

Lettres et théories : pratiques littéraires et histoire des idées

Actes du 3^e colloque biennal
(Université du Québec à Trois-Rivières, 13-14 avril 2007)
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand,
Stéphanie Massé 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

Lettres et théories :
pratiques littéraires et histoire des idées

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.

Dans la même collection

Claude La Charité (sous la coordination de), *ConjointÉtudes. Actes du 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, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Lettres et théories : pratiques littéraires et histoire des idées

Actes du 3^e colloque biennal
(Université du Québec à Trois-Rivières, 13-14 avril 2007)
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand,
Stéphanie Massé 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 rendue possible grâce à une subvention FODAR de soutien aux programmes conjoints du réseau de l'Université du Québec.

978-2-9809561-4-0

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, Stéphanie Massé et Phillip Schube-Coquereau

Coordination : Claude La Charité

Composition, infographie et conception graphique : Édiscript enr.

Table

- 9 Présentation
Stéphanie Massé et Jacques Paquin
- 11 Représentation de l'Indien dans l'œuvre de Daniel Poliquin
Lyne Girard
- 25 Imagination cathartique et redescription de la réalité :
vers la constitution d'une anthropologie poétique
Louis Côté
- 39 La figure du lecteur-spectateur lors de la sortie au théâtre
Véronique Labeille
- 47 La construction du pacte de lecture dans les *Mémoires*
de Philippe Aubert de Gaspé
Lou-Ann Marquis
- 59 Figures de la paratopie dans l'essai de J. Brault : analyse prospective
Phillip Schube-Coquereau
- 71 L'utopie narrative contemporaine : les voies du possible ?
Christiane Tremblay
- 79 La glossolalie comme versant artaldien de l'épiphanie joycienne
Bernard Bérubé
- 87 Les rapprochements lexicaux entre français préclassique et français
québécois à partir de la *Deffence et Illustration de la Langue Françoise*
de Joachim Du Bellay et *Défense et illustration de la langue québécoise*
de Michèle Lalonde
Marie-Ange Croft
- 105 La langue dans les contes de Fréchette et de Pellerin :
« les *icitte* proscrits dans nos maisons d'éducation » et « l'Orifice
de la langue française qui coupe l'herbe sous le pied de la lettre »
Christelle Lavoie
- 113 Le choix d'Isabelle : diagnostic identitaire. Lecture éthique
de *Measure for Measure* de William Shakespeare
Sandra Brassard
- 121 *La fée Paillardine* du comte de Caylus :
paradoxes et enjeux du conte libertin au XVIII^e siècle
Kim Gladu
- 131 Pourquoi ne pas s'adonner bourgeoisement à la prose ?
L'art du billet chez Albert Lozeau
Sébastien Gauthier
- 139 La provocation dans la trajectoire institutionnelle
d'Yvon Deschamps
Éric Trépanier

- 147 Le *Miroir de l'âme pécheresse*, poésie spirituelle et rhétorique
Mélissa Lapointe
- 159 Marguerite de Navarre épistolière :
autoreprésentation dans la correspondance
Marilyne Audet
- 169 Étude de la parole échangée dans *Québec-Montréal* :
quand la conversation est l'action du film
Sophie Beauparlant
- 175 Artéfacts de l'autorité narrative dans trois romans québécois
contemporains : *Nikolski* de Nicolas Dickner (2005), *Hier* de Nicole
Brossard (2001) et *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy (1994)
Francis Langevin

Présentation

Stéphanie Massé
et Jacques Paquin,
Université du Québec à Trois-Rivières

« Il faut savoir s'instruire dans la gaieté. Le savoir triste est un savoir mort. L'intelligence est joie », écrivait Voltaire. C'est dans cet esprit où savoir et plaisir se conjuguent à tous les temps que s'est inscrit le troisième colloque biennal des jeunes chercheurs des programmes de maîtrise et de doctorat en lettres des Universités du Québec à Chicoutimi, Rimouski et Trois-Rivières. Avec la volonté de créer des liens non seulement entre collègues, mais aussi entre les différentes formes de savoir et dans des perspectives aussi variées que foisonnantes, ce colloque offrait l'occasion aux jeunes chercheurs de vérifier des hypothèses, de partager des intuitions et d'engager un dialogue — souvent fructueux — fondé sur la vitalité des recherches actuelles en littérature d'ici et de France, d'hier et d'aujourd'hui, dans une atmosphère conviviale où le plaisir de se réunir et de jeter des passerelles entre savoirs émergents et savoirs institués se renouvelle et s'amplifie sans cesse.

C'est donc en étant fidèle à l'esprit du « gai savoir » que l'Université du Québec à Trois-Rivières fut l'hôte, en avril 2007, du troisième colloque conjoint des jeunes chercheurs, où une vingtaine d'intervenants se sont réunis pour présenter les résultats de leurs recherches à leurs pairs ainsi qu'aux professeurs, et dont on peut lire les actes dans le présent volume. On peut parcourir ces dix-sept articles comme autant de routes empruntées sur les chemins de la représentation et de la réception en littérature ; de la subversion, de la morale et de l'éthique ; de la rhétorique et de l'ontologie, bref, de nombreuses relectures auxquelles se prêtent la poésie, la prose, le théâtre et même le cinéma et le monologue. Le dialogue transversal qui s'établit entre genres classiques, canoniques, mineurs et nouveaux, de même qu'entre des objets d'étude qui vont de la Renaissance à la littérature contemporaine, montre à la fois les nombreuses jonctions possibles et l'extrême diversité de la recherche actuelle.

Qu'il nous soit permis, de remercier le comité de direction de la revue *Tangence* qui a généreusement accepté d'accueillir les actes du colloque dans la collection Émergence et le comité éditorial, formé des étudiants Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau et coordonné par le professeur Claude La Charité, pour leur rigueur, leur disponibilité et la qualité de leur travail dans toutes les étapes menant à la publication de ces actes.

Représentation de l'Indien dans l'œuvre de Daniel Poliquin

Lyne Girard,
Université du Québec à Chicoutimi

La représentation du questionnement identitaire des narrateurs-héros dans le roman québécois contemporain se construit de manière spécifique pour chaque œuvre, en regard des différents discours idéologiques, historiques, philosophiques, ainsi que des divers textes pouvant s'articuler au discours identitaire mis en jeu dans le roman à l'étude. À ce titre, l'étude des œuvres de Daniel Poliquin se révèle intéressante, puisque l'auteur est lié à la culture québécoise par sa langue, mais développe son discours en posant un regard extérieur sur le Québec étant donné son appartenance à la communauté franco-ontarienne. Dans son roman-essai *Le roman colonial*¹, il expose clairement sa vision de la nation québécoise et tente de rappeler à l'élite intellectuelle québécoise que les valeurs, telles que la justice, la raison et le bien, doivent transcender leur prise de parole et s'affranchir des passions politiques et des égoïsmes nationaux. Ces principes transcendants, qu'il avoue avoir puisés dans l'essai de Julien Benda intitulé *La trahison des clercs*², semblent avoir une influence telle sur Daniel Poliquin qu'ils sont tissés à la trame de ses œuvres et influent sur le discours identitaire qui y est représenté. Dans le roman *L'Obomsawin*³, Poliquin donne la parole à un personnage-narrateur désabusé, essayant tant bien que mal de se remettre d'une longue période de dépression qui l'a repoussé aux marges de la société. Il rejette les discours et les modèles offerts et n'arrive plus à se faire une place parmi les siens. Il cherche en vain une identité à travers laquelle il parviendrait à se reconnaître et à être reconnu. Lui opposant une représentation du Métis, véritable personnage composite et trait d'union entre les races et les cultures, l'auteur lui attribue ainsi une figure symbolique répondant à un souci de transcendance.

Le devoir du clerc

Dans *Le roman colonial*, Daniel Poliquin raconte son cheminement d'écrivain et dit avoir pratiqué une écriture militante en début de parcours, ses principaux écrits consistant en des mémoires, lettres de protestation et discours qui défendaient la cause des minorités francophones⁴. C'est également lors de ses études littéraires qu'il eut l'occasion de prendre connaissance de l'essai de Julien Benda, essai qu'il affirme « n'a[voir] compris que

1. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, Montréal, Boréal, 2000.

2. Julien Benda, *La trahison des clercs* [1927], Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1975.

3. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin* [1987], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1999.

4. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 49.

dans l'action⁵ » et qui aura une influence déterminante sur son écriture. Pour Benda, les clercs sont « tous ceux dont l'activité, par essence, ne poursuit pas de fins pratiques, mais [...] [qui] demand[ent] leur joie à l'exercice de l'art ou de la science ou de la spéculation métaphysique⁶ » ; des philosophes, religieux, littérateurs, artistes, savants, « dont le mouvement est une opposition formelle au réalisme des multitudes⁷ ». Selon lui, le clerc doit vivre dans le monde (dans la réalité), « *en sortir* et y appliquer du dehors une pensée raisonnante⁸ », une pensée exempte de passions politiques (les passions de race, les passions de classes et les passions nationales) qui ne font que diviser les hommes.

En tant que romancier, Poliquin se fait un devoir de « peindre d'une manière aussi objective que possible les mouvements de l'âme humaine et leurs conflits⁹ » pour reprendre les propos de Benda. S'il respecte le choix des citoyens canadiens francophones, les gens du peuple, les acceptant tels qu'ils sont, il n'est pas aussi compréhensif envers l'élite intellectuelle québécoise. Comme Benda, il considère que le clerc doit servir la liberté et que la cléricature québécoise a trahi sa fonction en abusant de son influence sur le peuple et en amalgamant ses passions politiques à son discours :

D'une génération à l'autre, les écrivains du Québec ont écrit des tas de livres pour faire bouger leurs concitoyens. Ils ont appelé à la séparation, à la rupture avec l'Empire britannique, au retour à la terre, au rapatriement des Franco-Américains, à la colonisation de l'Abitibi, à l'antisémitisme, au renversement du pouvoir canadien, au oui référendaire, chaque fois sans résultat. Et, chaque fois, ils ont vilipendé ce peuple que le matérialisme rend sourd à leurs cris¹⁰.

Il ajoute que « les clercs de tous bords ont manqué à leur devoir critique. Jamais, au Québec, le mépris de la classe intellectuelle pour la population n'aura été si patent¹¹ » et fait part de son admiration vis-à-vis des rares intellectuels et artistes qui ont osé afficher leur méfiance par rapport au projet indépendantiste. En résumé, il reproche aux clercs québécois de ne pas savoir se défaire de leurs passions dans le processus de création de leurs œuvres, procédé qui a pour effet de dénaturer le pacte entre le créateur et son public en supprimant l'effet civilisateur de l'œuvre d'art, c'est-à-dire en faussant « ce retour sur soi auquel tout spectateur est porté devant une représentation de l'être humain qu'il sent vraie et uniquement soucieuse du vrai¹² ».

5. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 53.

6. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 166.

7. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 166.

8. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 80. L'auteur souligne.

9. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 187.

10. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 100.

11. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 64.

12. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 188.

Le colonisé versus l'homme libre

Pour exprimer clairement sa perception de la mission du clerc, Benda cite Renan : « L'homme n'appartient ni à sa langue, ni à sa race ; il n'appartient qu'à lui-même, car c'est un être libre, c'est-à-dire un être moral¹³. » Ainsi, le clerc québécois (lire canadien francophone) devrait penser l'homme dans sa qualité abstraite (en tant qu'être humain), et non dans ses disparités (en tant qu'être différent par sa race, sa langue, son sexe, etc.), c'est-à-dire sans faire de ses différences une norme. Au départ, Poliquin a du mal à se rallier aux vues de Benda : « la langue est une valeur relative. Authentique hérésie pour le militant que je rêvais d'être. Quoi ? Il veut dire qu'on se donne tout ce mal de chien pour une valeur qui n'est pas absolue ? Impossible¹⁴ ! » Mais la rencontre « d'être heureux, sympathiques, solidaires de leur prochain, des gens très bien, [...] qui ne parlaient plus français¹⁵ » et « d'hommes et de femmes dont l'action était totalement désintéressée¹⁶ » aura raison de lui. Le devoir du clerc serait de défendre la liberté en tant que « faculté de concevoir plusieurs possibles et d'opter pour l'un d'eux, soit dans la liberté *du choix*¹⁷ ». Poliquin cesse alors de juger ses semblables et affirme que désormais, « il n'y a qu'une chose qui compte à [s]es yeux : conserver le droit de choisir, de [s]e nourrir d'une culture qui [l]'a toujours enrichi et ne [l]'a jamais appauvri¹⁸ ». Il ajoute que s'il transmet ses connaissances de la culture francophone à ses fils, « c'est par choix et non par obligation morale¹⁹ ».

S'appuyant sur la pensée hégélienne²⁰, Poliquin avance que les Québécois sont loin d'être des citoyens colonisés, victimes de l'assimilation anglophone. Pour illustrer sa pensée, il oppose dans son essai un colonisé, Charles-Olivier Lesieur, à un homme libre, monsieur Frank Labine (autrefois François Labine). Le premier est colonisé, parce qu'il pense en tant que groupe social minoritaire ; il se sent opprimé et endosse le discours alarmiste des indépendantistes. Le second est un homme libre qui « croit ce qu'il veut, [...] semblable en cela à des milliers de Québécois trop indépendants pour vouloir l'indépendance du Québec²¹ ». Il se sent libre d'exercer son droit de vote sans rien devoir à aucun parti politique ; libre de parler français, anglais ou même les deux langues, selon les circonstances. Autrement dit, Poliquin croit que « [t]out citoyen a le droit de devenir autre, de changer de majorité, et pas un nationaliste au monde n'a à lui demander de comptes ou à l'accabler de son mépris²² ». Poliquin convient donc qu'il

13. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 182.

14. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 53.

15. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 54.

16. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 53.

17. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 100.

18. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 56.

19. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 56.

20. Poliquin dit s'être inspiré des concepts proposés par Hegel dans sa *Dialectique du maître et de l'esclave* pour penser la relation entre anglophones et francophones au Canada (Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 53).

21. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 40.

22. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 55.

n'est pas justifié de constitutionnaliser dans la charte canadienne que le Québec est une société distincte puisqu'il s'agit là d'une donnée sociologique. Au surplus, il faudrait par la suite reconnaître toutes les sociétés distinctes par définition et par essence qui peuplent le pays au risque de paraître raciste.

Si Benda indique que l'on doit chercher à saisir l'homme dans son universalité et à respecter ses choix individuels, Poliquin souligne la tendance actuelle de nos clercs de considérer les Québécois en un seul bloc, dans la veine du brusque changement de pensée adopté par les métaphysiciens au début du XIX^e siècle. Cette théorie

pose comme état suprême de la conscience humaine cet état [...] où nous parvenons à nous saisir dans ce qu'il y a en nous de plus individuel, de plus distinct de tout ce qui n'est pas nous, et à nous affranchir de ces formes de pensée (concept, raison, mœurs du langage) par lesquelles nous ne pouvons nous connaître qu'en ce qui nous est commun avec d'autres; qu'elle pose comme forme supérieure de la connaissance du monde extérieur celle qui saisit chaque chose dans ce qu'elle a d'unique, de distinct de toute autre, et n'a pas assez de mépris pour l'esprit qui cherche à découvrir des êtres généraux²³.

Le cartounesque

Poliquin qualifie cette tendance à magnifier les caractéristiques de la collectivité québécoise et à la suppression des libertés individuelles de « cartounesque ». D'après l'auteur, le cartounesque est un « véhicule des idéologies en termes simplistes et polarisés » et ce dernier « inhibe toute réflexion²⁴ »; il « détourne le sens des mots à des fins démagogiques » et est « friand d'emprunts étrangers, signe d'un imaginaire colonisé²⁵ ». Il inclut des idéologèmes, ou conceptions fausses et orientées de la réalité, qui visent à alimenter le mythe du Québécois qui « parl[e] mal français parce que [son] pays a été agrégé de force au Canada, pays qui n'a rien de plus pressé que de nous assimiler afin de faire de nous des consommateurs robotisés²⁶ ». Le *cartounesque* serait infantilisant, puisqu'il rabaisse les gens du peuple au rang de simples colonisés qui ne saisissent pas leur condition; déshumanisant, étant donné qu'il ramène le fait d'être au Québec au seul statut de Québécois au mépris des nuances, et déresponsabilisant, en ce qu'il permet aux clercs de rendre les Anglais responsables de la condition de colonisé éprouvée par les Québécois. Ainsi, comme nous dit Poliquin :

les clercs se sont lavé les mains de leurs fautes d'hier; ils se sont découvert des affinités avec les Indiens que leurs ancêtres avaient chassés, et ils leur ont même volé le vocabulaire de l'oppression qui les décrivait mieux, eux, [...] ils ont déresponsabilisé toutes les instances québécoises qui avaient été complices et mêmes génitrices d'un état de choses insupportable.

23. Julien Benda, *La trahison des clercs*, ouvr. cité, p. 211.

24. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 97.

25. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 107.

26. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 102.

Geignant sur le ton de l'autoexaltation victimaire, les clercs ont voulu [...] conduire le peuple libre à sa libération²⁷.

Une réponse au *cartounesque* indépendantiste

D'entrée de jeu, il me semble que le projet d'écriture de Daniel Poliquin est double. En effet, il cherche d'une part à éveiller notre bourgeoisie intellectuelle en lui faisant prendre conscience que la question de l'assimilation ne préoccupe qu'elle, puis d'autre part, il désire donner à lire la diversité des réalités canadienne et québécoise à l'homme du peuple dont la personnalité oscille entre le sédentarisme et le nomadisme: «l'un qui refait une France chaleureuse, l'autre qui s'américanise tout à fait. Nous hésiterons toujours entre la patrie et le continent, un peu comme Jack Kerouac [...]. Ainsi j'aime mon pays, mais mon sac de voyage n'est jamais bien loin. Au cas où²⁸... »

Je me propose donc d'étudier le roman *L'Obomsawin* en fonction des discours pouvant influencer d'un côté le projet d'écriture de Poliquin, et de l'autre, le discours identitaire du personnage-narrateur. Nous verrons que l'écriture de Poliquin s'inscrit en marge du *cartounesque* indépendantiste qu'il dénonce dans *Le roman colonial*. En effet, son œuvre romanesque dépeint la réalité canadienne tout en nuances et tente de se dégager du discours infantilisant, déresponsabilisant et déshumanisant qui fait l'objet de sa critique. De plus, il m'apparaît évident que l'auteur cherche à adopter une posture de clerc puisqu'il pose le langage comme une valeur relative, qu'il valorise la différence et le libre choix. Reste à voir s'il lui est possible de ne pas trop se laisser emporter par ses passions. Quant au discours de Louis Yelle, le personnage-narrateur de *L'Obomsawin*, nous verrons que la représentation de l'Indien mise en scène dans le récit l'influence fortement, l'auteur lui offrant cet Indien imaginaire tel un miroir dans lequel il pourra percevoir ce qu'il est vraiment... ou plutôt ce qu'il désire être.

La figure de l'Indien dans le discours romanesque

Dans ses recherches sur le roman québécois intégrant une représentation de l'Indien, Gilles Thérien s'est penché sur les rapports entre les deux races, rapports qui, selon lui, sont « construit[s] à partir du savoir historique sur l'Indien et de la mise en place d'une thématique romanesque qui sert au Blanc à se définir et à définir sa littérature²⁹ ». Il ajoute que la représentation de l'Indien dans l'univers romanesque québécois (et canadien) joue un rôle « dans l'élaboration de notre culture, de notre discours identitaire³⁰ ». À cet effet, l'œuvre romanesque de Daniel Poliquin en est un exemple éloquent, car la plupart de ses romans mettent en scène l'une ou

27. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 142-143.

28. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 234-235.

