple, l'indifférence).

Définissons d'abord les différentes instances qui sont impliquées lors d'une évaluation thymique. Il y a d'abord un sujet, celui qui évalue. Par exemple, lorsque je dis que j'adore le chocolat, le sujet, c'est moi. Il y a aussi un objet, ce qui est évalué. Dans l'exemple précédent, l'objet est le chocolat. Il y a aussi le temps qui a son importance dans une analyse thymique. En effet, il est possible qu'une évaluation thymique évolue; elle n'a pas à être la même tout au long d'un texte. Ce changement d'évaluation thymique est, la plupart du temps, dû à un changement de position temporelle. Par exemple, une personne ressentant une forte euphorie face à un vampire (sans connaître la réelle nature de celui-ci) peut voir ses sentiments changés lorsqu'il découvre la véritable personnalité de l'objet de son attirance. Le changement d'évaluation thymique peut aussi provenir d'une transformation de l'objet évalué: le vampire, d'une beauté hypnotisante, se transforme soudain en un monstre dégoûtant. L'évaluation peut aussi varier selon que le sujet observe l'objet en son entier ou telle partie de cet objet. Le sujet peut alors être très attiré par les yeux d'un vampire, mais être repoussé par son odeur. L'évaluation devient donc ambivalente: d'un côté, elle est euphorique, de l'autre, elle est plutôt dysphorique. L'évaluation globale sera ainsi phorique, avec possiblement une prédominance, soit de l'euphorie, soit de la dysphorie. Les évaluations thymiques peuvent être quantifiées de manière graduelle, c'est-à-dire que l'euphorie et la dysphorie peuvent donc être perçues à des degrés différents. Par exemple, si je dis: « j'aime bien les bonbons, mais j'adore le chocolat », il y aura euphorie face aux bonbons, mais l'euphorie sera nettement plus forte à l'égard du chocolat.

Dans son ouvrage *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Joseph Courtés affirme que l'analyse thymique « [...] consiste tout simplement [...], face à une catégorie thématique (ou figurative), à préférer spontanément, si l'on peut dire, l'un des deux termes à l'autre: ce choix est fonction de l'attraction ou de la répulsion que suscite immédiatement telle valeur thématique ou telle figure⁴ ». Pour ce théoricien, l'euphorie semble donc synonyme d'attraction et la dysphorie de répulsion. La plupart du temps, effectivement, l'évaluation thymique agit de cette façon: si je suis attirée par le chocolat, c'est qu'il me procure une certaine euphorie. Par contre, tout n'est pas toujours aussi simple. Dans certains cas, dans un univers fantastique notamment, l'euphorie ne correspond pas forcément à une attraction et la dysphorie ne correspond pas nécessairement à une

4. Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, coll. « Linguistique », 1991, p. 173.

répulsion : un élément peut influencer le sujet dans son évaluation. L'objet évalué peut exercer, par exemple, un envoûtement sur le sujet évaluateur. L'évaluation thymique s'en trouve ainsi changée. Il est donc important de ne pas assimiler systématiquement la dichotomie euphorie-dysphorie et la dichotomie attraction-répulsion, puisqu'elles ne sont pas de parfaits synonymes. Je reviendrai sur ce point dans l'analyse.

Résumé du texte d'Anne Hébert

Le roman s'ouvre sur la description d'un appartement datant du début du ^{xx}e siècle décoré d'antiquités. Dans le métro, Bernard entend une voix féminine chantante qui le subjugue. Dès qu'il voit la jeune femme qui chantait, le sort en est jeté. Il perd son intérêt pour Christine, sa fiancée, et est de plus en plus envoûté par la jeune inconnue nommée Héloïse. Il convainc Christine de résilier le bail de leur studio sans inspiration pour louer l'appartement décrit au début du texte, qui attend patiemment le jeune couple. Il leur est loué par Bottereau, un ami d'Héloïse. Bernard se laisse pénétrer par l'endroit, ne sortant que pour retrouver celle qui hante ses pensées. Il s'abandonne à elle. Il revient chez lui « pâle et chancelant ⁵ », la trace d'une piqûre au poignet. Il avoue qu'il a peur. Il n'aime plus Christine. Cette dernière le quitte, mais accepte tout de même de l'aider. Héloïse se présente à l'appartement même de Bernard, logement qui a déjà appartenu à Héloïse. Elle tranche la gorge de Bernard et prend son sang. Christine le sauve de la mort. Par contre, elle n'échappera pas à Bottereau, qui la viole et la tue. Bernard, désespéré, veut retrouver Héloïse pour se venger. Il la retrouve, mais est incapable de la tuer : elle est déjà morte et « on ne meurt qu'une fois ⁶ ». Bernard est de nouveau séduit ; Héloïse l'entoure de ses bras, tandis que Bottereau arrive avec une Christine totalement indifférente.

Analyse thymique des réactions de Bernard face à la figure vampirique

L'appareil analytique décrit et le roman résumé, nous pouvons maintenant nous consacrer au vif du sujet, soit l'attraction-répulsion du vampire. Je vais d'abord survoler très rapidement le personnage de Bottereau, puisqu'il n'est pas très important dans le déroulement de la diégèse. Puis, je vais me consacrer à l'étude du personnage d'Héloïse, nettement plus intéressante à étudier parce qu'elle est plus ambiguë. À la lecture du roman, il est très évident que Bottereau ne semble pas très attirant. Il provoque, chez Bernard, un certain dégoût, il lui « répugne profondément ⁷ ». Bernard s'en remet à lui uniquement pour que le déroulement des événements soit respecté. Il sentira même le besoin de se défendre avec Christine contre ce « vieux démon ⁸ ». L'image et l'attitude de Bottereau, de même que la plupart des objets qui lui sont associés, ne provoquent donc que répulsion, que dysphorie.

5. Anne Hébert, *Héloïse*, Paris, Seuil, 1980, p. 91.

6. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 78.

7. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 47.

8. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 54.

Le rapport qui unit Bernard à Héloïse est nettement plus complexe. Pour mieux comprendre cette relation particulière, il faut d'abord différencier deux types de sujets. Il y a le sujet en possession de lui-même : il est maître de sa pensée et de ses actions. La figure d'autorité que l'on retrouve souvent dans le fantastique, que ce soit un médecin, un policier ou autre, serait l'exemple type de cette catégorie de sujet. Christine, dans le roman d'Anne Hébert, représente bien ce type de sujet, elle qui reste lucide jusqu'à sa mort. Puis, il y a le sujet possédé par un autre, extérieur à lui-même. Il n'a pas la maîtrise de ses pensées ou de ses actions. La perception de son monde est modifiée, faussée. Il peut agir contre son gré, être attiré par des objets même s'il sait que ceux-ci sont nocifs pour lui ou qu'il les trouve dégoûtants. Bernard se rapproche de ce type de sujet, lui qui est envoûté par Héloïse. Pour prendre un exemple concret et terre à terre, un fumeur qui veut cesser de fumer ressentira une euphorie lorsqu'il prendra une cigarette. Cependant, au même moment, il se sentira mal de prendre quelque chose de néfaste, et se retrouvera aussi dans un état dysphorique. Malgré ce sentiment de répulsion, il ne peut s'empêcher d'être attiré par l'objet qui lui procure aussi un sentiment de bonheur. Même chose dans le cas d'un diabétique qui ne peut s'empêcher de manger des sucreries. Dans ces cas, l'ajout de la catégorie phorie — qui représente à la fois l'euphorie et la dysphorie — est essentiel.

Outre l'ambiguïté du sujet face à un objet, certains objets peuvent aussi exercer une certaine force, un certain envoûtement. La cigarette, bien qu'elle n'envoûte pas le fumeur, modifie tout de même sa perception en lui procurant un sentiment de bien-être. Même chose pour le sucre. Dans la fiction, d'autant plus dans le genre fantastique, certains objets — bien souvent des objets qui provoquent habituellement une dysphorie — ont aussi la faculté d'exercer un pouvoir envoûteur. Lorsqu'il exerce son pouvoir, on pourrait dire que l'objet est actif sur le sujet. Lorsqu'il n'exerce pas son pouvoir, ou qu'il n'en a tout simplement pas, l'objet est passif. Le vampire est une créature qui utilise souvent « une certaine hypnose faisant ressembler à un rêve (un cauchemar non sans séduction) l'acte qu'il commet⁹ ». Le vampire aurait donc cette faculté de rendre euphorique ce qui, de prime abord, ne le serait pas et modifie ainsi la capacité évaluatrice du sujet. La capacité d'envoûter de l'objet influence l'état du sujet. Ainsi, un sujet sous l'emprise d'un objet peut se retrouver attiré par quelque chose qui provoque en lui une dysphorie ; par exemple, la victime qui sait très bien que le vampire va le tuer, mais qui ne peut s'empêcher de se retrouver dans ses bras. De même, l'objet n'a pas à être actif sur tous les sujets. Un vampire peut très bien séduire sa victime alors qu'il restera passif sur tous les autres personnages. Dans le roman d'Hébert, Héloïse envoûte totalement Bernard, tandis qu'elle ne provoque qu'indifférence chez Christine. La victime est alors un sujet possédé tandis que son entourage reste en possession de ses moyens. Enfin, un sujet peut être charmé par un vampire qui exerce son pouvoir enchanteur, mais être repoussé par ses acolytes vampires, qui

9. Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 2003, p. 26.

demeurent passifs sur le sujet. Dans le texte étudié, Bernard est envoûté par Héloïse, mais déteste Bottereau. Héloïse est donc active sur Bernard, mais passive sur Christine. Bottereau est pour sa part passif sur les deux fiancés.

Cette distinction faite, j'ai dressé un tableau des différentes réactions de Bernard face à la jeune femme ensorceleuse, tableau que l'on retrouve dans l'annexe. Certaines réactions sont plus difficiles à classer, puisque Bernard, étant ensorcelé, n'a plus le contrôle sur lui-même. Cela est très évident à la fin du roman : il sait qu'Héloïse est dangereuse et qu'il faut la fuir. Il tombera néanmoins à ses pieds en chuchotant : « Je t'aime. » Il prononce ces mots comme dans un rêve, ne sachant même pas s'il les a réellement dits. Il affirme aimer Héloïse, ce qui provient d'une sensation d'euphorie. Cependant, il est envoûté, il n'a plus le contrôle de lui-même et sa perception de la réalité est ainsi altérée. Lorsqu'il est conscient, il sait qu'Héloïse est dangereuse. Le fait d'être dans ses bras serait donc négatif, dysphorique. En adoptant ce point de vue, l'attraction n'est plus synonyme d'euphorie ; elle est ici dysphorique. Nous pouvons donc être attirés par quelque chose tout en étant en possession de nous-mêmes, ce qui serait une attraction euphorique, de même que nous pouvons aussi être attirés par quelque chose contre notre gré, ce qui serait plutôt une attraction dysphorique, s'agissant ici du *topos* du danger attirant.