29. Gilles Thérien, « "L'Indien imaginaire" : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 14.

30. Gilles Thérien, « "L'Indien imaginaire" : une hypothèse », art. cité, p. 3.

l'autre des variantes de l'Indien imaginaire identifiées par Thérien, de l'Indien des premiers contacts, au marginal québécois qui, sans être Indien ou Métis, n'en possède pas moins les principaux traits. Dans le roman *L'Obomsawin*, Louis Yelle désire s'affranchir de sa conscience coupable pour se sortir de la dépression, mais il devra au préalable faire un détour vers le récit de l'autre, en occurrence celui de l'Indien Thomas Obomsawin. Ce roman se construit ainsi en un possible rapprochement du Blanc et de l'Indien, rapprochement voire fusion qui permettrait au Blanc qui raconte l'Indien de mieux se connaître, voire de se « re-connaître » par l'entremise de son récit sur le Métis. Cela rejoint l'une des hypothèses formulées par Thérien dans le cadre de ses recherches, soit que « [l']Indien imaginaire est cette forme symbolique qui sert de médiation avec l'autre, c'est-à-dire entre le (néo)Canadien qui se cherche une identité et l'Indien réel qui, lui, n'a pas de problème d'identité³¹ ». Le Métis est un miroir dont l'image permet au narrateur du roman de Poliquin de se retrouver et de se construire une identité.

Les Obomsawin et la fondation de Sioux Junction

Avant d'analyser l'influence du personnage métis sur le discours du narrateur de *L'Obomsawin*, il importe d'observer de quelle manière le mythe du sauvage s'installe dans le roman en étudiant la fondation de la ville de Sioux Junction, point de rencontre entre le Blanc et l'Indien. Les deux fondateurs de Sioux Junction, Charlemagne Ferron et Byron Miles, se sont liés d'amitié avec des Indiens et ont été contraints de quitter l'univers des Blancs. Le destin des deux hommes se croise au nord du lac Supérieur : ils se rencontrent en pleine nature et fondent ensemble une ville qu'ils nomment Sioux Junction. Comme l'indique son nom, cette ville est un point de jonction, un point de rencontre naturel et culturel. Naturel parce qu'elle est située au confluent de deux cours d'eau, la Rivière-Belle et la Wicked Sarah ; culturel, parce qu'elle réunit deux peuples de langues distinctes, les Canadiens français, qui ont suivi Ferron, et les immigrants européens, qui ont rejoint Byron Miles. Déjà, la présence de l'Indien permet de gommer les différences entre ces deux groupes, puisque francophones et anglophones se trouvent réunis sous l'épithète « d'homme blanc », les Indiens au teint basané étant à leurs yeux l'« autre » en fonction duquel ils se définiront désormais. En conservant le regard propre au clerc défini par Benda, Poliquin dresse un portrait des premiers colons en prenant garde de les représenter entièrement. Il met en scène des hommes de toutes origines qui ont fait le choix de quitter un pays pour une nouvelle terre, d'apprendre une nouvelle langue pour communiquer avec leurs voisins, bref de devenir *autres* pour s'adapter aux nouvelles conditions de vie qui accompagnent leurs choix.

31. Gilles Thérien, « L'Indien imaginaire » : une hypothèse », art. cité, p. 4.

La pomme et le Paradis perdu

Sous l'impulsion que lui ont imprimée ses fondateurs, Sioux Junction connaît de nombreuses années de prospérité, mais dans le présent du récit, la ville n'est plus qu'« [u]n cœur de pomme oublié³² ». Cette métaphore permet d'établir un autre point de rencontre dans le récit : la mise en parallèle de deux destins, celui de la ville de Sioux Junction et celui des premiers descendants des fondateurs, les Obomsawin. En effet, dans le récit, la femme indienne est elle aussi métaphoriquement associée, par les Indiens, à la pomme : c'est ainsi qu'ils l'appellent Flore Obomsawin, car étant Métisse et vivant parmi les Blancs, elle est « celle qui est blanche en dedans et rouge au dehors³³ ». Ce symbole est lourd de signification. Du temps des fondateurs, Indiens et Métis sont tolérés à Sioux Junction, puisque Myles et Ferron sont parvenus à y créer un certain équilibre. Cependant, les représentants de la civilisation ne tardent pas à rompre cette alliance, car avec les Blancs viennent le péché et la conscience coupable. La première Obomsawin, comme la pomme du jardin d'Eden, devient le symbole du péché : elle est le fruit consommé par les pères. Quand, par la suite, Ferron et Miles s'unissent à des femmes blanches pour établir une descendance « convenable », la figure de l'Obomsawin est stigmatisée. Aussi, une fois Ferron et Miles disparus, les Métis trouvent difficilement leur place à Sioux Junction. Ils sont pourtant les symboles vivants de l'union des langues — du français et de l'anglais de leurs pères et de l'ojibwé de leur mère — et de deux races — blanche et amérindienne. Bien que les Métis évoluent parmi les Blancs et finissent par se mêler à eux pour engendrer une descendance métissée, l'intégration réelle semble impossible. Dans la plupart de ses œuvres romanesques, Poliquin, dans un souci d'objectivité, dénonce la condescendance des Blancs à son égard, d'où la conscience coupable qui accable quelques-uns de ses narrateurs. À l'inverse du discours *cartounesque* qu'il condamne, l'auteur emploie donc un discours responsable qui ne cherche pas à associer son destin à celui des Amérindiens.

Par contre les descendants métis de Miles et Ferron semblent déterminés à se tailler une place parmi les Blancs et perdent tout désir de renouer avec leurs racines amérindiennes. Ils ont tout de la figure de l'« Indien consentant » identifié par Bertrand Gervais dans son étude sur l'assimilation des Amérindiens, c'est-à-dire l'Indien qui désire s'acculturer pour se fondre à la culture du groupe dominant, mais qui prend tout de même le nom de la mère puisque la parenté au(x) père(s) lui est refusée. Certains descendants quittent Sioux Junction, mais pour une autre ville blanche, et adoptent la langue et les coutumes des Blancs. Celle qui reste, Flore Obomsawin, cherche à se construire un avenir à Sioux Junction, mais elle est rejetée par les Indiens comme par les Blancs. Cependant, les deux groupes cherchent à s'appropriier l'enfant qu'elle mettra au monde sous peu, le petit Thomas Obomsawin. Les premiers le réclament comme l'un des leurs ; les seconds veulent le confier à une famille plus convenable, une famille blanche en

32. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 25.

33. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 85.

l'occurrence, car le mythe de l'Indien est alimenté par des préjugés tenaces, malgré le fait que le mode de vie de certains Blancs de Sioux-Junction — sans emploi et passant leur journée à boire, à manger et à fumer — ne semble pas bien différent de celui qui est attribué aux Indiens des réserves. Finalement, la mère de l'Obom choisit d'élever seule son fils, « comme un sauvage³⁴ », mais parmi les Blancs. Le discours de Poliquin fait ici preuve d'ouverture, l'auteur ne se contentant pas de peindre l'homme blanc sous ses bons côtés, et ce, sans non plus épargner l'Indien qui a choisi de demeurer sur la réserve.

La conscience coupable de héros poliquinien

Ce fragment de l'histoire des Obomsawin vient nourrir la culpabilité de Louis Yelle qui se croit responsable, comme Blanc, de la ségrégation et de l'oppression subies par les autochtones. Mais encore, il déplore l'attitude de son père envers le jeune Tom Obomsawin, du fait que Monsieur Yelle tente d'assimiler l'autochtone par l'imposition de la langue française. Il s'agit pour le père Yelle d'en faire un Français, selon le principe que la maîtrise de la langue assure, selon lui, la domination d'autrui. Dans un sens, son attitude rappelle celle des premiers dirigeants des colonies d'Amérique. Pour les besoins de la colonisation, les dirigeants des colonies se sont vus contraints de formuler le concept de francité, « notion de soi qui permet de penser l'autre » et « à partir de laquelle est appréhendée la différence indienne³⁵ ». La figure imaginaire du Français ainsi produite parvient à convaincre les Blancs de leur suprématie sur les sauvages et à justifier leurs ambitions. Là encore, Poliquin dénonce l'élitisme de la bourgeoisie québécoise qui prêche le « culte du bien-parler et du bien-écrire³⁶ ». L'auteur considère que l'usage de la langue est précisément l'expression de l'état d'asservissement des bourgeois pensants envers la France et de la liberté des hommes et femmes qui s'expriment sans contrainte. Poliquin ajoute que c'est « [t]oujours ce complexe de supériorité face à ces gens que l'on juge inférieurs, qui se mue en complexe d'infériorité dès qu'il arrive chez nous quelque'un qui a l'air plus fin³⁷ ».

Le Métis... un miroir pour le franco-canadien à la recherche de son identité

Dans la littérature franco-canadienne, la figure de l'Indien prend plus d'importance autour des années 1960, nous dit Gilles Thérien, ce qui, selon lui, serait « un signe d'éveil national et de recherche d'autonomie culturelle par rapport à la métropole³⁸ ». La prédominance de l'anglais fait craindre l'assimilation aux francophones canadiens, ce qui les conduit à dresser un

34. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 170.

35. Marie-Noëlle Bourguet, « Le sauvage, le colon et le paysan », dans Gilles Thérien (sous la dir. de), *Les figures de l'Indien*, Montréal, Typo, 1995, p. 208.

36. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 190.

37. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 190.

38. Gilles Thérien, « L'Indien du discours », dans Gilles Thérien (sous la dir. de), *Les figures de l'Indien*, ouvr. cité, p. 364.

parallèle entre leur histoire — la Conquête — et le destin des autochtones. Thérien ajoute :

À quoi sert la figure de l'Indien sinon à marquer cette perplexité profonde, cette inquiétude de soi que l'Indien réel a été le premier à sentir et dont il n'a pas réussi, lui non plus, à se déprendre. [...] [L]a figure de l'Indien agit comme un miroir pour le Québécois, image du colonisé, doublement, image de celui qui veut s'intégrer mais qui n'en connaît pas le prix³⁹.

Dans l'œuvre de Poliquin, avant de se reconnaître dans l'Indien ou le Métis, Louis Yelle devra d'abord apprendre à le connaître, à le raconter. Il rédige une thèse sur l'acculturation ojibwé et deux biographies sur son héros à lui, l'Obomsawin, parce qu'il fut jadis objet de la fierté du père Yelle, et parce que lui avait osé se rebeller contre cette imposante figure de père. La nécessité d'écrire l'Indien et en anglais de surcroît, est un acte qui peut être associé à la mise à mort symbolique du père, selon le paradigme proposé par François Ouellet dans son essai *Passer au rang de père*. Le fils, à défaut d'être capable de se faire sujet de l'écriture, se fait narrateur et raconte sa vision, non pas de l'Indien, mais du Métis, point de rencontre d'un héritage et d'une histoire. Ainsi, dans *L'Obomsawin*, le Métis agit tel un catalyseur puisqu'à son contact, le Blanc entame une sorte d'évolution identitaire.

La première biographie, il l'a donc écrite en anglais, tel un assimilé qui cherche à s'identifier à l'oppresseur et la seconde, dans la langue de Molière, comme un colonisé. Pour rédiger la troisième, il doit d'abord percevoir l'autre tel qu'il est, le dégager de ses idées préconçues, lesquelles, une fois identifiées, lui permettront de cheminer vers une définition de soi qui lui convienne davantage. L'auteur montre bien sa compréhension du concept de langue en tant que valeur relative. Loin d'infantiliser son personnage-héros en lui imposant une langue et le statut d'opprimé, il lui donne la possibilité de choisir sa langue en fonction de ses choix de vie.

Soumettre l'Indien pour mieux accepter sa propre soumission

Comme sa mère, l'Obom évolue parmi les Blancs sans toutefois nier son ascendance indienne. La plupart des Blancs qu'il côtoie essaient de le changer, de faire de lui quelqu'un d'autre, qui corresponde à leur idéal... En d'autres termes, ils essaient d'en faire un Blanc : Monsieur Yelle veut lui transmettre le bon usage du français ; le père Omer Grandmaître, ses connaissances en poésie et en musique ; les frères Marius et Isaïe, la maîtrise du dessin ; les parents adoptifs américains, l'usage de l'anglais ; le contremaître de chantier, ses compétences de gestionnaire ; Langevin, sa recette du succès. Par ailleurs, étant un homme dans le monde — et non l'homme d'une terre —, l'Obom est une sorte de caméléon qui adopte les attitudes qui conviennent à ses activités du moment et qui profite des occasions qui lui sont offertes. Il ne retient des enseignements des autres que ce qui lui convient et ne cherche pas à se créer d'attaches. Le monde est son territoire et il ne se soucie pas des frontières : il traverse même le mur de Berlin sans

39. Gilles Thérien, « L'Indien du discours », art. cité, p. 365.

passerport⁴⁰. Le personnage de l'Obomsawin semble être une représentation acceptable de la vision du monde que Rémi Savard a déduit de ses études de l'Indien : « Les Indiens, écrit-il, ne veulent pas sortir du Canada, comme ils ne veulent pas y entrer. Ils sont chez eux tout en acceptant que d'autres soient aussi chez eux. Cela ne fait rien que les ressources soient partagées si chacun en tire son profit⁴¹. » D'où peut-être la décision de Poliquin de choisir le Métis comme point de contact entre les communautés canadiennes : sans frontière, sans attache, sans langue propre, sans race, l'Obom est un homme dans le monde. Cependant, comme dans la plupart des romans étudiés par l'équipe de recherche sur l'Indien imaginaire et en intégrant la représentation d'un Métis, l'Indien n'a pas la parole dans *L'Obomsawin*. Pour l'appréhender, le lecteur doit recourir au discours du Blanc, lequel s'appuie sur une longue tradition de conceptions et de jugements établis. L'Obom est lui aussi exclu du discours en tant que sujet de l'énonciation. Il n'est que l'objet du discours du narrateur blanc, qui manipule son image pour répondre à ses propres aspirations.

Le véritable Obomsawin

Pour accéder à sa vérité, Louis Yelle devra s'affranchir de cette perception de l'Obom, il doit se dégager des images qu'il s'était faites du Métis dans ses deux premières biographies. Le véritable Obomsawin est un faussaire, un « fake⁴² », pour reprendre l'expression de Yelle : il se fait passer pour un Indien parce que « de nos jours, ça fait tellement plaisir au monde de la ville quand tu leur dis que t'es Indien » qu'il leur laisse « croire ce qu'[ils] veulent à [s]on sujet⁴³ » ; quant aux Indiens, l'Obom croit qu'ils disent qu'il est l'un des leurs « [p]arce que ça fait leur affaire⁴⁴ ».

Par ailleurs, l'œuvre de l'Obom, qui a contribué à faire de son nom une référence en peinture, participe à ce mensonge. Il n'est pas le grand peintre que tout le monde (entendre ici Louis Yelle) croyait avoir reconnu. La société a construit une image de l'Obomsawin et lui ne l'a pas niée. D'abord, il confie à Yelle que ses peintures historiques sont bien subjectives puisqu'« [o]n ne peut jamais peindre l'Histoire pure, c'est toujours soi-même et son temps que l'on représente⁴⁵ » ; quant aux peintures amérindiennes, « à peu près la moitié de [s]es tableaux appartiennent à des jeunes peintres cris ou ojibwés qui commençaient mais qui [n']étaient pas connus⁴⁶ » ; finalement, les tableaux qui l'ont rendu millionnaire ont été faits en série et « dis[ent] tout le temps les mêmes choses⁴⁷ ». L'image idéale du grand maître se déconstruit et Yelle arrive à percevoir l'Obom avec un

40. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 129.

41. Gilles Thérien, Bertrand Gervais et Daniel Vaillancourt, « Question de territoires. Entrevue avec Rémi Savard », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, n° 3, 1987, p. 40.

42. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 175.

43. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 170.

44. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 171.

45. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 113.

46. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 174.

47. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 139.

regard plus cynique, certes, mais aussi plus juste: « Il tirait sur sa cigarette roulée, impassible dans ses habits d'Indien déguisé en Blanc que je détestais tant tout d'un coup, surtout son grand chapeau de cow-boy, sa maudite veste de chasse carreautee, ses maudites jeans, ses bottes puantes⁴⁸. »

Cette nouvelle image de l'Obom s'apparente au type de « l'Indien dégradé » dégagé par Bertrand Gervais. Selon lui, cette image s'est substituée à celle de l'Indien près de la nature des premiers romans racontant l'autochtone, et est le résultat d'une longue période d'assimilation (voire d'aliénation):

N'étant ni un assimilé se confondant dans la blancheur de la société américaine, ni un Indien des premiers contacts, à l'origine de l'image classique du noble ou de l'ignoble Indien, l'Indien dégradé est le résultat de la collation des vices des deux sociétés. Alcoolique, pauvre, dégénéré, vivant bêtement dans une réserve, incapable d'assurer sa propre survie, menteur, voleur, profiteuse, l'Indien dégradé affiche les pires traits de la société sans aucune qualité pour racheter ses défauts.

Figure terminale, l'Indien dégradé est en fait la contrepartie de la figure initiale de l'Indien consentant. Figure plutôt moderne, puisqu'elle implique qu'une assimilation aurait pu déjà avoir eu lieu et qu'elle a été pour une raison ou pour une autre inefficace [...]. L'Indien, qui refuse de céder son discours et au contraire persiste à le maintenir à la face du colonisateur en manque de contrôle, est rejeté au rang de dégradé. À ne pas pouvoir procurer à l'autre son propre discours, il reste à le discréditer, à lui enlever toute validité⁴⁹.

Il aura donc fallu que Louis prenne l'Obom pour objet de son discours une troisième fois avant de percevoir l'Indien dégradé qui se cache derrière ce grand artiste qui représente son pays sur la scène internationale, soit un Indien qui a réussi parce qu'il est sorti de sa réserve pour jouer au Blanc. Il semble bien que le récit de Yelle n'ait été qu'une occasion de prendre conscience de son sentiment de culpabilité devant son incapacité à agir, à reconnaître sa propre soumission pour enfin se révolter contre l'autorité de son père. On pourrait reprendre les mots de Gilles Thérien pour caractériser le type de relation que le narrateur de Poliquin entretient avec l'image de l'Indien:

Cet Indien est celui de tous et de personne, mais alors on s'aperçoit que, dans sa persistance, il pointe vers celui qui le met en scène, il se présente comme un miroir et se propose comme une solution: mise en place de l'autonomie de notre discours par l'hybridation et le métissage [...]⁵⁰.

Le silence de l'Indien

L'Obom dit avoir appris à se taire pour se protéger. Ce faisant, il laissait à tout un chacun le loisir de construire une image de lui qui corresponde à

48. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 175.

49. Gilles Thérien, Bertrand Gervais et Daniel Vaillancourt, « Question de territoires. Entrevue avec Rémi Savard », art. cité, p. 50-51.