Lorsque nous analysons les données de notre tableau, les cases ombragées indiquent les réactions où l'envoûtement de Bernard semblait apparente, où les données peuvent être altérées par le pouvoir qu'exerce Héloïse sur sa victime. Ces cases (vingt-deux sur quarante-quatre) correspondent donc à une attraction, volontaire ou involontaire. Si nous observons ces lignes grises, nous pouvons voir que la majorité d'entre elles ont été classées dans la phorie, soit quinze sur vingt-deux. Certaines des réactions, comme l'attrait obsédant que Bernard a pour Héloïse, montrent bien la double posture de celui-ci. Lorsque nous désirons un objet, lorsque nous sommes attirés par lui, c'est qu'il provoque en nous de l'euphorie. Par contre, ici, le désir possède Bernard ; il n'a plus vraiment de contrôle sur lui : le désir a pris le contrôle. Il est ainsi attiré contre son gré. De même, lorsque Bernard est guidé par la voix d'Héloïse, il est plus qu'attiré : il est contrôlé par la voix, comme un marin est captivé malgré lui par la voix d'une sirène. Lorsqu'il se donne à Héloïse, l'auteure affirme que la volupté « le broie et l'emmène jusqu'aux portes de la mort ¹⁰ ». Le sentiment de volupté, habituellement agréable, l'entraîne ici vers la mort. Le positif contient donc une part de négatif. Enfin, lorsqu'il dit à Héloïse qu'il l'aime — sentiment euphorique —, celle-ci répond que ce n'est que la fascination de la mort, élément négatif. Bref, ce tableau montre bien que les réactions de Bernard face à Héloïse sont ambivalentes, ou phoriques, lorsque celle-ci envoûte sa victime.

Par ailleurs, la réaction de Bernard envers Héloïse pendant l'envoûtement se présente comme étant uniquement euphorique. En effet, à son premier rendez-vous avec Héloïse, Bernard « n'est que désir », soit un sentiment euphorique très fort, presque trop intense. Cette grande euphorie

10. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 100.

peut cependant cacher une part de dysphorie : après tout, même s'il n'y a aucun indice de dysphorie dans ce passage, nous pouvons y voir qu'être possédé par un désir qui semble phorique est ici très euphorique, même si ce sont deux façons de dire le même état d'âme, à peu de chose près. Il n'y a que la perception de cet état qui change. À l'inverse, certaines réactions — six au total — sont uniquement dysphoriques. Lorsque Bernard se retrouve en l'absence d'Héloïse, il erre comme une âme en peine, ayant même quelques moments de lucidité lors de son envoûtement. Il se demandera par exemple : « Comment expliquer à Christine qu'il est possédé par une femme qui ne ressemble à aucune créature vivante et qui, un jour, le tuera ¹¹ ? » Même dans cette attraction involontaire, Bernard reconnaît la menace d'Héloïse : il sait qu'elle ne peut susciter que dysphorie chez lui. Malgré toute l'ambiguïté de l'envoûtement de Bernard par Héloïse, quelques évaluations demeurent tout de même un peu plus simples, soit uniquement euphoriques ou uniquement dysphoriques.

Observons maintenant les lignes blanches, soit celles où Bernard est en contrôle de lui-même. L'autre moitié des réactions concernant Héloïse a été classée dans cette catégorie, soit vingt-deux. De ce total, une très grande majorité — dix-neuf — relèvent de la dysphorie. Les trois autres réactions sont produites au cours de la première rencontre avec Héloïse. Deux relèvent de la phorie, dont une à tendance dysphorique et l'autre plutôt positive. Cette réaction positive survient lorsque Bernard croit Héloïse aveugle. Il se sent « comme s'il venait d'échapper à un danger ¹² ». Le sentiment d'euphorie apparaît, car Bernard croit avoir échappé au danger que représente Héloïse. Donc, même dans l'euphorie, Bernard voit la menace chez la jeune femme parfaite. L'évaluation est uniquement euphorique, puisque Bernard se trompe sur l'objet évalué. Son évaluation est ainsi faussée non par un envoûtement, mais par une mauvaise connaissance de l'objet. La répulsion face à Héloïse est donc réelle lorsque Bernard est conscient. Il se sent mal sous le regard d'Héloïse lors de leur première rencontre ; il baisse alors les yeux. L'idée de soumission, qui réapparaîtra lorsque Bernard sera envoûté, se fait déjà sentir. En fait, précisons que le pouvoir du regard est fréquent chez les vampires. Dans *La morte amoureuse* de Théophile Gautier par exemple, le narrateur dit : « Quels yeux ! Avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme [...]. Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer ; elle m'avait soufflé sa volonté : je ne vivais plus dans moi, mais dans elle et par elle ¹³. » Le regard du vampire a donc cette faculté d'envoûter les victimes. Les évaluations dysphoriques sont très présentes après l'attaque d'Héloïse. Bernard voit la mort dans cette jeune femme ; il veut « la fuir à jamais ¹⁴ » ; il veut même la tuer. Il est donc évident que Bernard est conscient du danger que représente Héloïse, de même que du fait que ce vampire lui est repoussant.

11. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 93.

12. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 22.

13. Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, dans *Les cent ans de Dracula*, anthologie préparée par Barbara Sadoul, Paris, Librio, 1997, p. 41 et p. 44.

14. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 105.

On sait toutefois qu'il sera séduit de nouveau par la créature et la rejoindra dans la mort. L'envoûtement, qui modifie la capacité évaluatrice de la victime, sera plus forte que la lucidité, qui éclaire le sujet sur les réels aspects négatifs du vampire.

Conclusion

Par le personnage d'Héloïse, nous voyons bien le fonctionnement de la dichotomie attraction-répulsion. Cette femme vampire, contrairement à son acolyte, use de ses pouvoirs de séduction pour attirer ses victimes. Bernard, lorsqu'il est en pleine possession de soi, comprend le danger que représente Héloïse. Sous le charme de celle-ci, il est attiré par ce qui représente un danger et la vie lui répugne. Il trouve Christine insupportable, leur studio devient trop éclairé, trop neuf. Un simple repas savoureux le met en colère, il trouve le monde « absurde et débraillé¹⁵ » : il est attiré par ce qui représente la mort. Héloïse lui dira d'ailleurs : « Ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri¹⁶. » Le vampire a donc le pouvoir de séduire et d'altérer la pensée d'autrui pour l'attirer dans ses filets. Nous avons déjà évoqué dans l'introduction le fait que la figure du vampire pouvait séduire le personnage, l'auteur et le lecteur. Nous avons vu que le vampire séduit Bernard, de même qu'il a séduit Anne Hébert. Il séduit aussi le lecteur. La relation vampire-lecteur est souvent une longue histoire d'amour. Léa Silhol, dans l'avant-propos de son anthologie intitulé *De Sang et d'Encre*, insiste sur cette union : « j'ai remarqué que le vampire est souvent, plus que tous les autres monstres, une affaire d'habitude. Que dis-je : d'accoutumance. On lit un livre, on voit un film... et de cette innocente rencontre peut naître une fascination souveraine, qui ne demande qu'à s'épanouir en obsession¹⁷. » Le roman d'Anne Hébert produit cet effet. Les critiques s'accordent à dire que l'auteure réussit « à provoquer une lente fascination chez son lecteur¹⁸ ». Elle ne dévoile jamais la véritable identité des deux vampires, laissant un indice ici et là afin que le lecteur la découvre par lui-même, comme Bernard doit le faire. Le style de l'écriture, avec ses nombreuses phrases infinitives et nominales, les multiples répétitions — comme l'expression « jeune femme » —, ses descriptions détaillées qui rendent les objets étranges, ses antithèses constamment présentes, ses courtes phrases et ses chapitres brefs envoûtent le lecteur. Comme Bernard, le lecteur est pris au piège. Comme Bernard, qui suit son destin jusqu'au bout, le lecteur doit lire le livre jusqu'au bout. En définitive, Anne Hébert, avec son roman *Héloïse*, nous montre bien que l'on peut écrire sur du paranormal sans pour autant produire de la paralittérature.

15. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 48.

16. Anne Hébert, *Héloïse*, ouvr. cité, p. 123.

17. Léa Silhol (sous la dir. de), *De Sang et d'Encre*, Pantin, Éditions Naturellement, coll. « Fictions », 1999, p. 8.

18. Gabriel-Pierre Ouellette, « Anne Hébert. *Héloïse* », dans Maximilien Laroche (sous la dir. de), *Livres et auteurs québécois 1980*, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 60.

ANNEXE

**Tableau des évaluations thymiques
faites par le sujet Bernard sur l'objet Héloïse**

Modalités thymiques	Intensités modales	
+ : euphorie (positif)	+ - : phorie avec dominance du positif ↓	faible intensité
- : dysphorie (négatif)	- + : phorie avec dominance du négatif ↑	forte intensité
± : phorie (positif et négatif)	~± : aphorie (ni positif ni négatif— n'est pas présent dans ce tableau)	

Objet évalué	Réaction du sujet (Bernard) (citations ou paraphrases)	Évaluation thymique
HÉLOÏSE (Bernard croise Héloïse pour la première fois, dans le métro)	Voix étrange qui l'atteint au plus profond de lui-même : provoque en lui le besoin de se défendre (20)	- +
	Éprouve une gêne insupportable sous le regard de la jeune femme : baisse les yeux (21)	-
	Se sent soulagé lorsqu'il croit qu'Héloïse est aveugle, « comme s'il venait d'échapper à un danger » (22)	+
	Le reflet bleuté des cheveux noirs d'Héloïse « enchante et inquiète » (22)	±
	Seule pensée qui habite Bernard : femme inconnue, étrange et glacée qu'il veut retrouver à tout prix. Cette « quête épuisante » le rend tendu (24), le décourage et l'angoisse (26)	-
	Fuit son cours par nécessité de retrouver la jeune femme (27-28)	±
	Erre comme une âme en peine sans Héloïse (29)	-
	Désir pour Héloïse qui le possède « jusqu'à la moelle de ses os » (31)	±
	Est « transformé comme quelqu'un qui passe sur l'autre versant du monde » (31)	-

Objet évalué	Réaction du sujet (Bernard) (citations ou paraphrases)	Évaluation thymique
(Bernard retrouve Héloïse et va lui parler)	Après une rebuffade d'Héloïse, Bernard est « incapable d'articuler une parole » (38)	–
	A besoin de voir « l'image parfaite » d'Héloïse, renouveler son image d'elle pour s'émouvoir en secret et tromper Christine en rêve (63)	±
	Attend Héloïse en étant crispé et tendu (67)	–
(Bernard revoit Héloïse au métro)	Est guidé par la voix d'Héloïse (68)	±
	Une chanson d'Héloïse atteint Bernard « comme un coup de couteau » (69)	–
(Héloïse donne rendez-vous à Bernard)	Est pris au piège avec Héloïse : « Pris au piège avec elle. En plein théâtre avec elle. Ne sachant pas quel rôle lui est destiné. L'acceptant d'avance ce rôle absurde et terrifiant. » (69)	±
(Bernard se rend au rendez-vous)	Le visage bouffi et repu d'Héloïse indispose Bernard (77)	–
	Est saisi d'inquiétude (77)	–
	Le visage glacé, les pommettes dures d'Héloïse « fascinent Bernard et le désespèrent » (81)	±
	Espère un « don redoutable » d'Héloïse (87)	±
	« [N]'est que désir » (87)	+↑
	Tremble devant Héloïse (87)	–
	Se révulse en sentant l'odeur de vase d'Héloïse, puis est emparé par la « forte senteur de grève et d'océan » (88)	–