50. Gilles Thérien, « L'Indien du discours », art. cité, p. 366.

leurs besoins propres. Louis n'y a pas échappé dans ses deux premières biographies: « J'étais incapable de parler de moi, je me suis donc servi de lui. C'est à Obomsawin que j'ai prêté toutes mes ambitions et tous mes fantasmes esthétiques⁵¹. » Lorsqu'on attribue au jeune Obomsawin l'incendie de l'école de la ville, fidèle à son habitude, il se tait. Le Métis endosse le crime et lave de tout soupçon le Blanc et l'Indien qui l'accompagnaient, parce que, dit-il, c'était « une bonne affaire pour tout le monde ». Dans le présent du récit, lorsqu'on l'a arrêté pour l'incendie de la résidence maternelle, « il n'a rien dit », « [i]l s'est laissé faire, comme s'il avait été le vrai coupable⁵² ». Peu de temps avant sa mort, il confie au narrateur: « J'ai passé ma vie à me prendre pour un autre et à me faire prendre pour un autre. Une fois de plus ou de moins, qu'est-ce que ça peut bien faire⁵³? » Par son silence, il prend sur lui l'incendie de la maison maternelle, incendie qui symbolise le passage à l'acte de Louis Yelle qui, en brûlant la maison maternelle de l'Obom, détruisait son passé, c'est-à-dire ses deux premières biographies (l'anglaise et la française), et le passé du biographié, soit les peintures historiques qui le rattachent à ses pères. Yelle est désormais prêt à écouter l'Obomsawin, à dire la vérité et à se taire :

C'est fini maintenant. J'ai réappris à penser au contact d'Obom. Il m'a fait comprendre que je ne suis pas celui qui a violé les femmes indiennes et que je n'ai pas volé les terres des Ojibwés et des Cris; je ne suis que le descendant des criminels, ma faute est morte avec mes ancêtres. De nos jours, les Indiens se débrouillent tout seuls, ils n'ont pas besoin de la conscience coupable d'un travailleur social venu oublier parmi eux ses petits malheurs personnels. Les Indiens ont des ressources; ils emploient des avocats, des comptables pour se sortir du trou. Obom dit qu'ils ont bien fait, ceux qui m'ont sacré une volée, pour m'apprendre à ne plus leur montrer ma condescendance. Il a raison en un sens⁵⁴.

Il est clair que la présence du Métis dans l'œuvre de Poliquin permet au personnage-narrateur de se défaire de son sentiment de culpabilité et de s'affranchir du discours autoritaire de son père. Comme le signale Gilles Thérien,

L'Indien du discours québécois n'est pas un être neutre. Il n'a peut-être pas atteint encore toute sa dimension créatrice qui, par le moyen de la littérature, peut nous projeter vers un avenir différent, mystérieux, marqué par la perspective du métissage, métissage qui n'a pas eu lieu au XVII^e siècle mais qui semble être aujourd'hui au programme de notre avenir⁵⁵.

En somme, du roman commenté émane le désir de raconter le Métis en tant que symbole d'une alliance entre l'autochtone et le Blanc. Un symbole qui serait maintenu en vie tant qu'il y aurait des Canadiens pour le raconter, quelle que soit leur couleur ou leur origine. Le retour de l'Obom à Sioux Junction a momentanément fait revivre la ville. Comme si la présence du Métis, symbole de l'union historique entre les races et les cultures, était

51. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 163.

52. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 173.

53. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 180.

54. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 163.

55. Gilles Thérien, « L'Indien du discours », art. cité, p. 365.

nécessaire pour maintenir la jonction entre ces peuples en vie. Seulement, l'incendie des peintures historiques a fait disparaître le passé, et avec la mort de l'Obom, il n'y a plus d'avenir à Sioux Junction. La vie doit reprendre ailleurs. Louis Yelle cesse de revivre la vie de l'Obom pour enfin vivre la sienne.

En fin de compte, le personnage métis que met en scène Daniel Poliquin dans *L'Obomsawin* participe de cette figure de l'Indien imaginaire qui nous a peut-être servi « à ne jamais parler des Indiens mais à toujours parler de nous, et toujours sous l'angle de l'identité, de la survie. Comme si, mentalement, on avait adopté le destin des Indiens, mais pas les Indiens eux-mêmes⁵⁶ ». Pour le groupe de Gilles Thérien, alors que l'Indien nous rappelle notre condition de peuple colonisé, le Métis ouvre des perspectives d'avenir puisqu'il symbolise le métissage qui se fait au Canada depuis l'arrivée des premiers colons. Le Métis est peut-être celui par lequel le Québécois peut reprendre contact avec ses origines, ses ancêtres étant, comme le précise Gilles Thérien, « des Français qui, parce qu'ils ont voulu rester, sont devenus des créoles, des Canadiens français puis des Québécois⁵⁷ ». Le Métis imaginé par Daniel Poliquin ouvre la voie à l'édification d'un pays qui a fait litière des rivalités passées pour s'engager dans un avenir où chacun a sa place, où chaque peuple est également considéré. Il entame un dialogue entre les diverses cultures, langues, coutumes, etc. En d'autres mots, il nous invite à faire mieux que nos prédécesseurs, à écouter l'autre et à respecter ses choix de vie, comme Yelle dans sa dernière biographie :

Je lui ai montré [à l'Obom] les livres que j'avais faits sur lui et qu'il connaissait déjà, sans lui dire toutefois de qui ils étaient. Il a dit que ces livres-là ne valaient rien, qu'ils devaient disparaître. J'étais d'accord.

Je lui ai dit : je peux faire mieux que les premiers, mais va falloir que tu m'aides. Et je vais l'écrire dans la seule langue que toi et moi connaissons bien : le français parfois cajun d'un Ontarais en train de retrouver sa langue. Obom a trouvé l'idée bonne. Il m'a seulement fait promettre de ne rien oublier. Je me suis mis au travail le soir même⁵⁸.

Ainsi, il semble bien que Daniel Poliquin insère le discours du clerc dans son propre discours romanesque et que, ce faisant, il dénonce le discours propagandiste et *cartounesque* qu'il attribue à certains intellectuels québécois. S'il fait preuve d'exaltation, ce n'est que dans le but de promouvoir le droit de choisir, pour louer le métissage culturel qui s'opère au Canada et fait de ceux qui l'habitent un peuple à part : c'est parce qu'il est soucieux de respecter l'autre et ses différences. Comme Frank Labine, il se dit heureux dans son pays, il a certes un peu « honte de l'histoire canadienne », mais il « aime bien ce qu'il est devenu⁵⁹ ». Comme son personnage Louis Yelle, Daniel Poliquin se donne le droit de choisir sa langue, en homme libre et indépendant qui ne doit rendre de compte à personne :

56. Gilles Thérien, Bertrand Gervais et Daniel Vaillancourt, « Question de territoires. Entrevue avec Rémi Savard », art. cité, p. 36.

57. Gilles Thérien, « L'Indien du discours », art. cité, p. 366.

58. Daniel Poliquin, *L'Obomsawin*, ouvr. cité, p. 167.

59. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 35.

Ma langue à moi, mon idiome naturel, c'est le créole boréal, la langue qu'on parle tous les jours dans les cours d'école et les garages de notre pays. [...] [J]e parle moi-même le créole boréal avec une aisance telle qu'on me croirait tout droit sorti d'une bonne pièce de Michel Tremblay. Et je n'en ai pas honte [...]. Je parle aussi le français cependant, moins bien mais tout de même. C'est pour moi une langue apprise, pas au même titre que l'anglais, bien sûr que non, mais apprise. Ainsi, j'ai débuté toute ma vie dans mes lectures sur des mots qui ne me disaient rien. [...] Je naviguerai toute ma vie entre le créole boréal et le français, sans aucune gêne. La diglossie est un phénomène bien naturel, et pour tout dire, je m'en crisse pas mal. J'm'en fous, quoi⁶⁰.

60. Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, ouvr. cité, p. 201-202.

Imagination cathartique et redescription de la réalité : vers la constitution d'une anthropologie poétique

Louis Côté,
Université du Québec à Chicoutimi

Rien de définitif ne s'est encore produit au monde, le dernier mot du monde et sur le monde n'a pas encore été dit, le monde est ouvert et libre, tout est encore à venir et sera toujours à venir.

Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*

La forme artistiquement créatrice donne forme avant tout à l'homme, puis au monde, mais seulement comme à un monde de l'homme; elle peut l'humaniser directement, en l'animant, ou en le mettant dans une relation si directe avec l'homme que ce monde perd à côté de lui l'autonomie de sa valeur, ne devient plus qu'un élément de la valeur de la vie humaine.

Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*

Le processus de toute religion, de toute philosophie et de toute science envers le monde : il commence par les anthropomorphismes les plus grossiers et ne cesse jamais de se raffiner.

Friedrich Nietzsche, *Le livre du philosophe*

Le but de cet article est de parcourir avec vous le chemin m'ayant conduit à la création des bases de l'anthropologie poétique, que je présenterai ici pour la première fois. Dans une première partie, je situerai tout d'abord le contexte d'émergence de ma recherche en me référant au climat intellectuel et épistémologique spécifique à partir duquel celle-ci s'est construite. Dans une seconde partie, j'exposerai les fondements philosophiques de mon travail et je tenterai d'en faire apparaître les enjeux anthropologiques, poétiques, phénoménologiques et enfin pragmatiques.

Contexte d'émergence

Il m'est impossible de vous présenter l'anthropologie poétique sans vous parler tout d'abord du contexte de son élaboration. La plupart d'entre nous ayant reçu plus ou moins la même formation en études littéraires, nous serons probablement tous d'accord pour reconnaître que le *cursus* que nous avons suivi fut profondément marqué par le formalisme. La

manipulation des concepts et des notions impliqués par le formalisme favorise probablement le développement cognitif des futurs enseignants. Toutefois, cette approche me semble comporter un danger : en déplaçant le centre d'attention du contenu vers la forme, au point que même des historiens de la littérature absolument compétents se sont mis à produire des analyses formelles, nous aboutissons à une conception purement technique et mécaniste de la littérature. Pour dire les choses simplement, l'étude des fonctions de la littérature pour une société donnée semble avoir disparu au profit de l'étude de son fonctionnement. Le point de vue dominant dont parle Leopardi¹, la question de la signification de l'acte littéraire, devient du coup une question embarrassante, voire obsolète. On a, paraît-il, des chats plus considérables et moins baudelairiens à fouetter dans la cour des grands. Selon moi, les théories de la réception gambergent dans le muesli jaussien, celles de l'énonciation pataugent dans le porridge peircéen et celles de l'interprétation achèvent de se dissoudre dans la soupe herméneutique à la façon de Paul Ricœur. J'ai beau relire Todorov, je ne retrouve plus Marguerite ma vache sous ce coulis d'intelligence formelle. Peut-être le temps est-il venu de se remettre à apprêter les choses de l'esprit avec un peu moins de méthode et un peu plus de style, c'est-à-dire avec un peu moins de logique et un peu plus d'imagination, autrement dit, d'y mettre un peu moins de levure chimique et de pétrir un peu plus la boulangère, sans pour autant se voir refuser de bien gagner sa croûte.

Lors de mes études, les sujets les plus performants, lacaniens ou pas, se démarquaient par leur grande aisance dans la manipulation du langage technique et abstrait qu'on leur proposait, appelé « métalangage ». Or, il m'apparaissait étrange que cette prédominance de la forme et du langage technique fût admise par tous sans questionnement. En effet, tous semblaient parfaitement adaptés à cette situation de babils resplendissants, sans s'inquiéter du reste de ce que cette manipulation *strictement verbale*, outre le vertige et la virtuosité qu'elle suppose, outre la sécurité et le confort immédiats qu'elle procure, sans parler de la reconnaissance du maître qu'elle ne manquait pas d'entraîner, pouvait avoir, vue de l'extérieur, c'est-à-dire vue du banc des cancre et des révoltés, d'étrange, de comique, voire d'inutile.

Je ne savais pas encore clairement pourquoi à l'époque, mais cette situation m'inquiétait et m'irritait à la fois. M'inquiétait parce que j'estimais que plutôt que de nous rapprocher du caractère essentiel, organique et vital de la littérature, nous ne faisons que parler, de loin en loin, de la forme de son apparition, dans une espèce de cauchemar platonico-aristotélien qui ne me semblait pas avoir de fin. M'irritait parce que j'avais l'impression désagréable et troublante d'avoir été lâché au beau milieu d'une secte de perroquets bavards et subtils. Pendant que les précieux apprentis formalistes parlaient de la « littérarité » en soi et s'enlisaient merveilleusement dans le carré de sable sémiotique, nous étions pourtant plusieurs à préférer l'odeur de crasse humaine montant des romans de Faulkner aux fines analyses de Greimas, à préférer suivre les déambulations hallucinées de Dostoïevski dans les ruelles

1. Giacomo Leopardi, *Cantos*, Paris, Gallimard, 1989, p. 32.

de Saint-Pétersbourg que les délires logiques de Peirce. À tout cela, j'envi-sageais des conséquences funestes, d'abord pour la littérature elle-même, mais surtout, pour ceux qui allaient devoir l'enseigner. C'était il y a quinze ans.

Quelque quinze années plus tard donc, j'eus la curiosité de vérifier, auprès de groupes d'étudiants de troisième année du premier cycle m'ayant été confiés, si mes appréhensions apocalyptiques de l'époque avaient été justifiées. À la question ouverte et, me semble-t-il, plutôt encourageante : « à quoi pensez-vous que peut servir la littérature dans nos sociétés ? », j'obtins le plus magnifique des silences radio. Par contre, tous savaient ce qu'étaient la sémiotique, la narratologie, un sème, un sémème, un métasémème, une analepse, une prolepse, une parabase, une anadiplose, un hypoicône et autres noms d'oiseaux. En fait, la seule réponse que je parvins à obtenir à ma question fut la suivante : « La littérature, monsieur, ça ne sert à rien », me dit un pupille comme pour me reconforter, sans doute emporté par un élan de nietzschéisme mal digéré hérité de Foucault, espérant vite me voir opérer devant tous une guérison spontanée de cette maladie très dix-neuvième siècle consistant à vouloir trouver du sens et de la valeur à ce que l'on fait. C'est alors que je compris qu'il devait bel et bien y avoir quelque chose de pourri au royaume du Danemark.

Plutôt que de me décourager, cet aveu d'ignorance et d'impuissance me prit aux « tripes » et produisit sur moi l'effet d'un puissant tonique : je devais immédiatement sortir de mon mutisme hamletien et prendre la défense de la littérature. Ce n'est qu'à partir de ce moment que je me rendis compte de ce qu'avaient été finalement pour moi les dix dernières années de ma vie dérangée. Je m'étais payé une immense folie simulée, toute tramée de refus et de révoltes, dans le seul but instinctif de me préserver des voies officielles en me maintenant dans une marge de la pensée frôlant parfois le caniveau, mais dont j'avais toujours pressenti l'extrême nécessité, aussi sûrement que l'abeille la fleur. Tel un aveugle attiré par le soleil, au fil d'obscur notes griffonnées sans relâche en vue de je ne sais trop quel sombre dessein, dans un ultime réflexe de survie, mon esprit avait conçu une contre-théorie, l'anthropologie poétique que je présenterai tout à l'heure.

Il ne s'agit pas ici de blâmer les étudiants pour ensuite en reporter bêtement la faute sur nos professeurs. Il est évident que sans cette passion pour la littérature qu'ils partagèrent toujours avec nous avec la plus grande générosité, sans leurs encouragements répétés et sans la confiance et le respect qu'ils ont toujours manifestés envers leurs étudiants, je ne serais pas ici en train de vous parler. Je n'oublierai jamais que c'est eux qui m'avaient fait découvrir Faulkner, Dostoïevski, Proust, Diderot et les autres, sans parler d'excellents théoriciens. J'essaie simplement de dégager les raisons m'ayant conduit à élaborer une théorie telle que l'anthropologie poétique, théorie en réaction directe à un malaise ressenti jadis en tant qu'étudiant et toujours ressenti aujourd'hui en tant que jeune professeur. Comment diable est-il possible que personne ne puisse répondre de manière satisfaisante à la question pourtant simple précédemment citée ? N'est-il pas inquiétant que de futurs enseignants fussent tout simplement incapables d'énoncer ne serait-ce qu'une seule raison, et il y en a plusieurs, incapable de justifier l'ensemble de leurs efforts et de leur passion ?

Mon intuition est que ce phénomène s'inscrit comme la conséquence directe d'une contexture épistémologique précise, historiquement repérable, bien que ne figurant dans aucune anthologie de l'histoire des idées littéraires. Pour la simple et bonne raison que ceux et celles qui écrivent actuellement cette histoire en sont les acteurs principaux. On me pardonnera d'ajouter encore une fois ici quelques pages anathèmes à l'histoire des vaincus.

La révolution structuraliste en littérature

Chronologiquement, nous sommes le produit d'une authentique révolution épistémologique ayant débuté autour des années 1920. Je veux parler bien entendu de la révolution structuraliste, dont les effets se sont fait ressentir dans tous les domaines d'études appartenant aux sciences naturelles et aux sciences humaines, et même dans l'enseignement des arts et des lettres. Le structuralisme en littérature possède une double origine, à la fois linguistique et anthropologique. Le modèle linguistique de Ferdinand de Saussure « considère la langue comme un ensemble autonome formant un système ». La division en signifiant et en signifié du signe linguistique, appliquée au texte littéraire, permettra une division de celui-ci en forme et en contenu. Un déplacement de l'attention devient alors possible : l'analyse littéraire ne sera plus dès lors limitée aux seules formes rhétoriques du discours ou encore au contenu biographique ou historique de celui-ci, mais pourra dès lors s'attarder principalement à la forme de son expression. La critique va dès lors concentrer son attention vers la forme du récit, plutôt que sa signification, d'où naîtra la narratologie, et vers la forme du signe, qui donnera la sémiologie et plus tard la sémiotique.

Un premier constat s'impose : ce déplacement permet à la critique littéraire de gagner en objectivité. Elle se pare alors des attributs de la science, suivant en cela le courant positiviste de la modernité finissante. Cela lui permet de se distancier des analyses psychologiques et historiques, manquant de rigueur scientifique et livrées à une double subjectivité, celle de l'auteur et celle du critique. Le mot d'ordre sera donc désormais l'objectivité scientifique. De fait, le texte littéraire devient, précisément, un objet, c'est-à-dire qu'on le coupe de sa source première, soit un auteur bien subjectif, en chair et en os, empêtré dans l'histoire. Toute question relative à l'intentionnalité se trouve dès lors évacuée. Ainsi, on ne se souciera guère du fait que le texte littéraire ait ou non un sens, pourvu que l'on en comprenne le fonctionnement et qu'on puisse en démonter les structures. Pour aller un peu vite, nous dirons qu'en littérature, cette révolution prit des allures de danse macabre autour d'un vaste autodafé représenté par la tristement célèbre « mort de l'auteur ». À partir de ce moment, le texte littéraire devient donc un pur objet d'analyse composé de diverses structures autonomes et apparemment signifiantes — signifiantes de quoi, j'attends toujours la réponse —, destinées à être savamment démontées par un technicien homologué expert en sémiotique, en narratologie, en psychanalyse, en sociologie et même en phénoménologie. À partir de ce moment donc, la littérature devient effectivement une science.

La conséquence la plus importante de cette transformation est une machinisation ou une mécanisation du texte, son objectivisation en fait, rendue possible par cette non-reconnaissance d'une intentionnalité ou d'une visée directement attribuable à un auteur. Il s'agit donc bel et bien d'un processus de désincarnation, du reste parfaitement compatible avec le mouvement de réification généralisé observable au xx^e siècle. Un texte littéraire dira désormais toujours plus ou moins qu'il signifie, mais jamais exactement ce qu'il tente de dire en réalité. C'est-à-dire que dorénavant, l'interprétation, le discours sur le discours, pourra désormais précéder le texte lui-même. Le discours critique, en se sophistiquant, devient à lui-même son propre objet, c'est-à-dire qu'il se forge une masse critique basée sur un langage technique autonome suffisamment complexe pour devoir être lui-même interprété. La critique devient donc à elle-même son propre centre. Or, cette opération se fait pour ainsi dire sur le dos du texte littéraire, car chacun sait que le formalisme n'intéresse que les formalistes, et la littérature, dans ce contexte, se trouve reléguée au second plan de l'illustration d'une forme donnée. On me pardonnera d'y voir quelque chose de masturbatoire et de stérile, s'il est encore permis de parler du désir comme d'une tentative de communication avec l'autre à travers soi. Il n'y a plus d'autre dans la critique formaliste, il n'y a plus qu'une intelligence vide se contemplant elle-même.