Objet évalué	Réaction du sujet (Bernard) (citations ou paraphrases)	Évaluation thymique
(Héloïse embrasse et pique Bernard. Elle lui redonne rendez-vous à l'appartement.)	Vertige causé par la sensation de se battre contre la mort, de lutter pour sa vie (88)	–
	Bernard, après une soirée avec Héloïse, est très pâle et chancelant (91)	–
	Bernard est pâle, vulnérable, blessé (92)	–
	« Est possédé par une femme qui ne ressemble à aucune créature vivante et qui, un jour, le tuera » (93)	–
	Attend « cette créature sans pareille avec une sorte de passion fiévreuse, inquiète » (97)	–+
(Héloïse se présente au rendez-vous)	Est médusé face à l'entrée d'Héloïse (97)	–
	« [...] contemple Héloïse comme on contemple la mort. Ébloui par son éclat sauvage. Soumis et effrayé. » (97)	– +
	Est troublé (Héloïse ne se reflète pas dans le miroir ; lui, oui) (99)	–
	Trouve Héloïse « Trop belle, trop pâle, terrible » (99)	+↑→ –
	Tombe aux pieds d'Héloïse (idée de soumission) (100)	–
	Volupté qui « le broie et l'emmène jusqu'aux portes de la mort » (100)	–+

Objet évalué	Réaction du sujet (Bernard) (citations ou paraphrases)	Évaluation thymique
(Attaque d'Héloïse)	Est « miné par un mal étrange » (104)	–
	Est livré « à la fièvre et au délire » (104)	–↑
	Il dit : « Cette femme est la mort. Chasse-la, Christine. » (105)	–
	Ne peut plus ignorer la véritable d'Héloïse » (105)	–
	« Maintenant qu'Héloïse est démasquée, dans son odeur musquée, la sécheresse de ses os et le prix exorbitant de son étreinte, comment ne pas la fuir à jamais ? » (105)	–↑
	« Maintenant que l'identité d'Héloïse ne fait plus de doute, la fuir comme la mort. Se défendre. Se barricader contre elle. » (110)	–↑
(Bottereau tue Christine)	Bernard veut retrouver Héloïse pour « l'abattre comme un animal nuisible. » (121)	–↑
	Il est attiré, désiré et désirant. Il a une soif de vengeance. (123)	–+
(Bernard tire sur Héloïse qui n'a pas de réaction face aux balles qui l'atteignent)	Bernard se rend, est attiré par Héloïse. « Douceur terrifiante. » (123)	±
	Il chuchote ces mots : « Je t'aime Héloïse, je t'aime. » Elle réplique : « Ce n'est que la fascination de la mort, mon chéri. » (123)	±↑
	Il défaille aux pieds d'Héloïse. Elle l'entoure, « Piéta sauvage » (123)	–+

Qui est la romancière France Daigle ?

Émilie Lefrançois,
Université du Québec à Rimouski

La présente communication se veut une analyse de la trajectoire de France Daigle, romancière, journaliste et scénariste acadienne. Elle adopte la perspective sociologique de Bourdieu en présentant les quatre formes de capitaux : culturel (incorporé, objectivé et institutionnalisé), symbolique, économique et social chez Daigle. Cette étude permettra de voir, entre autres, qui l'a encouragée à publier les études qu'elle a faites, les maisons d'éditions et les revues qui l'ont publiée, les prix et distinctions qu'elle a reçus¹, etc. Il sera également question de voir son rôle dans l'Association des écrivains acadiens et la représentation des liens (amical, scolaire, littéraire ou autre) qui unissent ces écrivains de la deuxième génération littéraire acadienne².

Les quatre formes de capitaux chez France Daigle

Le capital culturel et ses trois formes

France Daigle naît en 1953 à Dieppe, une petite ville près de Moncton, au Nouveau-Brunswick. Son père, Euclide Daigle, occupe successivement différents postes au quotidien *L'Évangéline*, de 1949 jusqu'en 1967 : traducteur, correcteur d'épreuves, reporter, courriériste parlementaire, éditorialiste, propagandiste et organisateur de campagnes financières³. Cette carrière suppose donc que la famille Daigle possède un bagage culturel important. D'ailleurs, en entrevue, France Daigle soutient qu'il était important pour ses parents de transmettre les valeurs du bien écrire et du bon parler. Le capital culturel préalablement investi par la famille est donc la valorisation de la langue française. Daigle rapporte cependant que la valeur de la littérature n'était pas significative et qu'il y avait peu de livres dans la maison familiale : « Les livres n'étaient pas rien, il y en avait beaucoup comparativement à d'autres gens, mais objectivement c'était relativement minime⁴. »

-
1. Ce travail s'attarde uniquement sur le parcours littéraire de France Daigle en tant que romancière. Nous laissons donc de côté son travail de dramaturge et de scénariste. Notons simplement que c'est Louise Lemieux, metteuse en scène, qui a invité France Daigle à écrire cinq pièces de théâtre, *Le musée du nouvel âge* (1999), *Craie* (1999), *Foin* (2000), *Bric-à-brac* (2001) et *Sans jamais parler du vent* (2004), pour le collectif Moncton-Sable, une troupe de théâtre qui voit le jour à Moncton en 1997.
 2. Afin de retracer le parcours littéraire de France Daigle, une entrevue téléphonique s'est imposée. Nous tenons d'ailleurs à remercier M^{me} Daigle pour ses confidences éclairantes au sujet de son parcours dans l'institution littéraire. Une autre entrevue fut également réalisée avec André Gervais, professeur de littérature retraité de l'Université du Québec à Rimouski que nous remercions également pour sa collaboration.
 3. Le quotidien *L'Évangéline*, publié à Moncton entre 1887 et 1982, fut l'organe principal du nationalisme acadien à l'époque.
 4. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

Adolescente, France Daigle était loin de s'imaginer qu'elle allait devenir romancière. Dans une entrevue publiée dans la revue *Femmes d'action*, elle explique : « Dans ma famille c'était très important de bien réussir en français à l'école. On a donc développé une facilité. À ce moment-là, je ne sais pas si je pensais faire quelque chose avec ça⁵. » Il est clair que la valeur accordée à la langue et à la culture acadienne est un signe fondamental reçu du père. Mais ce sont davantage ses études qui, au fil du temps, lui font découvrir une préférence pour les langues au détriment des matières plus scientifiques⁶.

Lorsque France Daigle débute ses études postsecondaires, c'est le cinéma qu'elle choisit. Elle se rend à Toronto et commence à en apprendre les rudiments en débutant un baccalauréat en photographie et en cinéma à l'Université Ryerson. Mais en considérant les contraintes de l'apprentissage technique, elle fait vite volte-face : « Je n'étais pas prête à tenir une caméra, recruter des acteurs, faire des compromis pour obtenir du financement⁷. » Elle se tourne alors vers l'écriture qui est devenue un choix de prédilection, car elle y a vu un outil à portée de la main. Outre sa carrière d'écrivaine, Daigle soutient que son capital culturel incorporé est quasi inexistant puisqu'elle n'a aucun bagage artistique, que ce soit en peinture ou en musique. Et même en ce qui a trait à la littérature, elle confie avec modestie que son capital culturel objectif est minime du fait qu'elle se débarrasse des livres dont elle sait qu'elle ne les relira pas⁸.

France Daigle revient donc au Nouveau-Brunswick afin de poursuivre ses études et complète un baccalauréat en littérature à l'Université de Moncton. Quand est venu le temps de choisir un métier, Daigle décide de suivre la tradition familiale en devenant journaliste, ce qui la conduira à l'écriture. Elle prolonge ainsi l'héritage reçu de son père en choisissant la carrière de journaliste⁹.

5. Claudette Lajoie, « Personnage remarqué », *Femmes d'action*, vol. 21, n° 2, 1991, p. 33.

6. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

7. Mélanie Saint-Hilaire, « J'suis manière de proud de toi », *L'Actualité*, n° 27, mars 2002, p. 67. L'occasion de voir ses projets sur écran s'est présentée une seule fois en 1988 alors que France Daigle collabore avec la cinéaste torontoise Barbara Sternberg pour qui elle a rédigé la narration du film *Tending Towards the Horizontal*. À noter cependant que France Daigle n'a pas de lien particulier avec des cinéastes, des producteurs ou même des agences de cinéma. De plus, dans une entrevue parue en 2003 (Anne Brown et Doris Leblanc, « France Daigle : chantre de la modernité acadienne », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, Fredericton, University of New Brunswick, vol. 28, n° 1, p. 147-161), France Daigle explique pourquoi elle a mis en veilleuse toute autre collaboration à des projets d'écriture cinématographique : « Je trouvais que c'était trop compliqué ! C'est compliqué de faire une œuvre à trente personnes. Je suis mieux à la faire quand une ou deux ou trois personnes me donnent des conseils et que ce n'est pas tout le monde qui tire de son bord. Ça coûte cher le cinéma ! Donc, il y a beaucoup de compromis à faire, et je ne veux pas les faire. Je ne sais pas... Je n'ai pas eu une grande envie de faire cela depuis longtemps. »

8. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

9. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

Le capital économique

Au milieu des années 1970, France Daigle fait ses premières armes comme correctrice d'épreuves au journal acadien *L'Évangéline*¹⁰. Depuis la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, elle a exercé le métier de journaliste à la radio de Radio-Canada pour gagner sa vie. En entrevue, elle confie que même après la publication de onze romans et de quatre pièces de théâtre, elle ne serait pas en mesure de vivre seulement de sa plume¹¹. Néanmoins, depuis quelques années, elle ne travaille que six mois par an afin d'accumuler de l'argent pour se payer des congés d'écriture. Et grâce à deux bourses de création que lui a accordées le Conseil des Arts du Canada (une en 1994 et l'autre en 1997), elle peut consacrer deux années entières à l'écriture. De plus, même si le métier de journaliste n'est pas proche du milieu littéraire, Daigle dit aimer son travail à Radio-Canada puisqu'il lui permet de « choisir des mots, une façon de les placer, d'être claire¹² ». Comme le souligne Bourdieu, la profession de journaliste peut sembler avantageuse du fait que France Daigle devient actrice dans une organisation importante sur le plan culturel et social :

on voit les profits subjectifs qu'offre ce double statut, l'identité proclamée permettant par exemple de se satisfaire de tous les petits métiers dits alimentaires qui sont offerts par la profession même, comme ceux de lecteur ou de correcteur dans des maisons d'édition, ou par des institutions apparentées, journalisme, télévision, radio, etc. Ces emplois, dont les professions d'art connaissent l'équivalent, sans parler du cinéma, ont la vertu de placer leurs occupants au cœur du « milieu », là où circulent les informations qui font partie de la compétence spécifique de l'écrivain et de l'artiste, où se nouent les relations et s'acquièrent les protections utiles pour accéder à la publication, et où se conquièrent parfois les positions de pouvoir spécifique [...] qui peuvent servir à l'accroissement du capital spécifique¹³.

Mais en entrevue, Daigle confie que son métier ne lui a pas permis de tisser des liens avec le milieu culturel et littéraire local. Elle soutient même que ses fonctions en tant que journaliste à la radio de Radio-Canada l'empêchent de s'impliquer dans certaines associations et de prendre parti publiquement¹⁴.

-
10. Gérald Leblanc, « France Daigle, le trésor bien caché », *Le Journal*, Moncton, 26 avril 1997, p. 18. L'auteur de l'article ne dit pas si France Daigle a eu l'aide de son père pour être embauchée au journal. De plus, en entrevue téléphonique, France Daigle soutient que la profession de son père ne l'a pas aidée à entrer en relation avec le milieu intellectuel (propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004). Il est cependant permis de croire qu'il lui a sûrement apporté de l'aide même s'il ne travaillait plus au journal lors de l'embauche de France Daigle.
 11. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.
 12. Gérald Leblanc, « France Daigle, le trésor bien caché », art. cité, p. 18.
 13. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, vol. 89, septembre 1991, p. 15.
 14. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

Le capital social

C'est lors de son retour en Acadie, alors qu'elle fait son baccalauréat en littérature, que Daigle participe activement au milieu littéraire au sein de l'Association des écrivains acadiens (AEA). Cette association est fondée à Memramcook, près de Moncton, le 18 novembre 1978 et se donne comme but général de promouvoir la littérature acadienne. L'association publie régulièrement un bulletin d'information sur ses activités, en plus de renseignements susceptibles d'intéresser ses membres. Elle organise un colloque chaque année où les membres se rencontrent pour discuter de littérature, participer à des ateliers et élire son comité exécutif. France Daigle y est active avec d'autres littéraires, tous des écrivains âgés entre 25 et 35 ans, tels que Herménégilde Chiasson, Rose Després, Melvin Gallant, Raymond Guy Leblanc, Gérald Leblanc et Dyane Léger¹⁵.

Non seulement développent-ils un réseau d'affinités, mais ils fondent également une revue de création littéraire, *Éloizes*, qui publie des poèmes d'écrivains connus et inconnus¹⁶. France Daigle publie un total de vingt-deux poèmes entre 1981 et 1994, mais elle laisse la charge de l'administration à d'autres, confiant qu'elle n'est pas douée sur le plan administratif¹⁷. Il s'ensuit des soirées littéraires où les jeunes prennent la parole dans des nuits de la poésie. Ils sont les écrivains témoins et porte-parole du peuple. Après une période de contestations et de revendications, ils sortent de la dichotomie dominant/dominé pour affirmer leur foi en une Acadie toujours vivante et toujours à faire; ou plutôt pour vivre leur acadianité, pour en témoigner sans nécessairement l'afficher. Pour ces jeunes intellectuels en rupture de ban, tout est à faire. Cette génération doit se forger un projet littéraire: réconcilier la modernité et la tradition orale. Ils forment donc un groupe aux idées homogènes puisque leur but premier est de promouvoir la littérature acadienne. Dans l'avant-propos de la première édition de leur revue, signé par le comité de rédaction, on peut y lire: «La variété des thèmes et des formes d'expression est aussi un signe: l'Acadie n'est plus le fief de quelques poètes ou de quelques grands noms. L'Acadie grouille, l'Acadie vit, l'Acadie s'écrit¹⁸.» Les étudiants qui militent alors fortement dans cette association représentent la deuxième vague d'écrivains en Acadie. Ils sont tous impliqués dans un lieu culturel central. Par ailleurs, France Daigle affirme que «le milieu littéraire, et même artistique, acadien est tellement restreint qu'il n'y a pas nécessairement de lieu de sociabilité qui unit les artistes. C'est plutôt un milieu où les gens se connaissent¹⁹».

L'Association des écrivains acadiens se dissout en 1989 en raison d'un manque d'intérêt de la part de ses membres. Certains d'entre eux, dont

15. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

16. Il est impossible de donner une idée de ces poèmes, tant ils sont disparates aussi bien par la forme que par leur thématique.

17. France Daigle publiera également quelques poèmes dans trois autres revues: deux dans *Estuaire* (1985 et 1995), un dans *Cahiers bleus* (1986), un dans *Tessera* (2002) et trois dans *Dalhousie French Studies* (2003) (propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004).

18. Le comité de la revue, *Éloizes*, Moncton, n° 1, printemps 1980, p. 9.

19. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

France Daigle, poursuivent leur défense de la littérature acadienne en se regroupant dans le secteur littéraire de l'Association acadienne des artistes professionnels du Nouveau-Brunswick (AAAPNB). Cette association fut mise sur pied en raison de la difficulté des artistes professionnels néo-brunswickois à disposer de moyens pour faire valoir leurs préoccupations et leurs attentes auprès des organismes publics et parapublics, des médias et du public en général. Le mandat principal confié à l'organisme est d'ordre politique et consiste à revendiquer les droits des artistes et à travailler à l'amélioration de leur situation socioéconomique. Depuis sa création et par son rôle, l'AAAPNB a largement contribué à une meilleure reconnaissance de l'apport des artistes à l'ensemble de la collectivité et à une plus grande valorisation de leurs œuvres. Elle réunit plus de 250 artistes professionnels répartis dans six disciplines : les arts visuels, le cinéma-vidéo, la danse, la musique, le théâtre et la littérature²⁰.

France Daigle occupe le poste de présidente du secteur littéraire dès sa fondation, le 21 avril 1990. Elle rapporte que son rôle de présidente consistait alors à « prendre les problèmes un à un afin d'aider les artistes, de faciliter l'accès aux bourses, aux débouchés pour les produits d'art²¹ ». Son travail avec l'AAAPNB lui a fait prendre conscience qu'il est important d'écrire à Moncton, en Acadie, « pour que ça soit possible de vivre ici, de produire ici. Nous sommes la première génération à le faire. Je suis toujours attirée par l'ailleurs mais c'est de plus en plus significatif de rester ici, de produire ici²² ». Mais Daigle soutient que ses fonctions en tant que journaliste à la radio de Radio-Canada l'empêchent de se joindre à certaines associations puisqu'elle ne peut prendre parti publiquement. C'est pourquoi elle se retire de son poste de présidente à l'AAAPNB le 2 juin de l'année suivant sa fondation²³.

Ainsi, depuis son embauche à Radio-Canada, Daigle ne fait plus partie d'aucun groupe ou association et participe très peu aux événements littéraires. D'ailleurs, si elle fréquente les salons du livre de Dieppe, d'Edmundston et de Montréal, c'est uniquement lors du lancement de ses romans : « Ce qui me fait plaisir, c'est de construire une histoire. Le reste me fatigue... l'essentiel est de donner une parole à écouter²⁴. » De la même manière, France Daigle ne fréquente plus les gens du milieu littéraire acadien. Il arrive qu'elle croise son ancien groupe de l'Association des écrivains acadiens avec qui elle a développé des liens amicaux, mais ils n'entretiennent plus de liens aussi forts qu'avant²⁵.

Un autre facteur expliquant le retrait complet de France Daigle dans les réseaux est son agoraphobie. En effet, comme le souligne Mélanie Saint-

20. Association acadienne des artistes professionnel.le.s du Nouveau-Brunswick [en ligne], <http://www.aaapnb.ca/>, Moncton, page consultée le 25 mars 2004.

21. Claudette Lajoie, « Personnage remarqué », art. cité, p. 33.

22. Claudette Lajoie, « Personnage remarqué », art. cité, p. 34.

23. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

24. Myriame El Yamani, « Elles réinventent l'Acadie », *Châteline*, Montréal, vol. 33, n° 8, août 1992, p. 78.

25. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

Hilaire : « France Daigle disparaîtrait volontiers derrière ses livres. Son agoraphobie, bien réelle quoique contrôlée, la pousse aux bonheurs pot-au-feu : la lecture, l'horticulture²⁶. » Il semble donc que la maladie de France Daigle soit pour beaucoup dans son retrait de la vie sociale. Lorsqu'elle était une jeune adulte, elle n'était pas consciente de sa maladie. Dans son roman *Pas pire*, où elle traite de l'agoraphobie, elle explique :

Voyager, c'est une façon de parler. J'étais jeune et déterminée. Je croyais que ces sensations physiques étranges étaient plus ou moins normales, attribuables au fait que je m'éloignais physiquement et psychologiquement de mon entourage d'enfance. Je ne pensais même pas que ce que j'éprouvais, c'était de la peur, tellement je voulais aller de l'avant, tellement je ne voulais pas rester en arrière²⁷.

Aujourd'hui cette maladie l'empêche de voyager : « Je préfère voyager du fauteuil de mon salon, dans ma tête ou avec des livres et des films²⁸. » C'est pourquoi elle quitte rarement son Acadie natale, si ce n'est pour se rendre à Montréal afin d'y faire la promotion de ses romans publiés aux Éditions du Boréal. Chose certaine, France Daigle préfère de loin la solitude à un cercle d'amis ou de confrères/consœurs de travail et avoue être plus appelée à écrire en affirmant avec un brin d'humour qu'elle n'a plus l'énergie pour avoir une vie sociale épatante²⁹. D'ailleurs, dans une entrevue réalisée en 1997, Daigle soutient qu'elle participe au bouillonnement culturel acadien en rédigeant ses livres³⁰. Force est donc de constater que son capital social ne l'a pas aidée dans la conquête du champ québécois. C'est davantage la force de son capital symbolique qu'elle a d'abord acquis en Acadie³¹.

Le capital symbolique

France Daigle signe son premier roman, *Sans jamais parler du vent. Roman de crainte et d'espoir que la mort arrive à temps*, à l'âge de 30 ans. Après en avoir fait la lecture, Raoul Boudreau, son ancien professeur de lettres de l'Université de Moncton, l'encourage à le soumettre aux Éditions d'Acadie, première et unique maison d'édition au Nouveau-Brunswick à l'époque. La publication a lieu en 1983 et elle marque son entrée dans le milieu littéraire acadien. D'ailleurs, les deux romans suivants, *Film d'amour et de dépendance. Chef-d'œuvre obscur*, publié en 1984, et *Histoire de la maison qui brûle. Vaguement suivi d'un dernier regard sur la maison qui brûle*, publié en 1985, sont tous deux publiés en Acadie³².

26. Mélanie Saint-Hilaire, « J'suis manière de *proud* de toi », art. cité, p. 66.

27. France Daigle, *Pas pire*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, p. 54.

28. Chantal Guy, « Le monde à dos Daigle », *La Presse*, Montréal, 23 septembre 2001, p. B3.

29. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

30. Gérald Leblanc, « France Daigle, le trésor bien caché », art. cité, p. 18.

31. Même si France Daigle est désormais publiée au Québec, elle n'entretient pas de liens particuliers avec les auteurs québécois. Elle soutient que la publication au Québec est intéressante parce qu'elle permet la diffusion des livres, mais comme elle vit à Moncton, elle affirme qu'il « est difficile d'entretenir ou d'augmenter des liens » (propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004).