La seconde source du développement du structuralisme littéraire, le structuralisme anthropologique illustré par Claude Lévi-Strauss, conduit à peu près aux mêmes conclusions : en permettant de marquer le passage des faits de langue aux contenus symboliques, considérés dans leur extension narrative et dans la disparité de leur énonciation, il devient possible de décrire un objet comme un tout, de le caractériser par un ensemble de fonctions et de prêter à la description ainsi obtenue une propriété heuristique. Or, c'est là que le bât blesse, car l'objet lui-même disparaît au profit de sa description et de son modèle. La question qui se pose est alors la suivante : si ce processus de modélisation est effectivement le destin et l'aboutissement de toute démarche scientifique, que dire de ce processus appliqué à la littérature ? En d'autres termes, peut-on et doit-on considérer la littérature comme une science ? Ne risque-t-on pas de perdre de vue la raison de son existence et de conclure, comme l'étudiant dans l'anecdote rapportée plus haut, à son inutilité ? Écoutons ce que le *Dictionnaire des littératures* de Larousse affirme à propos des conséquences du structuralisme en littérature :

L'application du structuralisme à l'analyse littéraire résulte de deux constats : la littérature est un fait de langue, elle est donc passible des méthodes qui étudient la langue [...] ; dans ses données historiques ou interprétatives, la critique littéraire reste ultimement analogique : elle se contente de répéter son objet sans l'organiser et le développement de la critique se confond avec la multiplication des objets décrits, sans que puisse être introduit de manière manifeste le dessin d'une cohérence du champ littéraire et d'un équilibre fonctionnel de l'œuvre².

2. Jacques Demougín (sous la dir. de), « Structuralisme », *Dictionnaire des littératures*, Paris, Larousse, 1992, p. 1538.

Faut-il dès lors s'étonner que l'on ne sache pas comment répondre à la question pourtant simple de l'utilité de la littérature? Je conçois parfaitement que la critique littéraire ait dû prendre ses distances par rapport à une tradition interprétative par trop psychologisante. Néanmoins, j'estime que dans cette nécessaire transition, le bébé a été jeté avec l'eau du bain. Car le fait est que si nos professeurs étaient préparés, voire conditionnés pour cette transition, par des études classiques peut-être un peu trop dogmatiques, et que si c'était leur responsabilité d'ouvrir de nouveaux horizons, ce que je crois, les étudiants, eux, à mon avis, se réveillent au beau milieu d'un champ de ruines. Ils n'ont tout simplement pas la culture de base nécessaire pour comprendre la partie qui achève de se jouer devant eux. À moins que les nouveaux programmes des collèges ne dispensent une formation classique humaniste préalable, ce dont je me permets de douter, ils doivent alors accepter en bloc et sans explications tout ce fatras théorique, c'est-à-dire sans pouvoir en comprendre ni la raison d'être, ni la genèse historique, ni l'utilité. Or, mon intuition est qu'ils ne peuvent prendre ce tournant théorique sans dommages collatéraux, c'est-à-dire sans perdre de vue le sens et l'importance de leur objet d'étude. Sans doute est-ce la fatalité de toute révolution de produire ses victimes. Je veux bien, mais à condition seulement que s'ensuive une période post-révolutionnaire qui lui permette d'en tirer des leçons et de tenter d'en atténuer les inévitables et nécessaires excès.

Qu'est-ce que l'anthropologie poétique?

C'est donc face à cette béance laissée ouverte par la révolution structuraliste en littérature et face à la critique formaliste qui en a résulté que s'est développé le projet d'une anthropologie poétique. Plutôt que de s'attacher au fonctionnement ainsi qu'à l'explication des processus internes propres aux œuvres littéraires, ce qui à mon avis risque fort, au bout du compte, de ressembler à une analyse purement rhétorique, quand ce n'est pas purement linguistique, l'anthropologie poétique tente de réintroduire la question de l'intentionnalité évacuée un peu péremptoirement par la critique formaliste, en déplaçant le cadre de sa problématique de l'individuel vers le collectif. Ainsi, plutôt que de se demander ce que l'auteur a bien pu vouloir dire, l'anthropologie poétique réitère la question de la signification, mais non plus cette fois par rapport à tel texte ou tel auteur particuliers, mais bien par rapport à l'ensemble des œuvres. Son objectif est donc de tenter de répondre à une série d'interrogations de toute première importance, interrogations qui, dans l'épais nuage de poussière soulevé par le tourbillon formaliste, semblent avoir sombré dans l'oubli : pourquoi y a-t-il des œuvres de fiction? Quelle pourrait être la signification philosophique de l'existence de celles-ci? Quelles pourraient être leur origine, leur fonction ainsi que leur utilité sociale? Et finalement, quel rapport ces œuvres entretiennent-elles avec la réalité? Autrement dit, qu'est-ce que la littérature pourrait bien avoir à nous dire au-delà de son auteur bien entendu, mais surtout, au-delà de sa forme?

Il est vrai qu'en envisageant la question de la signification de l'œuvre littéraire par rapport à l'intentionnalité du seul auteur, exactement comme l'ont reproché avec raison le structuralisme et le formalisme à la critique

traditionnelle, nous perdons de vue la signification générale de l'œuvre littéraire, sa signification philosophique pour ainsi dire. Or, cette signification plus générale, plus vaste et plus universelle, les structuralistes voulaient la fixer dans une sorte d'idéalisation des structures logiques et langagières, ce qui à mon sens a largement contribué à éloigner, voire à couper la littérature du monde réel duquel elle émane. La logique, comme la science, ne peut conduire qu'à elle-même, on devrait pourtant le savoir au moins depuis Nietzsche. « Gare à vos logiques », disait prophétiquement Artaud. L'anthropologie poétique tend donc elle aussi vers une universalité de la signification de l'œuvre littéraire, mais elle refuse la perspective structurale, formaliste et logique, qui, à mesure qu'elle nous élève dans l'abstraction, nous éloigne du monde. Sa perspective, dirons-nous, sera plutôt humanisante et mondificatrice, s'élaborant non plus sur le plan limité de la subjectivité et de l'intentionnalité d'un auteur qu'il s'agirait de déchiffrer, non plus sur le plan objectif, voire objectivant, cartésien, prévisible et sans mystère des structures de la pensée, mais sur le plan transhistorique d'une intentionnalité plus vastement humaine, répondant à des fonctions pragmatiques précises pour une société donnée.

Cette perspective donc, que je n'hésite pas à qualifier d'humanisante et de mondificatrice, appelle bien entendu quelques explications quant à la détermination philosophique de base de l'anthropologie poétique, qui, nous le verrons plus loin, pourrait se résumer ultimement par une réconciliation des sphères de l'éthique et de l'esthétique. Mais avant d'en venir à cette réconciliation, précisons tout d'abord les origines de l'anthropologie poétique et retournons le terreau dans lequel elle plonge ses racines.

Son nom l'indique déjà clairement, l'anthropologie poétique propose une approche interdisciplinaire se développant principalement autour de trois grands axes constitutifs indiquant chacun un rapport particulier à l'être humain. Bien qu'une représentation dynamique de ces axes serait ici nécessaire, en ce que les forces qui les animent agissent en continuité, nous devons en séparer ici les diverses parties pour les besoins de la démonstration. Le premier axe s'élabore autour de l'homme dans son interaction avec la nature : c'est l'axe philosophique de notre théorie, s'inscrivant dans une problématique anthropologique et religieuse qui met en jeu notre identité. Le second axe, découlant du premier, concerne les rapports que l'homme entretient avec le langage : c'est l'axe poétique, impliquant une vision spécifique du langage et insistant sur sa nature de représentation. Le troisième axe, dans lequel culminent les deux premiers, est celui de l'homme agissant et créant dans le monde : il s'agit de l'axe phénoménologique et pragmatique venant circonscrire l'ensemble, le théâtre symbolique de toutes les opérations identitaires.

L'homme et la nature : axe philosophique

Avant de tenter d'établir la preuve que l'émergence et le maintien de notre condition humaine, notre destinée éthique, est indissociable de notre activité esthétique, il importe d'abord de saisir complètement et philosophiquement toutes les implications de notre condition naturelle. Qu'il nous

soit donc permis de débiter par l'établissement d'un argument philosophique, à savoir l'amoralité fondamentale de la nature. À tous les stades de son évolution et en dépit de toute sa science, l'espèce humaine se trouve sans cesse menacée par la réalité du monde naturel. La loi ultime du monde physique en devenir, auquel notre espèce ne cesse jamais d'appartenir, n'est autre que le mouvement de la matière et du temps, c'est-à-dire une marche certaine vers la mort. Ce monde naturel est donc notre commencement et notre fin, le théâtre de notre destinée. Des hauteurs de notre modernité, nous nous rendons peu compte de notre précarité au sein de la nature. Pourtant, à l'échelle planétaire, le léger affaissement d'un continent, le moindre mouvement de l'écorce terrestre peut décimer une population entière en moins de temps qu'il n'en faut pour avaler un verre d'eau. À l'échelle humaine, autrefois la lèpre ou la peste par exemple, ou plus près de nous aujourd'hui, le sida ou le cancer, représentent autant de manifestations de cette tendance naturelle à l'entropie et à la destruction. D'un point de vue naturaliste donc, rien n'est donc moins certain que la continuité de notre existence, tant comme individu que comme collectivité. Et peut-être cela n'a-t-il jamais été aussi vrai qu'aujourd'hui, pour qui sait déchiffrer les signes d'épuisement manifeste que nous envoie ce macro-organisme qu'est la Terre.

En adoptant une vision cosmologique et anthropologique suffisamment large, nous découvrons donc cette vérité primordiale voulant que nous soyons aussi vulnérables, aussi « essentiels » que n'importe quelle autre espèce. Apparaît alors l'amoralité fondamentale de la nature, c'est-à-dire la relativité et la précarité de notre existence en son sein, en ce sens précis qu'en elle tout être vivant et tout organisme sont soumis au même déterminisme universel qu'est le grand cycle de la vie et de la mort. Dès notre naissance, nous sommes précipités dans le monde objectif des faits et de la temporalité. L'existence positive, c'est-à-dire la perception pure du temps et de l'espace, est la première forme de connaissance qui nous soit immédiatement donnée, ce que les phénoménologues appellent à juste titre la première forme de l'expérience. Cette perception immédiate est une expérience profondément paradoxale qui s'enracine dans le corps et dans la sensation, et qui va s'intensifiant et se diversifiant à mesure que l'intelligence se développe. Le sentiment de l'existence, d'abord purement physiologique, se mue progressivement en conscience de soi. Cette expérience se révèle à la fois jubilatoire et angoissant, car c'est cette même conscience, nous apprenant que le monde naturel ne nous est pas identique et que nos besoins peuvent être contrariés, qui nous donne en même temps le sentiment de notre existence et l'instinct de notre conservation, ce que Spinoza appelle le *conatus*. La conscience de soi est donc corrélatrice de la conscience d'être dans le monde, avec les autres. C'est pourquoi je dis que cette expérience de la conscience — la rencontre de l'homme avec le monde — est paradoxale : nous prenons conscience de l'intensité et de l'immensité de la vie, en même temps ou presque que de son caractère limité et limitatif. Du point de vue de tout être vivant, voire de tout organisme si nous comprenions vraiment son langage, il s'agit, à n'en pas douter, d'une expérience tragique et traumatisante. Si nous oublions notre science, notre technique, notre savoir, notre philosophie, notre culture, bref, notre civilisation, c'est-à-dire si nous

remontons suffisamment loin dans le temps et que nous parvenons à nous représenter les commencements de l'humanité, ce que nous découvrons est donc une hostilité naturelle du monde, son hospitalité se limitant à pourvoir l'homme en eau et en nourriture, qu'il lui faut par ailleurs chasser ou à tout le moins cueillir. Si nous ajoutons à cela l'adaptation au climat, la nécessité de se construire un abri, celle de se prémunir contre d'éventuels prédateurs, on commence à s'imaginer dans quel climat d'étrangeté radicale et d'effroi devaient se trouver les premiers représentants de l'espèce. S'il est vrai que nécessité est mère d'invention, il n'est pas difficile d'admettre que l'une des premières manifestations d'intelligence proprement dite dut vraisemblablement être la fabrication de l'outil. Et qu'ensuite, une fois instaurée une relative sécurité, ainsi qu'une meilleure adaptation à son environnement, l'homme (dut) put disposer d'un peu plus de temps pour méditer sur les conditions de son existence.

Nous croyons donc que c'est de cette précarité fondamentale de l'existence, associée au développement de l'intelligence et de la conscience, qu'est né le besoin pour l'espèce humaine de nommer et de comprendre ses origines sous une forme mythique. L'anthropologie traditionnelle tente donc de déchiffrer l'énigme de l'apparition de l'espèce humaine dans la nature à travers l'observation de ses mythes et de ses coutumes, ou si vous voulez, de sa culture. De fait, en parcourant les monographies les plus célèbres, celles de Levi-Strauss, de Fraser ou de Mead par exemple, on s'aperçoit effectivement que la plupart des récits mythiques ou religieux, lorsqu'ils ne sont pas destinés à assurer le maintien de l'ordre social, comme en témoignent par exemple les récits de rites de passage ou de cérémonies d'intronisation, concernent les origines des différents peuples, et aussi, que chaque peuple s' imagine être le centre du monde. Or, ce que l'on constate rapidement, c'est qu'il y a autant d'histoires des origines de l'humanité qu'il y a de peuples. Devant une telle diversité, l'anthropologie structurale s'impatiente : il doit bien y avoir une structure commune à tous ces mythes qui nous permette de comprendre le passage de l'espèce humaine d'un état de nature à un état de culture, de la barbarie à la civilisation, de l'animisme primitif à la pensée logique. Et nous voilà lancés à la suite des paléontologues à la recherche du chaînon manquant, dans une frénésie analytique comparative sans précédent, imbus de notre science, traquant et classifiant les différents systèmes mythologiques et religieux propres aux différentes civilisations jusqu'aux confins de la jungle amazonienne et de la Polynésie afin d'en ravir les secrets.

J'avance donc ici une hypothèse absolument personnelle propre à l'anthropologie poétique : et si l'acquisition de la pensée rationnelle et logique — l'entendement, pour parler comme au XVIII^e siècle — n'était, justement, que la forme de l'apparition de la véritable intelligence proprement humaine, qui elle serait toute imaginative et symbolique ? Et si toute la tradition matérialistico-structuraliste s'était fourvoyée dans cette idée que la spécificité humaine résiderait dans l'acquisition d'un langage rationnel ou d'une pensée logique permettant le passage d'un état de nature à un état de culture ? Et s'il n'y avait pas du tout de passage d'un état à l'autre, mais bien une parfaite continuité entre les deux, voire une solidarité

intégrative fondamentale ? Faut-il nécessairement que la culture et la civilisation dépassent la nature et en représentent un état plus avancé ? J'attends toujours les preuves du progrès technologique sur un autre plan que le sien. Et si la culture n'était que le prolongement précieux et essentiel de notre état de nature, son état sublimé en quelque sorte, mais pourtant toujours actif ? Je crois sincèrement avec Nietzsche, sans partager pour autant toutes ses idées, que l'acquisition de la pensée logique et rationnelle, de la pensée formelle et argumentative en somme, celle de l'homme socratique ou théorique comme il l'appelle, plutôt que de représenter l'aboutissement de l'état de culture, représente en fait un état de décadence par rapport à notre condition naturelle³. Car la raison, hégélienne ou non, déifiée ou pas, a-t-elle jamais été finalement autre chose que le triste squelette s'agitant dans toute histoire, qu'exhument fièrement nos « sanglantes mathématiques », pour reprendre l'expression de Camus⁴ ? La logique a-t-elle jamais été finalement autre chose que quelques arabesques exécutées sans grâce, allant s'anéantissant sur le dos des choses vivantes ? Cela, en tout cas, expliquerait au moins pourquoi la critique structuraliste a souvent pris les allures d'une balade au cimetière pour thanatologues endimanchés de rhétorique. À force de gruger l'os de la phrase, n'est-il pas prévisible que la signification reste cachée dans le gras du langage ?

L'idée antiplatonicienne qui me préoccupe depuis des années est donc la suivante : et si plutôt que de raisonner du général au particulier, soit de la forme vers la substance, nous déraisonnions du particulier au général, c'est-à-dire de la substance à la forme en fait ? Du monde vers l'idée plutôt que de l'idée vers monde ? Voilà qui produirait tout un accident dans la substance des attributs du Très-Haut. Car peut-être découvririons-nous ainsi que la réponse à la question de la spécificité humaine se serait peut-être toujours déjà trouvée exactement sous nos yeux. Car que fait tout mythe, aussi logiquement structuré fût-il, s'il l'est vraiment finalement, car je serais plutôt enclin à penser le contraire ? Le mythe raconte, tout simplement, c'est là sa première fonction. C'est-à-dire qu'il invente. Qu'invente-t-il ? L'histoire de nos origines, comme l'a abondamment prouvé l'historien des religions Mircea Eliade⁵ et d'autres ethnologues avec lui. Le mythe n'est donc absolument pas une production rationnelle. Il est pure imagination, pure invention. Son critère n'est pas la vérité, la vérifiabilité ou la fonctionnalité, qui n'appartiennent qu'à la science, qui elle n'est jamais humaine, mais la cohérence et l'inventivité, voire la beauté et la perfection esthétique.

L'homme et le langage : axe poétique

Nous touchons ici, je crois, à quelque chose d'essentiel et cette idée représente un autre des fondements de l'anthropologie poétique, à savoir que la spécificité d'un peuple, son identité pour ainsi dire, se construirait

3. Voir Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, LGF, 1994.

4. Albert Camus, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1951.

5. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1963 ; et aussi Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1965.

primitivement, non pas autour d'un système de lois comme l'exogamie, le patriarcat ou l'évacuation de la violence par la ritualisation par exemple, car en fait, à y regarder de près, ces lois ne concernent que les conditions matérielles de l'existence des peuples, et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elles peuvent justement être observées partout, s'agissant de données physiques et sociologiques, mais si l'identité d'un peuple donc se construisait plutôt autour de sa caractéristique la plus directement observable, indépendamment de son contenu, soit la simple fabrication d'histoires, de mythes, de récits? Car je refuse de croire que l'identité humaine, si c'est bien ce que cherche l'anthropologie, relève en dernière analyse de données et de constatations physiques ou empiriques, ni même sociologiques, mais bien d'une tendance métaphysique et spirituelle *naturelle*, d'une tendance artiste en définitive, dirait ici encore Nietzsche, qui trouverait son expression la plus parfaite dans la faculté d'invention que permet le langage, pictural d'abord, — pensez à la grotte de Lascaux —, iconographique ensuite — pensons aux hiéroglyphes égyptiens ou au chinois — et artistique enfin — pensons à la tragédie grecque. Longtemps après seulement le langage abstrait, logique et rationnel se développe, et par nécessité pécuniaire encore, si l'on en croit Giambattista Vico⁶. Or, ces langages primitifs ne raisonnent pas; il leur faudra attendre Parménide et son fameux poème de l'être pour cela, poème qui à mon avis bien personnel est en fait le pire anti-poème de toute l'histoire de l'humanité à avoir été écrit. Le langage mythique ne raisonne pas, il raconte, il performe, il invente quelque chose qui n'existe pas avant lui. C'est donc qu'il crée. Mon impression est que jusqu'à maintenant, exactement comme la critique littéraire actuelle semble prendre la forme et la figure pour le sens, l'anthropologie s'est évertuée à compter les plumes du sorcier de la tribu, sans vraiment se soucier de la signification proprement métaphysique de son manège, c'est-à-dire des effets concrets du déploiement de cette force conjuratoire éthico-esthétique destinée à réconcilier l'homme avec la nature, sa nature, autour de laquelle se fonde et se resserre le lien humain et social.