32. *Sans jamais parler du vent*, *Film d'amour et de dépendance* et *Histoire de la maison qui brûle* constituent une trilogie romanesque.

En 1985, Jean-Yves Collette, l'un des deux directeurs de la revue *La Nouvelle Barre du jour*, entre en contact avec Daigle et l'invite à rédiger un court roman de 48 pages. *Variations en B et K. Plans, devis et contrat pour l'infrastructure d'un pont* est son premier ouvrage à être publié au Québec³³. Cette publication dans une revue comme *La Nouvelle Barre du jour*, qui est avant-gardiste et offre un grand rayonnement, montre sans aucun doute une certaine forme de reconnaissance, de la part de la revue et des collaborateurs, quant au travail de cette écrivaine acadienne.

L'année suivante, André Gervais, qui entretient des relations professionnelles avec Jean-Yves Collette et Michel Gay, les deux directeurs de la revue *La Nouvelle Barre du jour*, leur propose une production de deux numéros portant sur l'avant-texte. En entrevue, Gervais confie qu'il voulait inclure des auteures féminines, c'est pourquoi Michel Gay lui a proposé d'entrer en contact avec France Daigle : c'est en effet la publication de son roman *Variations en B et K* qui est à l'origine de ce nouveau projet. Après avoir fait les démarches nécessaires auprès de Daigle, celle-ci accepte d'y publier un article³⁴, « En me rapprochant sans cesse du texte », qui traite de l'écriture de son premier roman *Sans jamais parler du vent*. Publié dans le premier des deux cahiers, cet article est préparé par André Gervais avec les textes de deux autres auteurs, soit Normand de Bellefeuille et Joseph Bonenfant.

Cette même année, son roman *L'été avant la mort*, rédigé en collaboration avec sa conjointe Hélène Harbec³⁵, est publié aux Éditions du Remue-ménage. Selon France Daigle, ce roman semblait bien correspondre à la plate-forme éditoriale de cette maison d'édition. Il se compose de deux textes parallèles qui portent le même titre. La conception même du livre se retrouve et se mêle dans les deux textes qu'il contient, soit la relation entre deux amantes, et le projet d'écriture sur ce thème de l'été avant la mort³⁶.

Les deux romans postérieurs, *La beauté de l'affaire. Fiction autobiographique à plusieurs voix sur son rapport tortueux au langage*, publié en 1991, et *La vraie vie*, publié en 1993, sont des coéditions avec une maison d'édition québécoise, ce qui témoigne d'une volonté de la part de France Daigle de continuer la publication en Acadie et d'un désir de percer le marché québécois. *La beauté de l'affaire* est coédité par les Éditions de La Nouvelle barre du jour et les Éditions d'Acadie. André Gervais affirme que *Variations en B et K* a certainement aidé France Daigle à se faire des contacts auprès des deux directeurs de la revue *La Nouvelle Barre du jour*. Il explique que Jean-Yves Collette et Michel Gay voulaient publier une collection de luxe qui mettrait l'accent sur de jeunes écrivains et écrivaines hors-Québec. Collette a donc fait à nouveau appel à France Daigle afin qu'elle soumette un texte. Mais la collection ne sera jamais complète puisque seulement deux romans, *Plages du Maine* de Suzanne Jacob et *La beauté de l'affaire* de France Daigle,

33. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

34. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec André Gervais, le 26 mars 2004.

35. *L'été avant la mort* est le premier roman d'Hélène Harbec. À noter également que France Daigle et Hélène Harbec ne se fréquentent plus après quinze ans de vie commune.

36. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.

furent publiés³⁷. Daigle confie qu'elle tenait à une coédition avec les Éditions d'Acadie puisqu'elle leur devait fidélité, ainsi qu'à son éditeur, Marcel Ouellette, qui lui a fait confiance dès ses débuts³⁸. Par ailleurs, la même année que la publication de *La beauté de l'affaire*, en 1991, France Daigle reçoit le prix Pascal-Poirier pour l'ensemble de son œuvre.

La vraie vie est une tentative délibérée de la part de France Daigle de faire son entrée sur le marché littéraire québécois : « C'était un peu pour voir quel accueil on ferait à mes textes au Québec³⁹. » Dans une entrevue avec Mélanie Saint-Hilaire, Daigle confie qu'elle a d'abord soumis son manuscrit aux Éditions du Boréal qui l'ont refusé⁴⁰. Il est finalement accepté et publié aux Éditions de l'Hexagone en 1993. Encore une fois, France Daigle tenait à une coédition pour ne pas éclipser totalement les Éditions d'Acadie⁴¹. Selon plusieurs critiques littéraires, la publication de *La vraie vie* marque une étape importante dans la carrière de France Daigle, puisque c'est à partir de ce roman que le Québec découvre son véritable talent. D'ailleurs, *La vraie vie* reçoit un accueil élogieux de la critique. Comme le constate Francine Bordeleau, « être associée à une maison montréalaise aura sans nul doute aidé l'écrivaine à être lue ici⁴² ». De plus, Daigle soutient que les critiques sont beaucoup plus nombreuses au Québec qu'au Nouveau-Brunswick, ce qui lui assure une certaine couverture médiatique. D'ailleurs, lors d'une table ronde sur l'identité et la création culturelle en Acadie, Daigle déplore le manque de recensions acadiennes : « Je viens de publier mon dernier livre [*La vraie vie*] en coédition entre une maison québécoise et les Éditions d'Acadie. Le livre a été lancé au Québec, il a été très bien reçu [...]. Ici [en Acadie], c'est quand même curieux, pas un mot dans *L'Acadie nouvelle*⁴³. » C'est donc à partir de la publication de son septième roman que le capital symbolique de France Daigle prend de l'ampleur au Québec :

Le fait qu'il soit publié au Québec a donné lieu à des critiques dans *La Presse* et dans *Le Devoir*. C'est important. Cela donne à l'écrivain une certaine visibilité. Cela a été une bonne décision pour moi de publier au Québec. Cela m'a donné une espèce de son de cloche sur comment mon travail pouvait être reçu là-bas⁴⁴.

-
37. Selon André Gervais, il semble que les éditeurs ont éprouvé des problèmes financiers, c'est pourquoi la collection n'a jamais pu être complétée. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec André Gervais, le 26 mars 2004.
38. Gérald Leblanc, « France Daigle, le trésor bien caché », art. cité, p. 18. À remarquer également que France Daigle considère les Éditions d'Acadie comme le porte-étendard de la culture acadienne (propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004).
39. Anne Brown et Doris Leblanc, « France Daigle : chantre de la modernité acadienne », art. cité, p. 159.
40. Mélanie Saint-Hilaire, « J'suis manière de *proud* de toi », art. cité, p. 68.
41. Propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004.
42. Francine Bordeleau, « Littérature acadienne : pour en finir avec Évangéline », *Lettres québécoises*, Montréal, n° 76, hiver 1994, p. 20.
43. Marc Johnson, Jacques Savoie, Herménégilde Chiasson, France Daigle, Renée Blanchard et Euclide Chiasson, « Table ronde sur l'identité et la création culturelle en Acadie », *Revue de l'Université de Moncton*, Moncton, vol. 27, n° 2, 1994, p. 215.
44. Anne Brown et Doris Leblanc, « France Daigle : chantre de la modernité acadienne », art. cité.

Pour ses deux romans suivants, *1953 : chronique d'une naissance annoncée*, publié en 1995, et *Pas pire*, publié en 1998, France Daigle retourne aux Éditions d'Acadie. Il faut dire que *1953* se prête bien à cette maison d'édition puisqu'il traite de l'histoire acadienne et que l'auteure relate les événements historiques acadiens qui se sont produits pendant l'année de sa naissance: « Parce que le livre était ancré en Acadie, j'ai voulu le publier là-bas. L'éditeur l'a lu et s'est dit fier de le publier⁴⁵. » Quant à *Pas pire*, il connaît un succès immédiat dans la province de l'Atlantique et lui vaut une avalanche de distinctions: prix France-Acadie et prix Éloizes des artistes francophones du Nouveau-Brunswick en 1998, ainsi que le grand prix Antonine-Maillet-Acadie-Vie en 1999, ce qui lui offre une certaine notoriété sociale.

Il faut remarquer que la majorité des romans de France Daigle sont publiés aux Éditions d'Acadie. Dans un article de Guillaume Bourgault-Côté, Daigle explique sa fidélité à l'endroit de cette maison d'édition acadienne: « Dans le passé, j'ai souvent commencé un livre en me disant que j'allais le faire éditer ailleurs [...]. Mais rendue à la fin, je me suis toujours ravisée, par solidarité naturelle. Il y a une forme de loyauté culturelle qui s'établit entre nous, un besoin de s'identifier à ce qu'on est⁴⁶. » Dans une deuxième entrevue parue dans *La Presse*, elle ajoute: « J'ai souvent pensé publier ailleurs [...] mais chaque fois que je terminais mes livres, je me disais: *Ah non! c'est acadien, je suis Acadienne, nous avons nos propres maisons d'édition*. Par loyauté pour mes origines⁴⁷. » Mais en 2000, les Éditions d'Acadie font faillite en raison de la petitesse d'un marché plus souvent qu'autrement confiné aux frontières du Nouveau-Brunswick. France Daigle, qui jusque-là attendait de voir ce qui allait se passer avec les Éditions d'Acadie, décide alors de tenter à nouveau sa chance dans le marché plus large de la francophonie en soumettant son manuscrit suivant, *Un fin passage*, à des maisons d'édition au Québec. Elle reçoit deux réponses positives et trouve enfin une porte d'entrée dans le champ littéraire québécois chez Boréal⁴⁸.

Conclusion

En entrevue, Daigle soutient qu'elle aurait très bien pu continuer à publier en Acadie, aux Éditions Perce-Neige. Mais elle se sentait mûre pour une plus large diffusion. D'ailleurs, elle avoue avoir éprouvé quelques difficultés à faire le choix de publier au Québec et elle aurait sans doute continué à publier aux Éditions d'Acadie, n'eût été de leur faillite. Daigle en conclut que c'est un mal pour un bien puisque, même si elle voulait encou-

45. Réginald Martel, « Folklore ou pas folklore? », *La Presse*, Montréal, 7 mai 1995, p. B1.

46. Guillaume Bourgault-Côté, « Littérature de l'exil », *Le Soleil*, Québec, 29 septembre 2001, p. D10.

47. Chantal Guy, « Le monde à dos Daigle », art. cité, p. 83.

48. Daigle ne précise pas dans quelle autre maison d'édition son manuscrit est accepté, mais on peut supposer que ce sont les Éditions de l'Hexagone puisqu'elle y a déjà été publiée (propos recueillis lors d'une entrevue téléphonique avec France Daigle, le 16 mars 2004).

rager et défendre l'édition acadienne, cette faillite a fait en sorte qu'elle s'est décidée à publier ailleurs qu'en Acadie. Elle dira dans une entrevue consacrée à *L'Acadie nouvelle*:

Avec les Éditions d'Acadie, on était distribué au Québec mais cela n'avait pas le même poids, je pense, que Boréal. Ça me fait joindre un marché plus accessible d'une certaine façon dans le sens qu'ils sont omniprésents. [...] [C]'est très difficile de percer des marchés et ça c'est mondial. Il y a toutes sortes de problèmes dans l'édition⁴⁹.

France Daigle juge donc qu'il est plus rentable de publier chez un éditeur québécois. D'ailleurs, il est clair que c'est à la force de son capital symbolique, acquis d'abord en Acadie, qu'elle peut se faire ouvrir les portes de maisons d'éditions québécoises. *Un fin passage* est publié en 2001 par son nouvel éditeur, Pascal Assathiany, directeur général des Éditions du Boréal depuis 1989. Selon Mélanie Saint-Hilaire, ce roman est un des coups de cœur de la rentrée 2001 au Québec et il lui vaut le prix Éloizes en 2002 en Acadie: « En menant France Daigle de son Acadie natale au Québec, *Un fin passage* lui a confirmé qu'elle avait sa place parmi les écrivains⁵⁰. » En 2002 les Éditions du Boréal publient *Petites difficultés d'existence*, son dernier roman à ce jour⁵¹.

49. Sylvie Mousseau, « Le casse-tête de France Daigle », *L'Acadie nouvelle*, Moncton, 19 septembre 2001, p. 26.

50. Mélanie Saint-Hilaire, « J'suis manière de *proud* de toi », art. cité.

51. Comme la première édition de *Pas pire* était épuisée, les Éditions du Boréal ont procédé à sa réédition en 2002. Pour ajouter au capital symbolique, il faut dire que quatre romans de France Daigle ont été traduits en langue anglaise: *La vraie vie, 1953 : chronique d'une naissance annoncée*, *Pas pire* et *Un fin passage*, ce qui lui a valu une renommée assez large. En effet, la traduction de quatre romans permet à la romancière de s'imposer dans le milieu anglophone, ainsi qu'à l'étranger.

L'ascendant du discours « étranger » sur la construction de l'identité : l'Alice de Soucy... une Alice de l'autre côté du miroir

Lyne Girard,
Université du Québec à Chicoutimi

L'ensemble de l'œuvre romanesque de Gaétan Soucy regorge de citations ou d'allusions à de multiples œuvres théoriques, romanesques et autres. Dans le roman *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Soucy met en scène une Alice (Alice Soissons) qui évolue dans un monde renversé et perd un moment son identité, tout comme la jeune Alice aux pays des Merveilles qui, après avoir consommé des aliments magiques devient tour à tour une alice « minuscule » et une ALICE « majuscule » : « Réfléchissons : étais-je identique à moi-même lorsque je me suis levée ce matin ? Je crois bien me rappeler m'être sentie un peu différente de l'Alice d'hier. Mais, si je ne suis pas la même, il faut se demander alors qui je peux bien être¹ ? » Mais qu'arrive-t-il lorsque le rêve perdure treize ans ? J'é mets l'hypothèse que le roman de Soucy se constitue en réponse à cette interrogation. Par ailleurs, vers la fin du conte *À travers le miroir*, Lewis Carroll fait dire à la petite Alice : « Jamais, au beau milieu d'une catastrophe, je n'essaierais de me rappeler mon nom² ! » Dans son récit, Soucy crée une Alice qui rêve depuis trop longtemps et dont l'identité est manquante. Une Alice dont le monde renversé vient de s'effondrer et qui sera, malgré elle, lancée sur la piste de cette identité perdue. Tout au long de sa quête, elle devra tenir compte des divers discours « étrangers » qui meublent son encyclopédie personnelle³ (les textes bibliques et les contes de fées) ou qui s'offrent à elle au cours de son aventure (les discours des étrangers) pour tenter de retrouver et de rassembler les mailles de la chaîne de son passé et d'édifier ainsi une identité qui soit en accord avec son intériorité.

Le plurilinguisme ou le dialogisme dans le roman

Avant d'entreprendre l'analyse des parcours physique et identitaire de la jeune Alice Soissons, abordons quelques notions sur le dialogisme dans le roman selon Mikhaïl Bakhtine⁴. D'après lui, tout discours est inévitablement

-
1. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles et À travers le miroir*, Paris, Flammarion, 1979, p. 11.
 2. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles et À travers le miroir*, ouvr. cité, p. 208-209.
 3. Pour Umberto Eco, l'encyclopédie personnelle de chacun est constituée de tous les discours assimilés par l'individu.
 4. Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

constitué d'au moins deux dialectes, celui de l'individu qui énonce et celui d'autrui qu'il considère et inclut dans son énoncé. Tout discours s'inscrirait dans un processus de prise de conscience d'une parole par sa propre conscience (son propre discours) pour produire un nouveau discours.

Dans le roman, le plurilinguisme est donc réalisé dans l'interaction des images de langage incarnées dans les locuteurs, dans les profonds désaccords et contradictions qui opposent ces figures individualisées. Toutefois, ces mouvements impétueux des personnages — comme ceux des individus réels d'ailleurs! — ne sont que les soubresauts, les contre-coups d'un phénomène encore plus important, soit le plurilinguisme social. Le tissu social et ses discours dynamisent les discours individuels, les réabsorbent et les relancent à nouveau dans un mouvement perpétuel. Le locuteur, en tant qu'individu social, profère une parole signifiante, un *idéologème*. Par ses actions, ses comportements et ses paroles, le discours du locuteur devient objet de représentation, représentant un discours idéologique valable.

La loi du père

Jadis, la famille Soissons vivait heureuse sur un domaine évoquant le Paradis terrestre, les parents prodiguant attention et amour à leurs trois enfants :

Je parle de la planchette qui remonte à l'époque d'avant que je me souvienne des coups, si ce n'est davantage, quand c'était le soleil à longueur de journée, et qu'il y avait la petite angelote près de moi, qui m'était une goutte d'eau. Papa, qui captait par vertu magique les rayons échoués du soleil dans sa loupe, avait écrit en lettres de feu sur la planchette ces mots qui y sont encore, et qui n'ont peut-être l'air de rien, mais ils résonnent dans ma tête comme un serment : Ariane et Alice, 3 ans. En dessous se trouvait encore un cœur, au pourtour noir de suie, dessiné lui aussi avec de la foudre concentrée, et rien qu'à scribouiller ceci, le secrétaire a l'impression d'entendre derrière lui la voix de cette pute qui sentait si fraîche, une grande dame [...], et le rire de cette grande dame était dans mon souvenir comme un reflet d'étoile dans un étang d'eau vierge⁵.

Comme le cœur gravé sur la planchette en témoigne, ce serment symbolise l'amour du père envers ses filles. Séduite par ces « poupées de cendres » et désirant peut-être retrouver la chaleur et l'amour ressenties auprès des êtres chers comme la petite fille aux allumettes du conte d'Andersen⁶, Ariane transgressera l'interdit paternel concernant l'usage des allumettes et, comme le dira Alice, elle « mettra le feu aux robes⁷ », soit la sienne et celle de sa mère. Ce jour funeste, qu'Alice nomme la grande calcination, entraîne la chute des membres survivants de la famille Soissons : le père, le fils et les deux jumelles, Ariane ayant survécu à la carbonisation.

Bouleversé par la mort de son épouse, le père n'écouterait plus que sa douleur et établirait une dynamique pernicieuse sur le domaine. Il s'impose

5. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998, p. 171-172.

6. Hans Christian Andersen, *La petite fille aux allumettes*, Paris, Nathan, 1999.

7. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 116.

en dieu et maître du domaine et sa toute-puissance écrase ses enfants. Ne pouvant plus compter sur la présence du père aimant et représentant de la loi (père symbolique), les jeunes Soissons ne pourront plus entrer dans le symbolique. Désormais, le père EST la loi et a la stature d'un dieu vivant :

Il nous a façonnés avec de la boue quand il est arrivé ici et [...] nous sommes ses deux derniers prodiges⁸. [...] Père existant de ce côté-ci des choses, la vie du monde avait un sens, tout de travers et cahoteux fût-il, voilà à quoi je voulais en venir. La marche des étoiles et le cours des galaxies inexorables, les légumes qui poussent avec entêtement dessous la terre velue, jusqu'aux petites bêtes trottinant tout bas dans les fourrés, et jusqu'aux odeurs qu'elles font lever des herbes drues, tout cela avait une direction, sans que ça paraisse, la direction que leur imprimaient les ordres de papa⁹.

Le Père enlèvera toute identité à ses enfants, évacuera le sexe féminin du domaine et leur interdira tout contact avec le monde extérieur. Au lendemain de la grande calcination, Alice et son frère répondront désormais aux noms de fils ou de frère et refouleront peu à peu leur passé. Comme Ève et Adam après qu'ils eurent croqué dans la pomme, ils seront condamnés à vivre dans un monde rude et affligeant. À ce sujet, mentionnons que les deux jeunes passent le temps en croquant tour à tour dans une pomme attachée au plafond de leur *terrestre séjour*. Pas question de jouer à la pomme dans l'eau comme dans toute bonne maison, puisqu'il n'y en a plus une goutte sur le domaine, mis à part en bordure du lac, et seul le père peut y pénétrer. Rappelons qu'en psychanalyse, l'eau est associée à la mère, à la relation symbiotique qu'elle entretient avec son enfant ; donc, suivant ce principe, il n'y a plus de place pour le féminin chez les Soissons. En plus de perdre son identité, Alice ne peut plus compter sur la présence de son double, incarné jusque-là dans sa sœur jumelle qui lui « était comme une goutte d'eau » pour construire son identité. Ariane n'ayant plus l'usage de la parole et étant couverte de bandelettes de pied en cap telle une momie, Alice ne voit plus en elle que « de la souffrance à l'état pur, toute dans un seul paquet », « comme de la douleur qui n'appartiendrait à personne¹⁰ ». De surcroît, son père lui a imposé un être similaire qui ne correspond pas du tout à son intériorité en la personne de son frère. Du coup, elle se croit castrée physiquement et réussit à considérer son frère comme un *idem* — ou mêmété, c'est-à-dire une identité qui se construit en fonction des similitudes observées chez l'autre —, à croire que son corps et celui de son frère sont les mêmes, et elle en vient à poser un regard qui le confirme sur les autres, ceux qu'elle appelle « nos semblables [...] dotés de corps comme nous, bien que corps dissemblables à bien des points de vue, dissemblables les uns des autres, autant que dissemblables de nos corps, à mon frère et à moi¹¹ ».

Comme l'Alice de Carroll, la narratrice vient d'entrer dans un monde renversé : elle n'est plus qu'un « je » masculin et anonyme et est passé de l'autre côté du miroir. Peut-être n'est-elle plus qu'un reflet...

8. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 31.

9. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 119.

10. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 152.

11. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 34.

Le dieu vivant

Les événements évoqués plus haut apparaissent dans le récit de manière rétrospective, comme des remembrances ressurgissant du passé oublié de la narratrice. Le récit débute alors que le père met fin à ses jours. Cet événement provoque l'effondrement de l'existence des deux fils :

Il nous fallait des ordres pour ne pas nous affaïsser en morceaux, mon frère et moi, c'était notre mortier. Sans papa nous ne savions rien faire. À peine pouvions-nous par nous-mêmes hésiter, exister, avoir peur, souffrir¹².