L'anthropomorphisme primitif et l'animisme, entièrement opposés au rationalisme occidental et d'ailleurs dénigrés par lui, constituent la clé de voûte de la compréhension de tous les mythes et de toutes les religions, dès lors que l'on comprend ces phénomènes non pas comme des curiosités formelles infiniment variables, mais qu'on les prend simplement pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire comme des récits imaginaires accomplissant un processus identitaire fondamental. En animant le monde animal et naturel, littéralement, le sauvage lui donne une âme, c'est-à-dire le rend habitable et sûr pour l'humain. En anthropomorphisant le monde naturel par le totémisme par exemple, c'est-à-dire en produisant des êtres imaginaires de nature mi-animale, mi-humaine, l'être humain se réconcilie avec la nature et lui signifie son appartenance profonde. Il ne la dépasse pas, ne la dissèque pas, ne l'analyse pas, n'en viole pas les ressources, il l'habite, simplement. Car c'est bien de cela qu'il s'agit après tout, de rendre le monde habitable.

6. Voir Giambattista Vico, *La science nouvelle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1993.

Ainsi le récit mythique, qui se présente sous les aspects de l'animisme ou de l'anthropomorphisme, aurait donc une double fonction philosophique : signer l'appartenance de l'espèce humaine à l'ordre de la nature, et assurer la cohésion du lien social. À n'en pas douter, ces deux opérations appartiennent au processus de formation d'une identité. Or, pourquoi est-ce précisément l'animisme et l'anthropomorphisme qui permettent la formation de cette identité ? On me passera la tautologie, mais c'est que pour se former, l'identité nécessite, tout simplement, une identification. C'est-à-dire qu'il est impératif que l'être humain puisse se reconnaître sous l'apparence des dieux et des esprits présents dans ses récits. C'est pourquoi les personnages mythiques auront souvent des formes hybrides. En tant que créations de l'esprit humain, ils appartiennent à l'homme, et en tant que créations divines représentant l'origine des choses, ils appartiennent à la nature. On l'aura compris, cette double appartenance est uniquement possible dans l'espace non rationnel de l'imagination, c'est-à-dire de la représentation mythique et du langage. La condition nécessaire du succès du processus identitaire sera d'abord tout simplement la foi qu'on accorde spontanément au mythe, sa présence même autrement dit. Dans sa représentation, ou si vous préférez dans sa récitation, il faut donc qu'advienne une identification. Or cette identification se passe entièrement sur le plan imaginaire du récit, permettant la représentation d'êtres humains et mythiques. C'est pourquoi je dis que l'imagination est un processus cathartique : en effet, il n'y a pas d'identification possible sans imagination, sans représentation, c'est-à-dire sans récit, sans langage. Ce que l'imagination permet au fond, et ce que ne permet pas la pensée logique et formelle, c'est la représentation d'un monde naturel dans un monde culturel imaginaire ou symbolique. C'est je crois la possibilité de cette représentation, mais surtout la cohabitation de ces deux mondes en elle, qui fait notre réalité et notre spécificité humaine. Or si le problème spécifiquement humain de l'identité tient, comme je le crois, à parvenir à s'identifier à ses semblables et à s'inscrire dans l'ordre de la nature plutôt que de renier cette appartenance, et si cette inscription est rendue possible par un processus d'identification se produisant au cours d'une représentation imaginaire survenant dans le langage par un récit ou une récitation, alors j'estime être en droit de revendiquer l'adjectif de poétique pour la vision anthropologique que je propose, et celui de cathartique pour qualifier l'imagination sur laquelle elle repose.

Ce sont les analyses de René Girard⁷ à propos du rapport entre la violence et le sacré qui m'ont amené à reconnaître au mythe une fonction précise au-delà de son fonctionnement, c'est-à-dire à vouloir lui découvrir des applications concrètement utiles pour la société. Mais la perspective de Girard s'arrête finalement juste un peu plus loin que le formalisme. C'est-à-dire que sa théorie du bouc émissaire isole une seule fonction, celle du maintien de l'équilibre social par l'évacuation de la violence fondatrice. Or, là où la théorie de Girard m'apparaît absolument stimulante et novatrice, c'est dans la référence continue et comme inconsciente à l'acte de représentation. C'est comme si Girard tournait constamment autour d'une scène,

7. Voir René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1994.

mais qu'il était incapable de détourner son regard de la fascination qu'exerce sur lui le spectacle de la violence et qu'il ne pouvait pas y voir autre chose. Du coup, c'est la scène elle-même qui se dérobe à lui, et l'idée de représentation reste finalement inaccessible à Girard. C'est en ajoutant une dimension imaginaire à la théorie de Girard, précisément, en reconnaissant son caractère de représentation au récit mythique, que la question de l'identité peut enfin à mon sens être entièrement traitée dans sa dimension performative et cathartique, là où cette quête d'origines et d'identité qu'est l'anthropologie prend donc une dimension poétique.

L'homme dans le monde: axe phénoménologique et pragmatique

Cela étant posé, il ne nous reste plus qu'un petit pas à accomplir pour comprendre le rôle et la signification de l'œuvre littéraire, ce que je laisserai aux bons soins de l'imagination du lecteur, pour comprendre comment tout ce temps perdu à lire et à écrire, par l'entremise de l'imagination cathartique, devient finalement le temps retrouvé. C'est avec beaucoup d'émotion que je revois le professeur Jacques De Visscher, mon premier directeur de thèse, de passage à Montréal pour y donner une conférence sur Samuel Beckett, s'adresser dans ces termes à un auditoire de psychologues humanistes et de phénoménologues médusés, dans son formidable accent belge-néerlandais: « Mais l'œuvre de Beckett, c'est bien, n'est-ce pas, une réduction phénoménologique? L'homme de Beckett, ne serait-ce pas, par hasard, nous, c'est-à-dire tous les hommes? » Je ne sais pas ce que vous, vous entendez dans ces paroles, mais moi j'y entendis l'indication d'un programme de recherche, soit la réconciliation nécessaire, après deux mille cinq cents ans de dissensions théoriques, de l'éthique et de l'esthétique, la réconciliation souhaitable et possible de la philosophie et de la littérature, dont les précédentes circonvolutions représentent les premiers balbutiements.

Au fond, toute représentation mythique, tout récit littéraire redouble et transforme la réalité humaine de laquelle il émane nécessairement. Notre réalité tragique, comme le disait Camus dans *Le mythe de Sisyphe*⁸ — et j'ajouterai, notre réalité naturellement amoral et socialement violente — nécessite comme un adoucissement, un accommodement, une redescription éthique en somme. C'est donc finalement à la poésie du mythe, à la littérature, dirons-nous enfin, et à toute activité esthétique impliquant une représentation, de redoubler, ou mieux de rejouer le monde afin de mieux le comprendre et de mieux y appartenir. L'être humain est bien sûr un être de langage, mais un être tissé surtout de rêve et d'imagination. Sans cesse menacé par la réalité du monde naturel auquel il ne cesse jamais d'appartenir, ce monde physique en devenir dont parlait Héraclite, dont la loi ultime est le mouvement vital et donc une marche certaine vers la mort, l'être humain résiste par sa pensée symbolique rendue possible par le langage. À mesure qu'il se « désanimalise », sa fragilité croît en proportion du pouvoir de son imagination. Aussi la socialisation devient-elle nécessaire,

8. Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984.

et l'altérité, d'abord uniquement constituée par le monde naturel, se trouve alors redoublée par la présence de l'autre. Le phénomène de la conscience apparaît. L'esprit humain devient une scène. Le théâtre et la littérature sont nés. Nous ne serons plus jamais seuls. Si le langage humain constitue une forme de réponse face à l'altérité du monde naturel, ainsi qu'une forme d'ajustement ou de condition à la cohabitation avec autrui, pourquoi en serait-il autrement du langage de l'œuvre littéraire? Par sa nature de représentation de même que par son pouvoir mimétique de transformation, exactement comme le mythe qui en est l'ancêtre, à travers les situations et les procédés dramatiques qu'elle met en scène, la littérature nous permet d'explorer les limites de ce qui nous constitue spécifiquement comme être humain. Par un effet de miroir savamment calculé, en elle comme dans la vie, nous nous structurons et nous déstructurons, y découvrant les lois de notre personnalité, de même que celles de nos rapports sociaux. Parce qu'elle pose la question du langage, la littérature pose donc la question de notre identité. Notre condition humaine, notre destinée éthique, est donc indissociable de notre activité esthétique, dont l'œuvre de fiction et le mythe représentent pour nous des modalités organiques et exemplaires en leur qualité de récit auquel il nous est possible de nous identifier. Le caractère imaginaire du récit, le lien indissociable qu'il entretient avec notre identité et avec nos origines, m'amène à conclure que l'homme s'invente en parlant, affirmation en opposition absolue avec Heidegger, qui, dans *Acheminement vers la parole*⁹, affirme que ce n'est pas l'homme qui parle, mais bien la parole qui se parle elle-même à elle-même à travers le poème. Pour moi, qui suis homme et imagination et non seulement esprit ou raison, la nature ou l'être, sans l'homme pour la raconter, n'est pas encore un monde, s'il est vrai que la poésie est bien le chant de l'homme habitant dans le monde, le murmure du monde ayant trouvé refuge dans l'homme.

9. Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

La figure du lecteur-spectateur lors de la sortie au théâtre

Véronique Labeille,
Université du Québec à Trois-Rivières/
Université Lumière Lyon II

Dans le cadre de la sortie au théâtre thématifiée dans les romans français et canadiens-français de la fin du XIX^e et du début XX^e siècle, le lecteur est pris à partie et intégré à la fiction comme spectateur de la scène de théâtre, mais aussi de la scène romanesque. Le lecteur est un spectateur plongé dans la masse tout en étant privilégié par le narrateur qui en fait, pacte de lecture oblige dans les cas étudiés, son confident. C'est d'un point de vue romanesque et non dramaturgique que se problématisera ici la figure du lecteur-spectateur. Le lecteur, c'est celui qui tient le livre entre ses mains, et qui par le truchement de cette lecture devient un spectateur. Ainsi, comment, par le biais du roman, celui qui lit se transforme en celui qui voit? Comment se peut-il que, sans pour autant quitter son fauteuil, l'instance lectrice soit transportée dans le théâtre, aux côtés des personnages de fiction et assiste avec eux à la représentation théâtrale? Ici, deux figures bien distinctes se dessinent : celle du lecteur et celle du spectateur ; mais comment envisager la figure unique du « lecteur-spectateur », celui qui prend place devant la scène romanesque, mais aussi à l'intérieur de celle-ci? La notion semble *a priori* paradoxale ; elle est tout au moins ambivalente et suscite de nombreuses questions. Par l'analyse des passages de sortie au théâtre dans le roman d'Arsène Bessette, *Le débutant*¹ (1914) et dans le troisième tome de *La recherche du temps perdu* de Proust, du *Côté de Guermantes*² (1921), la figure du lecteur-spectateur prendra forme. Ces deux romans à l'esthétique et à l'ancrage socio-historique bien distincts permettront d'exemplifier cette figure. Dans un premier temps, l'analyse portera sur l'aspect purement narratif de la sortie au théâtre. Après l'étude du lieu et des différentes descriptions qui prennent vie dans cet espace, le « point de vue de l'ange », selon la formule de Paul Valéry, sera envisagé pour prendre en compte le jeu pictural qui s'installe dans le théâtre. Pour finir, il sera pertinent de relier la figure de ce lecteur-spectateur, dont nous aurons dessiné les formes, par l'étude des jeux de regards qui rythment le passage.

1. Arsène Bessette, *Le débutant* [1914], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1996.

2. Marcel Proust, *Du côté de Guermantes I* [1921], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 1988.

Le lecteur : un spectateur en puissance

Topographie du théâtre

Si le lecteur se sent spectateur, inclus dans la scène romanesque, c'est avant tout par le motif traité : le théâtre. D'un point de vue diégétique, le *topos* suppose l'idée de représentation, du donner à voir. Le personnage principal de Bessette, tout comme le narrateur chez Proust, fonctionne comme un guide, un intermédiaire entre le monde fictionnel et la lecture. Dans un premier temps, à la manière d'un Paul Mirot, personnage principal du *Débutant* de Bessette, « examini[ons] curieusement la salle³ ». Le romancier plonge le lecteur dans le lieu théâtral, l'immerge par la description du théâtre, celle du public et bien sûr, la description de la représentation scénique. Premier motif à intrusion du lecteur : le lieu. La topographie du théâtre procure dès l'entrée des spectateurs, et donc du lecteur qui les suit, une sensation de clôture. L'architecture en fer à cheval comme la décrit André Antoine, praticien et précurseur du théâtre à la fin du XIX^e siècle, appelle l'immixtion totale du spectateur et de son acolyte, le lecteur :

Toutes les salles actuelles se comportent d'un rez-de-chaussée (orchestre, salle ou parterre) et d'un nombre variable d'étages. La forme circulaire adoptée généralement condamne les deux tiers des spectateurs de ces étages supérieurs à être placés littéralement et sans exagération aucune, les uns en face des autres⁴.

Taxinomie du public

La demi-ellipse entraîne, au grand désespoir de l'amateur de théâtre, à regarder autour de soi tout en suivant les courbes de la construction du bâtiment. Le théâtre est un lieu clos, refermé sur lui-même et, par là même, propice au jeu théâtral, qu'il soit d'ordre artistique ou d'hypocrisie mondaine. La salle, justement, occupe une place à part entière dans la sortie au théâtre. Hormis la cage de scène, c'est-à-dire le plateau, tout le reste du lieu de la représentation est consacré au public, à sa disposition dans la salle. La taxinomie de celui-ci, son organisation dans l'espace, va jusqu'à déplacer la notion de représentation. Le spectacle qui est donné à lire, à voir aussi, est autant celui de la scène que celui de la salle. D'ailleurs, Meyerhold, un des fondateurs du théâtre d'art au début du XX^e siècle, conçoit le spectateur comme un quatrième créateur, avec l'auteur, le metteur en scène et l'acteur. C'est le spectateur qui intercepte, qui finit l'œuvre, dirait Umberto Eco. Selon le sémioticien, la lecture est une « activité coopérative qui amène le destinataire à tirer du texte ce que le texte ne dit pas mais qu'il présuppose, promet, implique ou implicite, à remplir les espaces vides, à relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il va se fondre⁵ ». Dans le cas de nos passages de sortie au théâtre dans les romans, le lecteur se fond avec le public et donne donc un sens aux représentations. Le pluriel

3. Arsène Bessette, *Le débutant* [1914], ouvr. cité, p. 111.

4. Odile Faliu, Catherine Naugrette-Christophe et Jean Chollet (sous la dir. de), *Comédie-Française [Livre] : trois théâtres dans la ville*, Paris, Éditions Norma, 1997, p. 103.

5. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 5.

symbolise le diptyque scène/salle qui habite constamment la réflexion sur l'image du théâtre dans les romans.

Celui qu'on attendait : le spectacle de la scène

Celui qu'on penserait comme évident, le spectacle de la scène donc, n'est pourtant pas le plus important dans le roman. Sa description est même anecdotique. La représentation (nous sommes donc à un troisième niveau de monstration) n'est qu'une idiotie figurative qui permet la mise à distance du lecteur-spectateur. Le but pour le romancier n'est pas de tendre à l'illusion théâtrale ni à l'appréciation artistique du spectacle, mais plus à une moquerie, une symbiose avec le spectateur dissipé de la fin du XIX^e siècle. L'humour agit en un double mouvement : le lecteur se détache tout d'abord de la représentation théâtrale, pour mieux se rapprocher ensuite du spectateur. Néanmoins, il est nécessaire de préciser que l'intérêt que porte Proust à l'art dramatique est notable dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et *Le côté de Guermantes II* ; si l'auteur ne fait que peu de cas de la dramaturgie ou de la valeur artistique dans ce passage, c'est pour mettre l'accent sur ce qui a du sens à ce moment donné de la sortie.

Quand le théâtre devient tableau

La dimension scopique du passage

Ce qui permet aussi la métamorphose du lecteur en spectateur, c'est que le passage fait scène et la scène se fait tableau. La dimension scopique du motif théâtral est thématifiée par la délimitation de l'extrait dans le roman. Le lecteur repère très facilement le début de la sortie et sa fin. Chez Proust, par exemple, le passage débute par la description du narrateur montant l'escalier de l'Opéra et se clôt par un des rares sauts de ligne aérant le texte. Il en est de même chez Bessette où le passage commence par l'installation des personnages à l'orchestre et se termine par l'errance de Paul rentrant chez lui.

La description de l'action par touche successive de focalisation n'est pas sans rappeler l'image fixe. La plume du romancier devient *camera obscura* du photographe. Photographie ou tableau, la scène est croquée par le narrateur, l'action est saisie, figée pour être retranscrite au lecteur. L'immobilité des spectateurs dans la salle permet la suspension temporelle. Cette esthétique du tableau n'est pas sans rappeler les travaux de Diderot sur l'écriture dramatique qu'il théorise entre autres dans *Les entretiens sur le fils naturel*. Il décrit ainsi le « tableau » comme ce qui « fige la scène en instants pathétiques, qui rythment la représentation comme autant de points d'orgue susceptibles de nous arracher des larmes⁶ ». En serait-il de même pour le roman ? Le romancier fige-t-il la scène, romanesque cette fois, en instant pathétique pour arracher des larmes à son lecteur ? À bien y regarder,

6. Alain Ménil, « L'invention du théâtre moderne », dans *Diderot et le drame, théâtre et politique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie », 1995, p. 45.

chez Proust, c'est plutôt le rire que provoque cet arrêt sur image. La description de la Berma dans sa représentation de tragédienne déclamant les vers raciniens, le bras levé, et les commentaires qu'en font, après la représentation, les personnages du roman sont des plus ironiques. Mais l'esthétique du tableau habite cependant Proust qui regrette, en un sens, le mouvement perpétuel qui anime la scène de théâtre et l'empêche de saisir les images scéniques. « Mais déjà l'actrice avait changé de place et le tableau que j'aurais voulu étudier n'existait plus⁷ », peut-on lire dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Si le narrateur proustien ne va pas voir un drame bourgeois, où l'action s'arrête « comme autant de points d'orgue », c'est aussi pour glorifier les vers raciniens et proposer ainsi son modèle de théâtre. Par ailleurs, si ce n'est pas sur la scène que se retrouve glosée l'esthétique de Diderot, c'est dans le roman même. Le va-et-vient descriptif entre le spectacle de la scène et celui de la salle invite à la suspension temporelle. La lecture, le rythme propre à chaque lecteur, permet de fixer son attention sur les images du texte. Le tableau est engendré par l'idée même de l'écriture qui fixe une scène et par la notion de description qui la met en image.

Le tableau est bel et bien ce que l'on regarde (même s'il est dramatique) et non ce que l'on peut lire. Autrement dit, le motif romanesque de la sortie au théâtre n'est pas axé sur l'action, mais sur la contemplation. Ce n'est pas l'intrigue (pourtant croustillante dans ces moments du roman) qui attire l'attention, mais la magie du théâtre, ce qui fait que dans ce lieu clos, aux codes bien définis, une aura quasi mystique se dégage.

Une isotopie du sensible

La scène romanesque fait donc tableau d'un point de vue diégétique, mais c'est aussi le cas d'un point de vue narratif. En effet, l'utilisation d'une isotopie du sensible mettant les sens aux aguets : le narrateur proustien examine le théâtre comme un « temple d'art lyrique » et en fait une description d'où surgissent aux côtés du « rideau rouge⁸ », la richesse des « fûts dorés des colonnes⁹ » et le « clair-obscur¹⁰ » environnant. L'ouïe, le regard, le toucher, l'odorat aussi sont tenus en éveil durant tout le temps de la sortie au théâtre, aiguisés par des substantifs et des descriptions chargés de sens, dans l'acception de signification, mais aussi de sensation. Le romancier appelle au sensible et à l'imaginaire du lecteur. En étant tributaire de l'abstrait, le champ lexical offre au lecteur une part d'imagination. Par ce système, le lecteur n'est plus mis à distance comme on regarde un tableau, mais immergé là encore dans le théâtre.

7. Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio », 2002, p. 21.

8. Marcel Proust, *Du côté de Guermantes I* [1921], ouvr. cité, p. 33.

9. Marcel Proust, *Du côté de Guermantes I* [1921], ouvr. cité, p. 33.

10. Marcel Proust, *Du côté de Guermantes I* [1921], ouvr. cité, p. 33.

Quand le théâtre passe du roman au lecteur

L'immersion et l'appel à l'imagination du lecteur convoquent ces procédés mnésiques. Le romancier tient à ce que ses descriptions fassent écho au vécu du lecteur. Ces procédés participent au processus de lecture. Faisant référence à sa propre expérience, le lecteur transcende l'acte solitaire de la lecture. Proust, comme Bessette, se réfère aux connaissances empiriques du lecteur. Même si la sortie au théâtre n'est pas un acte familier à tous, chaque lecteur génère une image de ce type de sortie qu'il peut alors mettre en relation avec la description que l'auteur en fait. Comme l'écrit Proust, « il n'y a pas de meilleure manière que d'arriver à prendre conscience de ce qu'on sent soi-même que d'essayer de recréer en soi ce qu'a senti un maître¹¹ ». Mettant en évidence une émotion que le lecteur a pu ressentir, il peut à la fois prendre du recul sur sa propre expérience et la transcender. Pour celui qui prend la peine d'affiner le ressenti de la sortie au théâtre, un mouvement de va-et-vient entre le réel et la lecture a alors lieu.

Le lecteur devient donc spectateur de la scène romanesque et il en devient aussi acteur. Sans aller jusqu'à une analyse psychocritique, en se plaçant du point de vue du personnage, la sortie au théâtre résonne dans l'esprit du lecteur et concorde avec ses propres souvenirs; il serait cependant intéressant de parler des procédés empathiques qui le relient aux acteurs de la scène dramatique. Le lecteur s'immisce aux côtés du narrateur pour vivre par procuration cette expérience théâtrale.

Mouvements descriptifs et jeux de regards

Les tempos narratifs

Par ailleurs, les tempos narratifs permettent l'intrusion du lecteur dans le texte. Les enchaînements des divers moments dramatiques, c'est-à-dire le va-et-vient descriptif entre la scène et la salle, mettent en scène le récit. Nous passons donc de l'esthétique du tableau que l'on admire, au spectacle auquel on participe. Ces deux mouvements de contemplation réunissent dans la figure du lecteur-spectateur, la dialectique de la lecture individuelle et du spectateur comme communauté. En envisageant le lecteur comme un spectateur au second degré, nous sommes amenés à repenser l'opposition lecture-théâtre. La lecture est considérée comme un acte individuel, *a contrario* du théâtre qui est un lieu de rassemblement où le schème du collectif occupe une place des plus importantes. Selon Denis Guénoun, « l'assistance veut la perception de son être-là collectif. Elle veut se sentir, s'entendre, éprouver son appartenance, sa réunion. Elle veut se dévisager¹² ». La mise en abyme du spectacle dans le spectacle pousse à approfondir la question d'un point de vue de l'interprétation, de la réception de la lecture et non de l'acte de création littéraire. En effet, le lecteur assiste à un double

11. Proust, cité par Alain de Botton, *Comment Proust peut changer votre vie*, trad. Maryse Leynaud, Paris, Éditions 10/18, 1997, p. 226.

12. Denis Guénoun, *L'exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Paris, Éditions Circé, 1998, p. 14.

spectacle: celui de la salle, mais aussi celui de la scène qui est, jeu spéculaire oblige, l'image mise en scène de la salle. Ainsi, dans de nombreux romans — tels *La curée* de Zola ou encore *Charles Demailly* des Goncourt —, le spectacle de la scène figure l'interprétation du trouble du personnage principal du roman.

L'organisation même de ces passages de description donne à voir le spectacle. Dans *Le débutant*, les changements de narration sont rythmés par la succession des numéros théâtraux. En nous focalisant sur quelques *incipits* et clausules des paragraphes, nous pouvons remarquer comment se construit le passage. L'extrait commence quand « à huit heures et quart¹³ » Paul Mirot et son acolyte, Jacques Vaillant, se rendent au théâtre Extravaganza. Le premier numéro consiste en une comédie musicale, et comme la comédienne disparaît en coulisse, Jacques et Paul entament une discussion sur les mœurs du ministre Troussebelle. Un nouveau « tourbillon de bacchantes¹⁴ » déferle sur la scène, suivi d'un dialogue sur l'éducation des jeunes filles. Appréciés ici le paradoxe des sujets pléonastiques: parler de mœurs au café-concert, tout comme parler d'éducation, pourrait sembler mal à propos... S'enchaînent ensuite des passages où « le rideau se lève¹⁵ », à la fin de quoi « la scène s'obscurcit soudainement¹⁶ ». Dans une accélération finale, la narration se précipite par l'utilisation de paragraphes plus courts et d'adverbes comme « tout à coup », « aussitôt », précipitant les spectateurs vers la sortie (et cela parce que la jupe d'une jolie danseuse se défait). Par l'accélération du récit et la narration de ce qui fait action dans le motif, c'est-à-dire le spectacle de la scène, le lecteur est enlevé, ravi de sa position passive et inclus dans le passage. Aussi, la description de la représentation théâtrale amène le lecteur à « assister » au spectacle.

Les jeux de regards

Ces va-et-vient rythment la lecture, tiennent le lecteur en haleine. Le lecteur s'immisce dans la scène, et devient par procuration, un personnage du roman — ici donc, un spectateur. Guidé par le narrateur, il suit l'action de l'intérieur même du lieu de représentation. Les jeux de regards ont un sens dans la représentation, au cœur du théâtre, rythment la description et captivent les romanciers. Dénouer ces regards revient à déplier l'origami du texte et à en saisir les enjeux. Quels sont ces jeux de regards? Jusqu'où se déroule la pelote? Mais tout d'abord, d'où part-elle? Le début de la bobine n'est autre que le spectateur. Le but premier du théâtre est d'assister à une représentation. Donc premier mouvement: l'attention de la salle vers la scène. Paul Mirot est d'ailleurs « impatient de jouir du spectacle¹⁷ ». D'ailleurs, selon Anne Ubersfeld, « il faut et il suffit, pour qu'il y ait espace théâtral, qu'il y ait des hommes unis par la fonction du regard: des regar-

13. Arsène Bessette, *Le débutant* [1914], ouvr. cité, p. 111.

14. Arsène Bessette, *Le débutant* [1914], ouvr. cité, p. 113.

15. Arsène Bessette, *Le débutant* [1914], ouvr. cité, p. 116.

16. Arsène Bessette, *Le débutant* [1914], ouvr. cité, p. 117.

17. Arsène Bessette, *Le débutant* [1914], ouvr. cité, p. 111.

dants et des regardés¹⁸», mais cette dimension unidirectionnelle ne suffit pas à l'analyse du théâtre dans la scène romanesque. Force est de constater que le spectacle de la scène n'est pas ce qui prime dans le roman. Il n'est que prétexte à parler de celui de la salle. Second jeu de regard et seconde représentation : par un effet de miroir, les spectateurs se regardent eux-mêmes. Le public est autant le spectateur que l'acteur, le regardant et le regardé. Dans *Le côté de Guermantes*, les « snobs et les curieux » viennent contempler l'aristocratie, pendant que celle-ci recrée dans la salle de théâtre son salon mondain :

Un certain nombre de fauteuils d'orchestre avaient été mis en vente au bureau et achetés par des snobs ou des curieux qui voulaient contempler des gens qu'ils n'auraient pas d'autre occasion de voir de près. Et c'était bien, en effet, un peu de leur vraie vie mondaine habituellement cachée qu'on pourrait considérer publiquement, car la princesse de Parme ayant placé elle-même parmi ses amis les loges, les balcons et les baignoires, la salle était comme un salon où chacun changeait de place, allait s'asseoir ici ou là, près d'une amie¹⁹.

Ensuite, troisième direction qui prend naissance grâce à un effet de ricochet sur la deuxième : si les spectateurs regardent les autres spectateurs, c'est finalement eux-mêmes qu'ils regardent. Au final, le bout de la pelote, c'est le début : c'est-à-dire le spectateur. Et comme nous venons de le voir, le spectateur est aussi le lecteur ; nous voici donc face à nous-mêmes. Proust, en poète ironique, place la frontière des deux mondes sur le regard vide des aristocrates. L'auteur, filant la métaphore d'un merveilleux monde aquatique représentant la salle de spectacle, expose tour à tour la relation visuelle qui lie les différentes strates de public :

[...] après commençait les fauteuils d'orchestre, le séjour des mortels à jamais séparé du sombre et transparent royaume auquel ça et là servaient de frontière, dans leur surface liquide et plane, les yeux limpides et réfléchissants des déesses des eaux. Car les strapontins du rivage, les formes des monstres de l'orchestre se peignaient dans ces yeux suivant les seules lois de l'optique²⁰.

Le lecteur au cœur du théâtre

Ce regard ne fait que refléter le public assis à l'orchestre. Ainsi, ce n'est pas le spectacle qui se déroule sur la scène qui attire l'attention des spectateurs, mais bien eux-mêmes. Les jeux de regards sont animés d'un mouvement rotatoire centripète dont le centre est le lecteur et chaque notion périphérique tend à se rapprocher de ce centre. Le lecteur-spectateur est alors au cœur même du récit, duquel et vers lequel partent les regards. Le motif théâtral permet à l'auteur de donner du volume à la diégèse et d'intégrer dans ce volume le lecteur en position de spectateur. Mais dans cette typologie des regards, il y a aussi un impensé, un absent. La question se

18. Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 53.

19. Marcel Proust, *Du côté de Guermantes I* [1921], ouvr. cité, p. 32.

20. Marcel Proust, *Du côté de Guermantes I* [1921], ouvr. cité, p. 34.

pose quant à l'acteur, celui pour lequel les spectateurs se sont *a priori* déplacés. Or, l'auteur, comme le spectateur, n'en fait que peu de cas. La présence du comédien, dans les passages sélectionnés du moins, n'est qu'anecdotique, que prétexte, là encore, à parler du spectateur, à faire sourdre la contemplation des autres, de soi, à se réfléchir soi-même. Le lecteur assiste, via le roman, « à la grande bascule du devant au-dedans²¹ ». Le tréteau descend dans la salle. Au final, le théâtre en tant que représentation sur la scène n'a plus lieu d'être : pourquoi mettre en scène la vie (le drame bourgeois ou l'esthétique « tranche de vie ») quand on peut la voir en vraie et la vivre dans le *theatrum mundi* ?

Roman, tableau, spectacle : le passage de sortie au théâtre balaie un vaste champ artistique. L'analyse de la place du lecteur-spectateur montre comment il donne de l'ampleur et de la profondeur à la scène romanesque. Finalement, la sortie au théâtre fonctionne comme un miroir, renvoyant le spectateur à lui-même. Et comme le spectateur est aussi le lecteur, la lecture de ce motif renvoie à l'image du lecteur-spectateur. L'instance lectrice s'identifie à l'instance regardante plongée dans le cœur du théâtre, c'est-à-dire les spectateurs. Donc, ce que le lecteur lit, c'est l'image de lui-même. À partir de ces deux exemples pratiques *a priori* divergents, de ces deux littératures bien distinctes, tant dans l'espace que dans le style, il apparaît que la conclusion est identique : le théâtre sert bel et bien d'appât ; il attire le regard et l'oblige à se dégager du cadre textuel. La sortie au théâtre est prétexte à spectacle, à représentation. Et cette représentation est même de l'ordre de la tri-présentation : celle du théâtre comme motif romanesque, celle de la scène et celle de la salle.

21. Régis Debray, « Pourquoi le spectacle », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1 (*La querelle du spectacle*), 1996.

La construction du pacte de lecture dans les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé

Lou-Ann Marquis,
Université du Québec à Rimouski

En 1866, la publication des *Mémoires*¹ de Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871), témoignage sur la vie aristocratique coloniale et sur les traditions populaires, donne au genre mémorial² son coup d'envoi au Québec. Si, comme le souligne Bernard Andrès, Pierre de Sales Laterrière, dont les mémoires furent « rédigés vers 1812-1815 », « peut être considéré », « [a]u strict plan de l'écriture et de l'époque décrite, [...] comme le premier mémorialiste canadien³ », le sixième et dernier seigneur de Saint-Jean-Port-Joli, serait à juste titre, au strict plan de la publication cette fois, le premier mémorialiste canadien, et cela parce que les *Mémoires de Pierre de Sales Laterrière et de ses traverses*⁴ ne paraîtront qu'en 1873. Premier exemple du genre en terre québécoise, les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé ne bénéficient pas, pour reprendre l'expression de Nadine Kuperty-Tsur, d'un « horizon générique contemporain⁵ » et ne peuvent se reposer sur « une longue pratique antérieure [qui] rend[rait] toute préface superflue⁶ ». C'est ainsi que le mémorialiste, dont les premiers mots sont : « Je déteste toute préface », se voit contraint d'en faire une en commençant « [l]e chapitre [premier]⁷ ». Loin d'être « superflue », la préface est ici, selon les termes de Kuperty, un « métadiscours », un « mode d'emploi », un « guide de lecture⁸ » indispensable. L'analyste, dans son ouvrage intitulé *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVII^e siècle*, met bien en évidence l'enchevêtrement des

-
1. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, Ottawa, G. E. Desbarats imprimeur-éditeur, 1866.
 2. À l'instar de Frédéric Charbonneau (*Les silences de l'histoire. Les mémoires français du XVII^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres. Études », 2000, p. 1), j'utilise une forme adjectivale commode, mais qui n'existe pas dans les faits. Autre précision : l'italique me servira à distinguer un titre (par exemple : les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé) du genre des Mémoires ; j'utiliserai la minuscule pour désigner une manifestation concrète du genre (par exemple : dans ses mémoires, Philippe Aubert de Gaspé... ; les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé correspondent aux Mémoires d'Ancien Régime...). Il est à noter que, dans les citations, je demeure fidèle aux graphies des auteurs cités.
 3. Pierre de Sales Laterrière, *Les Mémoires de Pierre de Sales Laterrière suivi de Correspondances*, édition commentée par Bernard Andrès, Montréal, Triptyque, 2003, p. 8.
 4. Pierre de Sales Laterrière, *Mémoires de Pierre de Sales Laterrière et de ses traverses*, Québec, Imprimerie de l'Événement, 1873.
 5. Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVII^e siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1997, p. 80.
 6. Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 80.
 7. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 5.
 8. Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 80.

fonctions théorique et rhétorique remplies par un tel métadiscours : « Identique dans toutes les préfaces, le discours rhétorique représente une caractéristique du genre et participe ainsi de sa théorie. Inversement, celle-ci est intégrée à une stratégie argumentative où se définit l'enjeu du texte⁹ ». Je souhaite, inspirée par une telle étude, mettre en valeur les arguments — autant théorique que rhétorique, et sans toujours les distinguer — portés par la préface, dont Aubert de Gaspé se sert pour formuler la *captatio benevolentiae*, et éclairer ainsi les articulations du pacte de lecture, de l'« entente tacite établie [entre le seigneur et ses lecteurs] à partir et à l'égard » des *Mémoires*. Avant d'entrer dans le vif de l'analyse, je tiens à donner quelques précisions sur les notions de « préface » et de « pacte ».

La préface

Dans l'édition *princeps* (comme dans les éditions postérieures d'ailleurs), la préface n'est ni signalée par un titre, ni séparée typographiquement de l'ensemble. Placée au commencement du chapitre premier (qui va des pages 5 à 30), elle se présente comme un discours sur les *Mémoires* qui s'efface progressivement, mais pas totalement, pour laisser la place au discours des *Mémoires* qui, si je voulais tracer une frontière, commencerait selon moi lorsque le seigneur écrit : « Le lecteur me pardonnera donc de me présenter à lui le jour même de ma naissance¹⁰. » Je parle d'un métadiscours qui s'efface de façon progressive, sans pour autant disparaître, parce que, à l'instar de Kuperty-Tsur et de Lesne, je remarque que les arguments développés dans la préface ressurgissent çà et là à la faveur d'« arrêts du récit mémorialiste¹¹ » et sont « retravaillés¹² » à mesure que le texte se déploie (j'y reviendrai au cours de l'analyse). Claude Duchet va d'ailleurs dans le même sens :

Le terme de discours ou d'appareil préfaciel conviendrait mieux du reste que celui de préface, car la matière préfacielle peut se distribuer en notes ou documents annexes, se déguiser en dédicace [...], s'inscrire elliptiquement dans une épigraphe [...], se glisser dans les chapitres introductifs ou conclusifs, voire s'insérer dans le roman lui-même et accompagner le récit sous forme d'un discours du narrateur¹³.

Remarquons, à l'instar de Nadine Kuperty-Tsur, que la réflexion de Duchet, même si elle concerne les préfaces de romans, est tout à fait pertinente dans le cas des préfaces de mémoires¹⁴. Guide de lecture, la préface est à rapprocher de ce qu'Emmanuelle Lesne nomme « [l]a première page des Mé-

9. Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 80-81.

10. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 11.

11. Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 81.

12. Emmanuelle Lesne, *La poétique des mémoires (1650-1685)*, Paris, Honoré Champion, p. 238.

13. Claude Duchet, « L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, n^{os} 2-3, p. 249-250.

14. Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVII^e siècle*, ouvr. cité, p. 81.

moires », c'est-à-dire un « lieu où se noue le pacte entre le mémorialiste et le destinataire¹⁵ ». « Lieu où se noue le pacte », lieu où se développe une « stratégie argumentative », la préface, ou plus largement, l'appareil préfaciel est un objet d'étude privilégié.

Le pacte de lecture

Pour aborder la question du pacte de lecture, je commencerai par citer la définition qu'en donne Max Roy : « Il s'agit [...] d'une entente tacite établie à partir et à l'égard d'un texte » — entente entre l'auteur et le lecteur — ; Roy ajoute que « [l]a notion de pacte de lecture s'applique aux textes de toutes sortes et de toutes époques[,] [...] [m]ais [que] les différences génériques entraînent des pactes de lecture différents¹⁶ ». Chaque genre a son pacte et le plus célèbre est sans doute « le pacte autobiographique¹⁷ ». Introduite par Philippe Lejeune, cette notion implique l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, identité qui, comme le rapporte Roy, « doit entraîner la confiance du lecteur et l'investir, en quelque sorte, du rôle de confident¹⁸ ». Dans le cas des *Mémoires*, même s'il n'y a pas nécessairement adéquation entre l'auteur/narrateur et le protagoniste, « la déclaration d'engagement à un récit véridique¹⁹ » est néanmoins présente. Les deux pactes se rejoignent donc sur ce point. Après ce long détour digne d'une mémorialiste, le roman *Les anciens Canadiens* nous servira maintenant de passerelle et d'entrée en matière.

Les *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé : un coup d'envoi

Lorsqu'il décide de prendre la plume à un âge vénérable pour écrire *Les anciens Canadiens*²⁰, de « passer le Rubicon²¹ », Aubert de Gaspé croit devoir « une explication » à ceux qui le connaissent. Au seuil de son roman, il écrit : « Ce chapitre peut, sans inconvénient, servir en partie de préface [...]. Ceux qui me connaissent seront sans doute surpris de me voir commencer le métier d'auteur à soixante et seize ans ; je leur dois une explication²². » Cette explication est une toile tissée avec méthode : nous y retrouvons une justification du passage à l'écriture : « un incident assez trivial m'a décidé²³ » ; nous y rencontrons une auto-évaluation du style des *Anciens*

15. Emmanuèle Lesne, *La poétique des mémoires (1650-1685)*, ouvr. cité, p. 221.

16. Max Roy, « Pacte de lecture », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (sous la dir. de), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 433.

17. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1996.

18. Max Roy, « Pacte de lecture », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (sous la dir. de), *Le dictionnaire du littéraire*, ouvr. cité, p. 433.

19. Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVI^e siècle*, ouvr. cité, p. 80.

20. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, texte intégral conforme à l'édition de 1864, introduction de Maurice Lemire, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2003 [1994].

21. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 25.

22. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 25.

23. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 25.

Canadiens qui, d'une part, consacre le plaisir de l'écriture, tout en niant les prétentions d'auteur, et qui, d'autre part, tend, en désamorçant les reproches, à rendre le « cher lecteur » et le « critique malveillant » plus indulgents à l'égard du texte : « J'écris pour m'amuser, au risque de bien ennuyer le lecteur qui aura la patience de lire ce volume ; [...] j'admettrai [...] qu'il y a mille défauts dans ce livre, et que je les connais. [...] je n'ai pas assez d'amour-propre pour tenir le moins du monde à mes productions littéraires²⁴ » ; nous y voyons également une exposition de la matière des *Anciens Canadiens* : « Consigner quelques épisodes du bon vieux temps, quelques souvenirs d'une jeunesse, hélas ! bien éloignée, voilà toute mon ambition²⁵ », choix justifié par la demande de gens d'esprit : « quelques-uns de nos meilleurs littérateurs [...] m'ont prié de ne rien omettre sur les mœurs des anciens Canadiens²⁶ » ; enfin, nous y apercevons un auteur qui repousse les contraintes du roman et qui, de ce fait, ne revendique aucune appellation générique : « J'entends bien avoir, aussi, mes coudées franches, et ne m'assujettir à aucunes règles prescrites [...] Que les puristes, les littérateurs émérites, choqués de ces défauts, l'appellent roman, mémoire, chronique, salmigondis, pot-pourri : peu m'importe²⁷ ! » La toile est plus complexe, mais nous nous en tiendrons à ces premiers éléments. En lisant la préface du roman, bien circonscrite celle-là, nous constatons que, malgré la répugnance que provoque chez lui « toute préface », Aubert de Gaspé a bien compris l'utilité, voire le pouvoir de ces métadiscours. Au demeurant, cette fine compréhension est sûrement la raison pour laquelle, comme il nous l'apprend dans la phrase d'ouverture de ses mémoires, la lecture de « toute préface » est pour lui une « jouissance²⁸ » dont il ne se prive jamais.

Si Aubert de Gaspé sent qu'il doit préfacer son roman, pour le justifier autant que pour le situer dans l'horizon du genre, l'obligation de préfacer ses mémoires s'imposera d'autant plus à lui. Dans ce cas précis, l'utilité, voire la nécessité d'une préface est effectivement plus prégnante, parce que les *Mémoires* constituent la manifestation première du genre dans notre littérature, le coup d'envoi d'un genre mémorial dont les balises restent à fixer. N'ayant aucun modèle contemporain sur lequel s'appuyer, le seigneur inscrit d'entrée de jeu sa démarche dans la tradition mémoriale française en citant, d'abord, les *Mémoires du Sire de Joinville*²⁹ en épigraphe de son premier chapitre. Il emprunte en effet au chroniqueur du règne de saint Louis cette phrase : « Et ces choses vous remontois-je, pour que cil qui orront ce livre croient fermement en ce que ce livre dist que j'ai vraiment

24. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 26-27.

25. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 27.

26. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 27.

27. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 27.

28. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 5 ; l'auteur souligne.

29. Mémemorialiste du Moyen Âge (1224?-1317). Pour être plus précis, nous dirons que Joinville n'a pas écrit des mémoires au sens strict, mais plutôt une chronique du règne de saint Louis. Si nous lisons aujourd'hui ce texte comme s'il s'agissait de mémoires, c'est parce que la grande Collection universelle des mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France (1750-1788) l'a récupéré, non sans utiliser une argumentation particulièrement compliquée pour justifier ce fait.

veues et oïes³⁰ » ; en citant ensuite les *Mémoires du Marquis d'Argenson*³¹ écrits au XVIII^e siècle, mais publiés pour la première fois en 1857-1858 et, par conséquent, une nouveauté en librairie à l'époque où notre auteur se fait mémorialiste, en épigraphe au cinquième chapitre : « L'injustice me révolte et me passionne, ma voix tremble en en parlant et y pensant. Je voudrais n'être jamais né³² » ; et en citant enfin M^{me} de Staal³³, dont les *Mémoires* parus en 1755 sont un tableau clair et pénétrant de la Régence, en épigraphe à une sous-section du dix-septième chapitre : « Je baisse de tout point ; mais mon jugement est encore assez sain pour que je m'en aperçoive, et c'est sans aucun chagrin ; je me trouve fort bien d'être bête³⁴. » Situés, grâce à l'appareil préfaciel, dans la lignée des mémoires aristocratiques d'Ancien Régime dont le sieur de Joinville est le précurseur (et dont les continuateurs seront, entre autres, Marguerite de Valois, le cardinal de Retz, La Rochefoucauld, la baronne de Staal et le marquis d'Argenson), les *Mémoires*, en plus de reprendre la majorité des arguments déployés en ouverture du roman, en intègrent un tout nouveau, héritier de la tradition dont ils se réclament, en l'occurrence, pour reprendre les termes d'Emmanuèle Lesne, celui de « [l']engagement à la sincérité³⁵ ». Avant d'aborder cet argument en particulier, regardons le tissage de cette seconde préface, plus fin celui-là.

Quelques lieux communs dans la préface des *Mémoires*

Pour bien saisir le rôle des arguments développés au seuil des *Mémoires* de Philippe Aubert de Gaspé, il convient de caractériser brièvement la tradition mémoriale dans laquelle le texte s'inscrit. Selon Marc Fumaroli³⁶, qui retrace l'évolution du genre dans un article fort intéressant intitulé « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », c'est l'aristocratie française qui, dans un mouvement de « résistance [...] à l'historiographie royale³⁷ », donne le véritable coup d'envoi, à l'exemple de César, à ce genre « spécifiquement français³⁸ ». Les Mémoires sont par conséquent à envisager

30. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 5.

31. Mémorialiste ayant vécu aux XVII^e et XVIII^e siècles (1694-1757).

32. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 108.

33. Mémorialiste ayant vécu aux XVII^e et XVIII^e siècles (1684-1750).

34. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 530.

35. Emmanuèle Lesne, *La poétique des mémoires (1650-1685)*, ouvr. cité, p. 225. Après l'examen « des incipit de [...] différents Mémoires », Emmanuèle Lesne dresse la liste « d'arguments récurrents » suivante : l'exil, la disgrâce ou le retrait du monde ; le plaisir de l'écriture ou de la remémoration ; l'engagement à la sincérité ou l'évocation de l'auto-censure ; les bons originaux ; la désignation du destinataire et l'ambition exemplaire ; la définition de la matière des Mémoires ; l'évaluation du style (Emmanuèle Lesne, *La poétique des mémoires (1650-1685)*, ouvr. cité, p. 225).

36. Fumaroli cite la définition que Furetière donne des « *Mémoires* » : « livres d'Historiens écrits par ceux qui ont eu part aux affaires ou qui en ont été témoins oculaires, ou qui contiennent leur vie et leurs principales actions, ce qui répond à ce que les latins appelaient Commentaires ». Marc Fumaroli, « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », dans *XVII^e siècle*, n^{os} 94-95 (*Mémoires et création littéraire*), 1971, p. 11.

37. Marc Fumaroli, « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », art. cité, p. 20.

38. Marc Fumaroli, « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », art. cité, p. 13.

en termes de « dossier préparé devant le tribunal de la postérité », « de compte exact de la balance pour ainsi dire des échanges entre une grande famille et la dynastie régnante », de « témoignage direct³⁹ ». Ils visent en outre à « transmettre la vertu gentilice le long de la lignée aristocratique⁴⁰ ». Retenons donc que les *Mémoires* sont écrits par des nobles, témoins privilégiés des grands événements de leur époque, qui ne s'avouent pas vaincus devant une histoire officielle qui leur est hostile, qui prennent la plume pour rectifier les inexactitudes de celle-ci.

Dans sa préface aux *Mémoires*, Aubert de Gaspé commence par de multiples justifications. D'abord, il excuse une fois encore sa venue à l'écriture par l'évocation d'un déclencheur externe : « Un grand nombre de mes amis qui ont lu “Les Anciens Canadiens” plutôt avec leur cœur patriotique qu'en juges sévères, ont eu l'obligeance de me reprocher de n'avoir pas commencé à écrire il y a quelque quarante ans. [...] j'ai pris la remarque en bonne part, et je me suis mis à écrire⁴¹. » Vient, ensuite, la justification du sujet, dans laquelle nous voyons poindre la modestie affectée propre à l'éthique nobiliaire, modestie dont le titre initial, *Mémoires des contemporains*⁴², devait se faire l'écho : « mon plus ancien contemporain étant moi-même [...] ; je ne puis écrire l'histoire de mes contemporains sans écrire ma propre vie liée à celle de ceux que j'ai connus depuis mon enfance. Ma propre histoire sera donc le cadre dans lequel j'entasserai mes souvenirs⁴³ », « tout ce qui me passera par la tête tant des anciens que des nouveaux Canadiens⁴⁴ ». À cette justification de la matière des *Mémoires* succède un conte, sorte d'illustration du style, qui s'intitule « le coin de Fanchette⁴⁵ ». Ce conte, que le seigneur attribue à sa grand-mère⁴⁶, met en scène Fanchette, une ménagère désordonnée qui, à force de tout mettre négligemment dans le coin, finit par se casser le cou. Le mémorialiste, téméraire, se propose de faire de même et d'utiliser le coin :

Imitons cette chère Fanchette, pensais-je, et faisons de cet ouvrage, un coin, à sa façon, pour y déposer tout ce qui me passera par la tête tant des anciens que des nouveaux Canadiens : il n'en coûte après tout que la facture ; et le pis qui pourrait m'arriver serait de me casser le cou comme Madame Fanchette. D'ailleurs je n'y mettrai pas plus d'ordre qu'elle ; j'entasserai les anecdotes à mesure qu'elles me viendront sans autre plan arrêté qu'un certain ordre chronologique, que je ne promets pas de toujours observer⁴⁷.

Aubert de Gaspé prétend donc « entasser » ses souvenirs, sans « plan arrêté », sans « ordre » véritable. Il prône une simplicité de style qui est davantage

39. Marc Fumaroli, « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », art. cité, p. 17.

40. Marc Fumaroli, « Les Mémoires du XVII^e siècle au carrefour des genres en prose », art. cité, p. 23.

41. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 5-6.

42. Jacques Castonguay, *Philippe Aubert de Gaspé. Seigneur et homme de lettres*, Québec, Septentrion, 1991, p. 148.

43. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 6.

44. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 11.

45. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 6.

46. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 6.

47. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 10-11.

l'apanage du conteur que de l'écrivain. Tout se passe, en effet, comme si l'auteur, qui « a raconté ses mémoires avant de les écrire », « devant [l]e cercle [du Club des Anciens], comme dans les réunions de famille⁴⁸ », voulait transposer le naturel d'une conversation dans son écriture; comme s'il voulait convaincre le lecteur de la spontanéité de son écriture. Dans leur introduction aux *Mémoires*⁴⁹ de Philippe Aubert de Gaspé, Marc André Bernier et Claude La Charité montrent que « la liberté et la négligence sont d'autant plus affichées [dans les *Mémoires*] qu'il s'agit là des signes par excellence de l'esprit aristocratique⁵⁰ ». Pour eux :

Cette liberté morale et stylistique dont [...] [« Le coin de Fanchette »] se veut le symbole [...] procède [...] d'une [...] ambition [...] qui a été celle de toutes les aristocraties européennes depuis la Renaissance [...] [et que] le premier grand théoricien de la vie de cour, Baldassare Castiglione [...] avait [...] caractérisée et nommée dans son *Libro del cortegiano* (*Le parfait courtisan*, 1528) [...] et qui se résume à ce qu'il appelait la *sprezzatura*, c'est-à-dire l'aspiration à une « désinvolture » et à une « négligence étudiée », qualité suprême qui permet à la femme et à l'homme de cour de paraître en tout temps naturels [...] ⁵¹.

Cet homme qui n'a « pas assez d'amour-propre pour tenir le moins du monde à [s]es productions littéraires », ce « septuagénaire né vingt-huit ans seulement après la conquête de la Nouvelle-France⁵² », ce membre de « l'aristocratie coloniale⁵³ », fait également preuve de cet « esprit aristocratique » en ce qui concerne le refus du statut d'auteur. Par l'exposé qu'il fait sur le style de ses *Mémoires*, Aubert de Gaspé veut en effet montrer au lecteur qu'il sacrifie les règles de composition sur l'autel de la vérité ou, pour reprendre les termes d'Alain Brunn à propos des *Mémoires* de La Rochefoucauld, il souhaite marquer que « la vérité de son discours est assurée par sa position privilégiée, son autorité de témoin, non par sa conformité à des règles poétiques⁵⁴ ». Comme le note Brunn, « c'est l'authenticité qui refuse le style⁵⁵ ». Nous pouvons remarquer que ce rejet formulé dans la préface alimente d'emblée ce discrédit du style. Une fois le style renié, Aubert de Gaspé peut prendre plaisir à construire son image de

48. Luc Lacourcière, « Aubert de Gaspé, Philippe-Joseph », dans *Dictionnaire biographique du Canada* [en ligne], <http://www.biographi.ca/>, p. 3, page consultée le 13 avril 2007.

49. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, édition préparée par Marc André Bernier et Claude La Charité, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007.

50. Marc André Bernier et Claude La Charité, « Présentation. Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871), seigneur de deux mondes », dans Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007, p. 17.

51. Marc André Bernier et Claude La Charité, « Présentation. Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871), seigneur de deux mondes », dans Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 16-17.

52. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 27.

53. Marc André Bernier et Claude La Charité, « Présentation. Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871), seigneur de deux mondes », dans Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 7.

54. Alain Brunn, « Introduction », dans La Rochefoucauld, *Maximes. Mémoires. Œuvres diverses*, Paris, Librairie générale française et Classiques Garnier, coll. « La Pochothèque/Classiques modernes », 2001, p. 805.

55. Alain Brunn, « Introduction », dans La Rochefoucauld, *Maximes. Mémoires. Œuvres diverses*, ouvr. cité, p. 805.

« champion de la vérité⁵⁶ », selon la formule de Nadine Kuperty, « né naturellement véridique⁵⁷ » et pourvu d'une mémoire éléphantasque. Ce sont là les principales cautions de l'authenticité du texte.

Le pacte de sincérité

La construction de cette image se fait d'abord par le biais du conte, dans les limites de la préface. Après l'histoire de Fanchette proprement dite, Aubert de Gaspé intègre un dialogue dans lequel nous le voyons convaincre sa mère que le conte en question lui vient de sa grand-mère. En fournissant divers détails sur cette aïeule paternelle et sur l'exposition de la dépouille de celle-ci au manoir seigneurial, alors qu'il n'avait que « deux ans et cinq mois⁵⁸ », le seigneur donne le premier exemple d'une mémoire qu'il qualifie lui-même, quelques pages plus loin et beaucoup moins subtilement, d'« exceptionnelle⁵⁹ », d'« étonnante » et de « prodigieuse⁶⁰ ». Cette mémoire dont il se targue est particulière, a un champ d'action défini : ce n'est pas une mémoire d'écolier studieux, c'est plutôt une mémoire de témoin digne de confiance. Tout cela, nous dit Aubert de Gaspé, en raison d'« une malheureuse attaque de fièvres typhoïdes⁶¹ » :

Le médecin qui me sauva la vie, prédit que je perdrais cette grande mémoire à la suite de cette cruelle maladie. Il a en partie prophétisé : je n'ai eu ensuite pendant le cours de mes études qu'une mémoire très-ordinaire : plutôt ingrate qu'heureuse. Toutefois, quant à celle des événements dont j'ai été témoin, des conversations les plus triviales en apparence que j'ai entendues, des lieux et objets que j'ai vus, je puis affirmer qu'elle est prodigieuse⁶².

Dans le chapitre premier, hors des bornes fixées, il multiplie les exemples de cette « prodigieuse » mémoire⁶³, ajoutant parfois « de petits détails qui donnent un air de vérité⁶⁴ », afin de sceller la qualité « supérieure » de sa mémoire. Par exemple, après avoir rappelé au docteur Painchaud une aventure de leur enfance, au cours de laquelle ils furent menacés par une brute munie d'une longue perche, Aubert de Gaspé conclut :

56. Nadine Kuperty, « La stratégie des préfaces dans les Mémoires du XVI^e siècle », dans *Le genre des mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, coll. « Actes et colloques », n° 44, 1995, p. 21.

57. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, Ottawa, G. E. Desbarats imprimeur-éditeur, 1866, p. 42.

58. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 8.

59. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 15.

60. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 14.

61. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 14.

62. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 14.

63. Par exemple : « Au dire de mes parents, j'étais, comme de droit, un prodige de mémoire, pendant mon enfance. [...] Dès l'âge de six ans, je savais par cœur toutes les fables du bon Lafontaine, je connaissais toutes les villes du monde, la Chine, je crois même, y comprise, et je savais assez de traits d'histoire pour désespérer les pédants les plus ferrés » (Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 13).

64. Marie-Thérèse Hipp, *Mythes et réalités. Enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700)*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 421.

Mon vieil ami avait tout oublié : et il avait, certainement, une mémoire plus heureuse que la mienne pendant le cours de nos études au séminaire de Québec, que nous avons commencées et terminées ensemble. Je me rappelle, moi, la couleur même de la perche que le brutal tenait en main : elle était de merisier⁶⁵.

Tranquillement, le mémorialiste construit son image. Celle-ci se cristallise au deuxième chapitre, alors que nous apprenons que sa « prodigieuse » mémoire se double d'une nature « véridique » : « Je suis né naturellement véridique, je ne crois pas avoir fait un seul mensonge à mes parents, et je le dois en grande partie à la manière dont ils m'ont élevé, et à un incident en apparence assez insignifiant⁶⁶. » Suit la description de l'incident, dont je ne rapporterai pas les détails ici, mais où nous sommes à même de voir un jeune Philippe préférant le châtement au mensonge. Partagée par son père, cette aversion pour la fourberie est un trait de la lignée : « Un homme qui m'a menti une seule fois, disait souvent mon père, dirait la vérité tout le reste de sa vie que je n'en croirais pas un mot⁶⁷. » Le seigneur établit toutefois une distinction dans le mensonge : « Le lecteur doit comprendre que cet aphorisme n'avait rapport qu'aux choses sérieuses, et non aux innocents badinages que font les brodeurs d'histoires pour les rendre plus piquantes⁶⁸. » Après avoir fait état de sa singulière mémoire et de son dégoût pour un type particulier de mensonge, Aubert de Gaspé continue, tout au long de ses mémoires, à se rendre plus crédible devant le lecteur en circonscrivant le champ de sa connaissance par le recours à la formule : « Je laisse à » ; « Je laisse aux physiologistes à décider de cette question⁶⁹ » ; « je laisse aux grammairiens à en calculer le *quantum*⁷⁰ » ; « Je laisse aux naturalistes à en expliquer la raison⁷¹ » ; « je laisse à nos avocats du jour à décider si la jurisprudence est plus certaine aujourd'hui⁷² ». Grâce à ces « arrêts du récit mémorialiste⁷³ », le seigneur laisse entendre au lecteur qu'il ne s'aventure jamais en terrain inconnu. Par ailleurs, le ludisme avec lequel celui-ci apostrophe son lecteur à diverses occasions tend, d'une part, à lui faire accepter l'image d'un vieillard qui, se livre à d'« innocents badinages », d'un être désinvolte dont il n'est pas nécessaire de se méfier et, d'autre part, à lui faire endosser l'image du « lecteur bénévole », bienveillant :

— Voilà le bonhomme qui joue du violon, pense le lecteur ; quelle analogie peut-il y avoir entre un récollet et une cheminée solitaire ?