Depuis tout jeunes, leur vie se résumait à leur devoir d'obéissance à la Parole de Dieu leur Père. Et même une fois le père mort, ils devront se résoudre à lui obéir en s'inspirant de l'héritage qu'il leur a légué, c'est-à-dire sa Parole inscrite dans le « code de la bonne maison » ou « rouleau¹³ » — qui n'est pas sans rappeler les tables de la Loi — et dans les histoires de saints¹⁴, de la Bible, représentant aux yeux d'Alice l'histoire de son père. C'est donc en suivant le code biblique qu'ils rempliront leur devoir¹⁵ : comme les disciples du Christ, les deux frères monteront vers le père, le descendront, lui trouveront un suaire et tâcheront de l'ensevelir. Aux yeux des enfants, même mort, le père demeure Dieu tout-puissant, mais sera désormais associé au Christ :

Quand nous avons couché la dépouille de père ce matin sur la table, je m'en souviens très bien, ses paumes étaient rabattues vers le sol, les doigts un peu recroquevillés [...]. Or, à présent, les paumes de papa étaient tournées vers le ciel, et ses doigts dépliés, comme s'il recevait les stigmates, etc.¹⁶.

Mentionnons que ce corps reposera sur la table et aurait été fractionné, comme à l'occasion de la Cène, si Alice n'avait pas arrêté son frère, scie en main¹⁷. Le poids de la Loi du Père pèse donc toujours sur les épaules d'Alice et c'est « soutenu par le sentiment de [s]on devoir envers [son] père¹⁸ » qu'elle osera franchir les limites du domaine pour annoncer la nouvelle de sa mort et trouver de quoi l'ensevelir. Ce déplacement d'Alice vers le village sera garant de la transformation de son identité.

Le discours étranger

Au village, elle entrera pour la première fois — depuis son entrée dans le monde renversé — en contact avec le féminin. Elle apercevra des « putes » (jeunes filles ou vieilles femmes) et des saintes-vierges (mères) et commencera à se questionner sur son apparence. De la même manière, les paroles des hommes la mettront sur la voie de sa féminité :

12. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 13.

13. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 14.

14. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 25.

15. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 48.

16. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 115.

17. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 90.

18. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 48.

[Alice] — [L]e curé répétait « Elle est folle. Ou elle est possédée. » Les soutanes ne connaissent pas le genre des mots [...]. Un autre qui me prenait pour une pute, il devait en juger sur mes enflures, je suppose¹⁹.

[L'inspecteur] — Pourquoi parles-tu toujours de toi comme si tu étais un garçon? [...] Tu ne sais donc pas que tu es une jeune fille? Et même, je dirais... [...] et même je dirais une très très jolie jeune fille.

[Alice] — [J]e crois que j'ai perdu mes couilles. Durant des jours ça s'est mis à saigner, et puis ça cicatrise, et puis ça repart encore, [...] je ne les ai vraiment senties en fait qu'à partir du jour où je les ai perdues [...] et ça s'est mis à saigner depuis²⁰.

Malgré cela, elle résiste encore à se reconnaître comme étant une jeune fille, la Loi du Père ayant encore prise sur elle :

Il y a eu une fois, il m'est arrivé une vraie calamité, je crois que j'ai perdu mes couilles. Durant des jours ça s'est mis à saigner, et puis ça cicatrise, et puis ça repart encore, ça dépend de la lune, ah la la, [...] et j'ai commencé à avoir des enflures sur le torse aussi²¹.

Par ailleurs, les paroles échangées avec les hommes du village lui permettront également de renouer le fil de ses origines. En effet, après que le curé lui eut demandé « Votre père est bien monsieur soissons²²? », elle se dira : « ce mot de soissons, [...] ce mot-là avait quelque chose à voir avec moi et faisait partie de moi dans mon matériau le plus intime plus que n'importe quel autre mot²³ ». Alice vient de s'éveiller après un long sommeil et ce passage dans la réalité l'a replacée sur la voie de son identité semblable, en renouant le fil des générations : ce mot, soissons, elle l'avait vu dans la galerie de portraits du manoir et cela venait de jeter un éclairage soudain sur ses origines²⁴. Elle retrouve le nom du père, « soissons de coëtherlant²⁵ ».

Alice se fait sujet d'écriture

Le discours entendu au village remet en question la toute-puissance du père. Est-il possible que sa parole ne soit pas la Vérité? Le rapport d'Alice au Père et à sa Vérité se trouve modifié, c'est-à-dire qu'elle le dissocie de la Loi et le replace au rang de père symbolique. Du coup, elle abandonne la quête amorcée au nom du père pour amorcer sa propre quête, premier pas vers la dynamique symbolique et, par conséquent, dans le langage. Au retour du village, Alice, décide de se faire narrateur :

J'avais pris mon grimoire avec moi. Je savais qu'il me fallait me bombarder au plus sacrant dans cet ouvrage et raconter toutes ces choses extravagantes qu'il nous arrivait à mon frère et à moi depuis l'aube [...] ²⁶.

19. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 72-73.

20. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 79.

21. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 79.

22. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 68.

23. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 68.

24. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 67.

25. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 103.

26. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 102.

Jusque-là, le grimoire servait uniquement à la reprise de la Parole du père : depuis son tout jeune âge, elle avait appris à lire et à écrire en relisant et en transcrivant, à chaque jour ou presque, les histoires de saints qu'elle croyait être les histoires de son père²⁷. La chute du père à ses yeux lui donne accès à l'écriture, c'est-à-dire que le déplacement de soi tout juste amorcé motivera son passage de la reprise de la parole d'un autre (en l'occurrence celle de son père) à la construction de sa propre écriture pour raconter « l'évangile de [son] enfer ».

Le texte qu'elle lègue est divisé en deux parties. La première, que je me plais à nommer l'Ancien Testament, est le reflet de la représentation que se faisait Alice du monde sous la domination du père — c'est-à-dire un monde misogyne d'où toute féminité avait été évacuée — et raconte les événements que vient de vivre Alice depuis la mort de son père jusqu'à son retour du village. Cette première partie est à l'image de ce qu'Alice croyait être son identité : aucun indice ne permet de déceler la vraie nature du narrateur anonyme. Même lorsqu'elle raconte ses échanges avec les hommes du village, elle poursuit sa narration au masculin. Ce n'est que lorsque l'inspecteur des mines lui donnera un nom qui ne réfère qu'à elle, qu'elle commence à parler d'elle au féminin, dans le dernier segment de l'Ancien Testament :

[L'inspecteur des mines] — Tu voudrais bien que je te donne un nom pour moi tout seul ? Sauvage. Je t'appellerai Sauvage. [...] Tu es une petite chèvre sauvage [...] ²⁸.

[Alice pour elle-même] — La petite chèvre, qui reste là, molle, morte, bras ballants, bouche débordante, la saveur salée de la peau d'un chevalier sur sa langue ²⁹.

Elle comprend que ce qui lui tenait lieu de miroir — en l'occurrence son frère — et lui permettait de construire son identité se situait plutôt au niveau de l'identité-*ipse*, c'est-à-dire au niveau de l'identité qui se construit en fonction des différences observées chez l'autre. C'est donc forte de cette rencontre avec le discours « étranger », qu'elle se décidera à raconter « ce qui arriva ensuite ³⁰ » et à poursuivre enfin sa narration au féminin :

Je vais appliquer aux mots le genre des putes et les accorder en conséquence, même si je demeure le fils à mon père et le frère de mon frère, selon la religion. Je veux dire que je dirai la suite de mes chagrins et lamentations en parlant de moi comme si j'étais une sainte vierge, avec enflures et ruisseaux de sang saisonniers [...] ³¹.

27. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 25.

28. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 82-83.

29. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 84.

30. Référence à la Révélation faite à l'apôtre Jean, lui intimant d'écrire ce qui arriverait ensuite (« Apocalypse 1 », dans École biblique de Jérusalem, *La Bible de Jérusalem*, Montréal, Éditions du Cerf et Novalis, 1999).

31. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 85.

La comtesse de soissons

En plus de lui redonner accès à sa féminité et à ses origines, l'inspecteur des mines lui permet de rêver : « selon toute apparence moi aussi je serais une pute de soissons³² ». En tant que comtesse de soissons, elle s'identifie aux héroïnes de ses dictionnaires préférés. Désormais, elle ne tient plus compte des lectures imposées par son père et se positionne au centre de son écriture :

Je vais vous dire, sans que j'osasse me l'avouer, la tentation était forte de me laisser faire, d'abandonner, d'attendre que nos semblables arrivent et de me soumettre à leur bâton [...]. Je m'interdisais de rêver qu'un beau chevalier viendrait m'enlever dans ses bras pour m'entraîner sur son cheval blanc vers des pays munificents, j'essayais surtout de ne pas penser que ce beau chevalier aurait votre sourire et vos yeux et votre braquemart luisant comme une cuillère³³.

Ce vous, auquel s'adresse ici Alice n'est autre que l'inspecteur des mines. En effet, à la dernière page de son Ancien Testament, où elle raconte son départ du village et, donc, peu de temps après son aventure avec son *preux*, un destinataire apparaît. Dans son Nouveau Testament, la présence de ce destinataire est palpable, puisqu'on peut en relever plus d'une trentaine d'occurrences sous diverses formes. La suite du récit prend dès lors une forme qui s'apparente à celle du conte de fées, alors que la comtesse de soissons est prisonnière de son frère, roi maigre perché sur son trône de fortune, attendant que la horde de semblables tente de lui enlever son domaine. Tout comme Alice à travers le miroir³⁴, la narratrice verra surgir un chevalier, l'inspecteur des mines. Après avoir mis pied à terre, l'inspecteur des mines offrira encore à Alice des éléments susceptibles de faire ressurgir son passé. Il s'adresse d'abord au frère en lui demandant ce qui est arrivé aux deux jumelles et à sa mère. Alice entend ses paroles et va à sa rencontre. Elle le conduit au caveau et lui présente le Juste, avec « ses doux yeux, tellement la même couleur qu[']elle qu'on dirait les [s]iens tout crachés, comme une goutte d'eau³⁵ ». En retour de cette information, il lui offre un ultime cadeau : « c'est votre sœur ? Ta sœur jumelle³⁶ ? » Puis, en contemplant un cercueil de verre contenant des restes humains et des vêtements en lambeaux, il ajoute : « Et ça, ça serait votre mère?... » Pour l'instant, Alice n'est pas prête à assimiler les paroles de l'inspecteur. Elle se contente de lui répéter ce que lui avait raconté son père :

Elle n'a pas de peau derrière ses bandelettes, je crois. Ç'a été la grande calcination, tout a brûlé en dessous [...] on s'étend parfois l'une auprès de l'autre et je m'amuse à la dérouler de tout son long et à trouver que nous sommes exactement de la même grandeur. À ce que j'ai pu comprendre de ce que m'a dit père, [...] le Juste aurait fait brûler ce qui est mort ici à ma gauche dans la caisse de verre [...] ³⁷.

32. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 104.

33. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 127.

34. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* et *À travers le miroir*, ouvr. cité, p. 189.

35. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 148.

36. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 149.

37. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 150-151.

L'inspecteur apprend aussi qu'Alice porte un enfant, dont le père ne peut être que l'un des deux hommes vivant sur le domaine :

Oui, je sais, mon ventre est enflé. Et plus ça enfle, [...] et plus j'ai l'impression que la perte de mes couilles est cicatrisée dans mon corps, sinon dans mon âme [...], parce que je ne saigne plus depuis bientôt deux saisons. Mon ventre enfle et, ce qui est curieux, c'est que j'ai le sentiment qu'il y a quelqu'un d'autre que moi en-dedans, comme si je commençais à être quelque chose et demi³⁸.

Bien qu'Alice ait encore de la difficulté à se défaire de l'impression qu'elle a été castrée, l'expérience de la grossesse, bien qu'étant le produit de l'inceste, favorise sa castration symbolique : elle aura bientôt quelqu'un à qui offrir ce qu'elle a — demi d'elle-même —, qui pourra en retour lui offrir l'amour qu'elle croit n'avoir jamais reçu. Lorsque l'inspecteur propose de la sortir de ce monde où tout va de travers, la comtesse croit de plus en plus qu'une fin heureuse est possible. Mais alors que tous deux quittent le domaine, le frère atteint le preux chevalier d'une balle dans la nuque et c'est la fin du conte de fées³⁹. Dans le conte *Alice à travers le miroir* de Lewis Carroll, la jeune Alice se fera rappeler au cours de son aventure qu'elle n'est qu'un pion⁴⁰. Un pion qui, à un moment du récit, remettra en question sa perception des événements :

Donc, en fin de compte, je n'ai pas rêvé, se dit-elle, à moins que... à moins que nous ne jouions tous notre rôle dans un même rêve. Seulement, en ce cas, j'espère bien que c'est mon rêve, à moi, et non pas celui du Roi Rouge ! Je n'aimerais pas appartenir au songe d'autrui [...] ⁴¹.

Et l'héroïne de Soucy tirera de semblables conclusions :

J'aimerais simplement ajouter ceci au chapitre de mes déconvenues, savoir que je me demandais depuis quelques secondes à peine si tout ce que nous vivions depuis la veille au matin, ratages, colères, paniques et humiliations, et que nous avions cru en dehors de toute orbite paternelle, ainsi que ça se nomme, si toutes ces choses n'étaient pas en fait exactement ce que papa eût voulu qu'elles fussent. J'ai crainte que nous n'ayons rien fait que continuer à lui obéir, sans le savoir, n'y pouvant mais, emportés tous les deux par un mouvement fatal qui émanait de lui, continuant à nous entraîner dans sa vague, encore et toujours. Je dis la chose comme elle m'apparaît. Peut-être n'avons-nous jamais cessé d'être ses poupées de cendre. Je veux dire que, du fond de sa disparition, il continuait à se jouer de nous, à se payer notre angélique bourrichon avec la même inquiétante assurance dont je fais preuve, moi, en me servant des mots. Père n'était pas homme dont la puissance s'arrête si court⁴².

L'inspecteur des mines lui avait offert des maillons manquant à la chaîne de son passé, mais elle n'était pas encore prête à les rassembler. C'est désormais seule, comme dans *Alice à travers le miroir*⁴³, qu'elle devra

38. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 154.

39. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 156.

40. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* et *À travers le miroir*, ouvr. cité, p. 130.

41. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* et *À travers le miroir*, ouvr. cité, p. 188.

42. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 164.

43. Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles* et *À travers le miroir*, ouvr. cité, p. 201.

terminer sa quête et pourra se concentrer sur son témoignage. Installée dans le caveau, elle se remémore les douloureux événements et les confie à son grimoire. Ce faisant, elle est plus à même d'intérioriser, de s'approprier les propos étranges que lui avait adressés son preux chevalier :

Au fond, et pour tout dire, je l'avais toujours un peu su que j'étais une pute, je n'ai pas attendu qu'un chevalier me traite de petite chèvre sauvage pour m'en douter. Mais il y a que mon père me traitait comme son fils, et ça me mettait une barre entre les jambes, au figuré. Je veux dire qu'il m'était interdit de me déplacer librement en moi-même, où j'étais toute coincée, étouffée, incapable de m'acheminer tranquillement vers ma toute simple vérité, à savoir que je pouvais fort bien n'être pas une couilleuse, à l'instar de qui vous savez, sans pour autant être anormale dans ma future dépouille ou dans mon bourrichon. Maintenant, de là à avoir une sœur-rette, il y a une marge, ainsi qu'une planchette, dont je reparlerai⁴⁴.

Le serment

À quelques reprises dans le récit, Alice fait mention d'une planchette. Ce n'est qu'une fois installée dans le caveau qu'elle se sent enfin prête à expliquer dans son grimoire ce en quoi consiste ladite planchette et se rappelle le serment en lettres de feu tracé par son père : « Ariane et Alice, 3 ans⁴⁵ ». Cette « remembrance » suffira à la narratrice pour qu'elle accueille ce souvenir comme vrai. Elle revoit sa mère, cette grande dame au rire cristallin, retrouve son père tel qu'il était et aurait dû être toutes ces années et comprend que l'un des deux noms gravés sur la planchette lui appartient. Pour la première fois dans le récit, alors que des éclairs de douleurs dus à l'accouchement se font sentir, elle s'adresse à elle-même, non plus en utilisant le nom que lui avait attribué son preux — à savoir chèvre sauvage —, mais avec son véritable nom : « *Du calme, Alice*⁴⁶ »... et avec une majuscule ! La planchette, Alice compte la brûler à la même flamme que son grimoire, ce qui serait peut-être le gage d'un avenir meilleur :

je me prends à rêver au renouveau moi aussi. J'entends qu'une nouvelle existence pour moi, un printemps en plein automne va peut-être commencer, ce que je ne devrais pas me laisser aller à faire tant c'est dangereux pour mon aplomb, qui est fragile, de rêver. Il me semble que je pourrais vivre ici avec l'enfant qui sortira dans quelques heures de mon corps d'engoulement. Cela je le vois si je veux, en fermant mes yeux qui *sont les yeux du Juste* [...] ⁴⁷.

Peu à peu, elle associe ses remembrances et ses observations aux paroles de l'inspecteur et comprend que ses yeux ne sont pas *comme* les yeux du Juste, ils sont les yeux du Juste, et elle retrouve son *idem*. Désormais, plus personne ne pourra lui enlever son identité : comtesse Alice Soissons de Coëtherlant. Non plus que son domaine :

44. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 167-168.

45. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 171-172.

46. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 172.

47. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 177 ; nous soulignons.

Nous formerions une grande famille à nous deux toutes seules. Nous vivrions tellement ensemble, et si près l'une de l'autre, qu'un sourire commencé sur mes lèvres se terminerait sur les siennes, par exemple. [...] [E]t personne ne viendrait mettre ses sales sabots dans notre existence avec ces couilles. [...] Et nous habiterions ici, [...] car voulez-vous bien me dire de quel droit on arracherait la comtesse de soissons à ces terres qui lui appartiennent par tous les recoins de sa chair ardente? [...] Elle apprendrait à lire avec moi. [...] Et nous lirons, nous lirons! [...], elle et moi? [...] Oui je dis elle car ce sera une angelote à qui je serai une goutte d'eau [...]. Elle grandira sans horizon aucun, comme les fleurs qui n'ont pas besoin qu'on les maltraite pour pousser toutes les couleurs dehors⁴⁸.

Pratiquement toute sa vie, Alice a vécu dans un monde renversé d'où toute féminité avait été évacuée. Elle souhaite non pas rétablir l'équilibre, mais établir un nouvel ordre en évacuant toute masculinité tout en s'inscrivant dans la filiation.

Une pute de soissons ou une Sainte Vierge

Dans *Alice à travers le miroir*, vers la fin de son aventure, la jeune fille-pion sera damée. En effet, Alice se voit couronnée et se voit attribuer un château. De même, au terme de sa quête, Alice n'est plus qu'une « pute de soissons » ; bientôt elle donnera naissance et deviendra une Sainte Vierge. Elle rêve d'un monde de tendresse, de douceur et d'amour qu'elle pourrait offrir « au fruit de ses entrailles bénies ». Et pour la protéger, elle lui enseignera « à se méfier comme du feu des poupées séductrices et ravageuses, dangereuses à force de beauté, car selon les dictons de [s]on père, c'est à quatre ans qu'on aime trop les allumettes⁴⁹ ». Le père laissait une boîte d'allumettes dans le caveau « hors de la portée du Châtiment [...] mais pour qu'elle puisse quand même les voir, à titre de symboles, et se remémorer, et en tirer leçon, et regretter⁵⁰ ». Est-ce un hasard que les initiales du Juste Châtiment soient les mêmes que celle de Jésus Christ? Comme lui, le Juste a porté sur son corps le poids de la faute, le Juste étant la mémoire vivante de cette faute. Une page avant la fin du récit, Alice enlève la majuscule au mot châtiment, dépossédant sa jumelle de cette faute et lui redonne son identité : « et je l'appellerai Ariane, en mémoire du châtiment⁵¹ ». Comme à la fin du conte *Alice aux pays des merveilles*, Alice retrouve sa sœur... et son identité.

48. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 178; nous soulignons.

49. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 179.

50. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 175.

51. Gaétan Soucy, *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, ouvr. cité, p. 177-179.

Tangence éditeur publie également la collection Confluences, qui accueille la version écrite des conférences des chercheurs de premier plan accueillis par la Chaire de recherche du Canada en histoire littéraire de l'Université du Québec à Rimouski et la Chaire de recherche du Canada en rhétorique de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Elle a pour ambition de réfléchir à la littérature comme lieu de convergence des savoirs et de renouer avec sa vocation encyclopédique, la ronde des muses, ou *mouséion*, chère à Guillaume Budé.

À ce jour, deux titres ont été publiés :

Mireille Huchon, *Le français au temps de Jacques Cartier*, présentation de Claude La Charité, 2006, 93 p.

Michel Delon, *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*, présentation de Marc André Bernier, 2008, 101 p.

Achévé d'imprimer
sur les presses de
l'imprimerie Transcontinental
à Rimouski (Québec, Canada) en avril 2009
pour le compte de *Tangence* éditeur.

Avec une présentation de Frances Fortier

et des contributions de

Lucie Arsenault

Sophie Beauparlant

Sylvie Bouchard

Jean-François Caron

Sébastien Dulude

Lyne Girard

Nelson Guilbert

Alexandre Landry

Mélissa Lapointe

Mélanie Leclerc

Émilie Lefrançois

Marie-Claude L'Heureux

Dominique Locas

Linda Morrier

Nathalie Pelletier

Marie-Ève Pilote

Daniel Racicot

Louis-Martin Savard

François-Bernard Tremblay

ISBN 978-2-9809561-3-3



9 782980 956133