— Doucement, bénévole lecteur, doucement, s'il vous plaît : rien ne presse encore. Je suis fou de la musique, et je n'ai pourtant jamais pu réussir à apprendre le violon, mon instrument favori : vous conviendrez, alors, que

65. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 16.

66. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 42.

67. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 44.

68. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 44.

69. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 15.

70. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 56.

71. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 67.

72. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 308.

73. Nadine-Kupertury-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les mémoires au XVI^e siècle*, ouvr. cité, p. 81.

je dois casser mon archet de désespoir, puisque j'ai atteint l'âge de soixante-et-dix-neuf ans⁷⁴.

Être « véridique », avec une mémoire incroyable, Aubert de Gaspé ne prétend toutefois pas dire « toute » la vérité. Comme Jacques Castonguay le montre bien dans la biographie qu'il a consacrée au seigneur, celui-ci se concentre sur les épisodes heureux, comme « [s]on enfance au manoir seigneurial, sa jeunesse turbulente à Québec, les années passées à l'étude et à la pratique du droit et sa vie d'adulte à Saint-Jean Port-Joli, après son départ de Québec en 1824⁷⁵ », tout en se faisant discret au sujet des événements malheureux qui ont jalonné son existence à partir de sa destitution en tant que shérif du district de Québec, destitution motivée par une importation défalcation pour laquelle, d'ailleurs, il sera emprisonné. Cette discrétion s'éclaire ici si nous considérons que ses *Mémoires*, comme c'est le cas dans les Mémoires d'Ancien Régime, mettent l'accent sur sa vie sociale, et qu'à la suite de sa destitution, le mémorialiste est exclu de la sphère publique. Ces événements, évacués du récit mémorialiste, ne le sont pas pour autant de l'œuvre. Ils prennent, en effet, place dans le roman et sont modestement travestis dans le chapitre X des *Anciens Canadiens*, intitulé « Le bon gentilhomme⁷⁶ », chapitre dans lequel Aubert de Gaspé se livre à une justification de sa disgrâce, transposée dans la fiction romanesque.

Chez Aubert de Gaspé, l'érection d'un moi véridique, appuyée par une mémoire aiguisée, va de pair avec l'inscription de sa démarche dans un genre où, avance Emmanuèle Lesne, « le pacte de sincérité est unanime⁷⁷ ». Fixé par la référence à Joinville, cet « engagement à la sincérité » n'en est pas moins subverti dès la préface lorsque le seigneur écrit à propos du « coin de Fanchette » : « Nous finîmes par capituler : ma bonne mère, de son côté, m'accorda souvenance du nez, des lunettes, du chapelet et des médailles de ma grand'mère ; et, moi, du mien, je dus convenir que le conte de ma grand'-mère était de mon invention⁷⁸. » Plutôt que de voir une rupture du pacte dans cet aveu, nous pouvons choisir d'y voir l'intégration, au bas du contrat, d'une clause en caractères minuscules qui pourrait être formulée ainsi : le lecteur me pardonnera de me jouer de lui à l'occasion, « je ne prends rien au sérieux, à mon âge, si ce n'est la mort⁷⁹ » ; ou encore : le lecteur me pardonnera d'user de ces « innocents badinages que font les brodeurs d'histoires pour les rendre plus piquantes ». Dans la construction de son image, Aubert de Gaspé, en se permettant de broder de faux souvenirs qui semblent vrais, se ménage une échappatoire par rapport à la vérité absolue.

74. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 59.

75. Jacques Castonguay, *Philippe Aubert de Gaspé. Seigneur et homme de lettres*, ouvr. cité, p. 148.

76. Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, ouvr. cité, p. 179-200.

77. Emmanuèle Lesne, *La poétique des mémoires (1650-1685)*, ouvr. cité, p. 231.

78. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 10.

79. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 6.

La finalité des *Mémoires*

Une fois le pacte construit, Aubert de Gaspé, le « bon gentilhomme » blanchi par la fiction, peut enfin, dans ses *Mémoires*, se porter à la rescousse de quelques nobles canadiens, déchus eux aussi. Il rectifie les inexactitudes de l'histoire et, par là, réhabilite les nobles desservis par elle, comme, par exemple, monsieur de Repentigny. En habile plaideur, nous l'entendons nous dire, au cinquième chapitre, « [s]i ma version est correcte, et je n'ai aucun lieu d'en douter, je demande aux gens de bonne foi si M. de Repentigny mérite la tache dont on a voulu ternir sa mémoire⁸⁰ ». Nous le voyons réfuter des allégations, voire des documents et déposer des états de service en preuve devant nous, lecteurs « de bonne foi », seuls juges au final. Méprisant l'injustice autant que le marquis d'Argenson, le seigneur adopte ce qu'Alain Brunn appelle, « l'attitude traditionnelle du mémorialiste », en refusant « l'histoire des historiens⁸¹ », celle qui ternit la réputation d'une société aristocratique agonisante. Héritier d'un art de vivre, héritier des mémorialistes de l'Ancien Régime, seigneur sans seigneurie, Philippe Aubert de Gaspé tente de « justifier *a posteriori* une certaine conception de la vie sociale et, en l'occurrence, un régime appartenant à un âge révolu, le régime seigneurial, aboli en 1854⁸² ».

Méconnus, les *Mémoires* ont donné lieu à bien moins d'études que *Les anciens Canadiens*, dont ils sont pourtant le « complément » : « Je termine ici ces mémoires rédigés à la sollicitation de mes amis, et qui ne peuvent avoir de mérite que comme complément aux notes de mon premier ouvrage "Les Anciens Canadiens"⁸³ ». Ce modeste article, sorte de « coin de Fanchette » de mon mémoire de maîtrise, participe d'une volonté plus ambitieuse, partagée par Bernier et La Charité, celle « de jeter un nouvel éclairage sur certains aspects déconcertants de ce texte sinon méconnu, du moins incompris » et de « repenser l'avènement des lettres québécoises au sein d'un espace atlantique⁸⁴ ».

80. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 114.

81. Alain Brunn, « Introduction », dans La Rochefoucauld, *Maximes. Mémoires. Œuvres diverses*, ouvr. cité, p. 805.

82. Marc André Bernier et Claude La Charité, « Présentation. Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871), seigneur de deux mondes », dans Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 14.

83. Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, Ottawa, G. E. Desbarats imprimeur-éditeur, 1866, p. 558.

84. Marc André Bernier et Claude La Charité, « Présentation. Philippe Aubert de Gaspé (1786-1871), seigneur de deux mondes », dans Philippe Aubert de Gaspé, *Mémoires*, ouvr. cité, p. 13.

Figures de la paratopie dans l'essai de J. Brault : analyse prospective

Phillip Schube-Coquereau,
Université du Québec à Rimouski

On ne peut plus ostensibles par les titres qu'il donne à ses recueils — essai et poésie confondues¹ —, les schèmes de l'écriture poétique et de son cheminement se conjuguent en formant un motif nodal d'où essaiment une portion considérable du propos de Jacques Brault. Pour lui, penser et écrire, en somme, c'est toujours se rendre ici ou là, avec comme seule prémisse de ne pas aboutir, de ne pas résoudre ces tensions puisque c'est à partir d'elles qu'il entend faire surgir la véritable voix de la poésie, celle qui apparaît à la faveur du passage entre l'imaginaire et le réel, entre l'ailleurs et l'ici, entre soi et l'autre, le manifeste et l'intime, la parole et le silence. Toute l'écriture braultienne tend vers ce « lieu de la littérature² », et cette quête semble particulièrement visible dans les recueils d'essais que l'auteur a fait paraître. Non seulement l'illustre-t-il en en faisant grand cas dans chacun des ouvrages, mais les modalités de positionnement et d'énonciation qui les caractérisent montrent que la préoccupation de Brault s'insinue et passe d'une culture de la position marginale toute montagnienne à une intériorisation esthétique de celle-ci au sein de l'écriture. Dans la plupart de ses textes en prose, la réflexion poétique jouxte la critique littéraire, et le poncif d'écart apparaît à tout moment, ce dont il est conscient et ne se cache pas :

Comme tous les autres citoyens, [l'écrivain] appartient à plusieurs groupes et en conséquence, il concourt à faire advenir et fonctionner toutes sortes de pouvoir. [...] L'exercice de la littérature a toujours tendu au jeu de l'interdit et de la transgression, ainsi que le remarquait G. Bataille : « l'esprit de la littérature est toujours, que l'écrivain le veuille ou non, du côté du gaspillage, de l'absence de but défini, de la passion qui ronge sans autre fin qu'elle-même, sans autre fin que de ronger. Toute société devant être dirigée dans le sens de l'utilité, la littérature, à moins d'être envisagée, par indulgence, comme une détente mineure, est toujours à l'opposé de cette direction ». Autrement dit, les écrivains, ceux qui se sont *donnés*³ à l'acte d'écrire, ne sont jamais des participants inconditionnels, ne sont jamais faciles à enfermer dans un groupe ou dans une appartenance à des

-
1. Témoins les trois recueils retenus pour cette analyse : *Chemin faisant* (1975), *La poussière du chemin* (1989) et *Au fond du jardin* (1996). On pourrait ajouter *Il n'y a plus de chemin* (1990), du côté de la poésie, bien que ce dernier recueil ait un statut générique ambigu, ainsi que le qualifie François Dumont (« Bifurcation dans l'essai de Jacques Brault », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (sous la dir. de), *Parcours de l'essai québécois (1980-2000)*, Québec, Nota Bene, 2004, p. 83-95).
 2. Jacques Brault, « Un lieu d'écriture », « Quatre essais miniatures », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2, hiver 1987, p. 182-186.
 3. Souligné dans le texte.

groupes, et d'ailleurs ils sont encore moins faciles à regrouper uniquement à titre d'écrivains⁴...

Dominique Maingueneau propose une notion qui procède d'un regard analogue à celui que Brault pose sur la littérature, avec une exigence d'habiter la frontière, la marge, et de tendre à se dégager de l'écriture transitive pour atteindre au poétique, fût-ce par la contradiction : il parle alors de paratopie⁵. Ce linguiste la situe dans une théorie de l'énonciation applicable, outre à la philosophie, au discours littéraire. D'après lui, cette « localité paradoxale⁶ » où loge le discours littéraire provient de la relation ambivalente qu'entretient l'énonciateur avec la situation, ou « scène », d'énonciation qu'il occupe, selon les trois plans de *l'espace littéraire*⁷. En effet, qu'il s'agisse du lien avec le réseau institutionnel, du positionnement esthétique ou générique relatif au *champ*, ou du positionnement face à la mémoire des textes, qu'il nomme *archéion* (incluant archives, intertextes et légendes), ce qui est énoncé dans le cadre d'un texte dit littéraire s'inscrira, en faux ou de plain-pied, dans ces trois plans. Mais, objectera-t-on, si la création littéraire répond à ces trois plans pour se constituer, en quoi s'éloigne-t-elle de l'« espace » ou du « champ » littéraire, en quoi est-elle, justement, paratopique ? C'est là où la dimension énonciative prend toute son importance, car c'est d'elle qu'émane ce trait récurrent qui s'impose à la lecture de tant d'œuvres littéraires :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant⁸ ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*⁹, qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable. [...] Le discours littéraire inclut nombre d'écrivains qui prétendent œuvrer hors de toute appartenance ; mais c'est justement une des caractéristiques de ce type de discours que de susciter une telle prétention : ces écrivains trouvent

-
4. Jacques Brault, « Question de pouvoir », dans *Chemin faisant* [1975], Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994, p. 87.
 5. Il faut distinguer ce terme de son homonyme ressortissant à l'analyse sémantique du discours, et qui désigne plutôt une « relation entre les diverses lexicalisations partielles d'une même unité mésosémantique ou macrosémantique » (François Rastier, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 212).
 6. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52.
 7. Pour les notions d'espace et de champ littéraires, se reporter à la terminologie de Pierre Bourdieu et des sociologues de la littérature, à laquelle Maingueneau se réfère explicitement.
 8. Maingueneau définit les discours constituants, dont participent la philosophie et la littérature, comme des discours qui, au terme de leur élaboration, se fondent sur eux-mêmes. Même s'ils entretiennent des correspondances avec le réel duquel ils s'élancent, ils l'excèdent par la problématisation qu'ils en font toujours. La « localité paradoxale » où l'énonciation inscrit le discours constituant est appelée paratopie.
 9. Souligné dans le texte.

leur pendant dans les ermites qui se sont retirés du monde ou les philosophes solitaires. Les « solitaires » peuvent sans doute s'éloigner des villes, mais non sortir de l'espace qui leur confère leur statut et sur lequel ils proposent leurs actes symboliques¹⁰.

Une appartenance problématique, donc, qui n'est pas l'apanage du récit de fiction, bien au contraire, car l'essai littéraire, tel que Brault le pratique, n'a de cesse de jouer avec cette relation bipolaire d'inclusion et d'exclusion, et la progression de son œuvre montre clairement que cette tension s'immisce depuis la trame objective des textes vers les formes de subjectivité qu'il met en avant. L'occasion fait le larron, pourrait-on dire, puisque les théoriciens de l'essai s'entendent tous sur la « subjectivité constitutive¹¹ » du genre. Le préfixe « para » n'est pas choisi ici indûment, puisque les deux sens qu'on lui donne — étymologique (« à côté de ») ou inductif (« pour parer ») — décrivent les deux orientations que l'on peut infléchir à son application en analyse, et dans le cas qui nous occupe, la seconde acception se double de la première suivant le développement diachronique des textes.

Afin de conserver à cette analyse toute la clarté requise, et avant de descendre dans l'ombre que Brault, en bon disciple d'Orphée, aime à mettre en lumière, voici le développement que nous entendons suivre. D'abord, nous nous attarderons à certaines modalités qui concernent plus particulièrement l'objet dans les essais. En matière de critique littéraire, d'engagement politique et d'éloquence, Brault n'a de cesse de se positionner en marge des discours. Cela passe parfois par un refus assez net, mais le plus souvent par les nuances qu'il apporte par rapport à ces éléments, et ce faisant, il s'inscrit dans l'espace littéraire tout en le rendant impropre à accueillir l'écriture idéale à ses yeux, celle qui répond aux éléments de la poétique (son essayistique¹²) qu'il élabore, comme nous l'avons vu en filigrane dans la plupart de ses essais. Puis, nous en viendrons aux modalités subjectives, paradigme central du genre de l'essai, dont l'énonciation, par les avenues qu'elle ouvre sur le caractère pragmatique de l'énoncé, reste la voie souveraine pour mieux saisir la cohérence des choix, surtout en regard du positionnement manifesté face aux objets du discours. Partant, un examen des modulations qu'emprunte l'énonciation nous est apparu un point de départ intéressant pour alimenter une lecture de cette « écriture vagabonde refoulée aux marges de la littérature¹³ ». Cet aspect fait l'objet d'une analyse approfondie dans notre mémoire de maîtrise. Nous n'en verrons ici que deux cas de figures, celui de la figure d'Orphée et celui de la clochardisation de l'écriture.

10. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, ouvr. cité, p. 52.

11. Voir, entre autres, Robert Dion, Anne-Marie Clément et Simon Fournier, *Les essais littéraires aux éditions de l'Hexagone : radioscopie d'une collection*, Québec, Nota Bene, coll. « Séminaires », 2000.

12. Nous retenons de ce terme l'acception qu'en donne Claire de Obaldia (*L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges* [1995], Paris, Seuil, 2005). Elle l'emploie surtout pour qualifier les traits d'une écriture qui répond, selon sa propre esthétique, aux caractéristiques du genre de l'essai.

13. Jacques Brault, « Question de pouvoir », dans *Chemin faisant* [1975], ouvr. cité, p. 202.

Positions de l'essayiste

Le propre de l'essayiste qui aspire à la littérature, à la différence des chroniqueurs ou des critiques instrumentalistes par exemple, tient à l'accueil des tensions qu'il ressent face aux certitudes des discours, quelles qu'elles soient. Non que ces derniers n'aient aucun sens critique, mais il s'agit plutôt pour ceux-ci de prendre parti, soit pour l'effacement — ainsi que le leur commande le souci d'objectivité — de leur présence affective par la méthodologie et par le mode d'énonciation qu'ils utilisent, selon la tendance de la critique dite universitaire par exemple, ou au contraire par une mise en vedette de leur subjectivité. Pour en revenir au « champ littéraire », on voit que dans un cas comme dans l'autre, il importe d'effectuer son positionnement¹⁴.

Présente dès *Chemin faisant*, la réflexion sur la critique fait l'objet de textes entiers et de nombreuses remarques, dans le corps principal du texte ou en marge. Les quelques exemples que nous relevons ici rendent compte d'une mise à distance des tendances opposées, exercice qui comprend néanmoins une nécessaire inscription au sein du langage référentiel pour mieux s'en distinguer par la suite. Le premier refus concerne la critique littéraire qui loge à l'enseigne « scientifique », celle qui se place dans le confort de la théorie sous prétexte d'autorité. Il dénonce cette objectivité instrumentale versée dans l'excès du précepte qu'elle constitue. Ainsi, en écrivant sur l'*Albatros*, il ironise sur les « manies structuralistes » qui occultent la poésie en conjurant l'envol lyrique que le poème suscite chez le lecteur : « Le structuralisme veille à y mettre de l'ordre, en attendant la définitive orthodoxie des machines. Les albatros seront alors en cage et ils feront coucou ; quand ils auront vieilli, on les plumera et on les désossera pour voir comment c'est fait¹⁵. » Or, Brault ne rejette pas l'objectivité dans l'exercice de la critique, loin s'en faut. Il nuance à plusieurs reprises sa position en recourant aux propos de quelques critiques, par exemple : « contrebalancer l'extériorité du jugement par l'intériorité de la compréhension » dixit Gaëtan Picon. La pensée de Brault sur la critique souligne cette contradiction essentielle entre comprendre et juger. Elle se place en position paratopique par son refus de laisser la dialectique régler le dilemme posé, tout en reconnaissant le caractère inévitable de cette dialectique :

L'objectivité, en tout cela, me semble être une médiation nécessaire, le fruit d'une conquête, l'enjeu d'un combat toujours douteux. Ce qui relance la recherche, ce qui réactive l'inquiétude, c'est qu'en critique l'objectif n'est pas une fin en soi, n'est qu'un passage vers l'au-delà du savoir : le sentiment. [...]

-
14. Au sujet de l'évolution de la critique littéraire au Québec, voir Jacques Allard, « La critique face à elle-même », dans *Traverses*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p. 147-157 et *passim*. L'auteur y déploie l'idée qu'actuellement, les deux formes principales de la critique (médiatique et universitaire) résultent d'une « spectacularisation » de la presse, d'une part, et d'une dissolution positiviste, d'autre part, d'où l'importance d'une réflexion sur l'exercice de la critique en tant que telle en y ajoutant la troisième forme de la typologie de Gilles Marcotte (Gilles Marcotte, *Présence de la critique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1966), soit celle, évidemment, de l'essai critique.
 15. Jacques Brault, « Question de pouvoir », dans *Chemin faisant* [1975], ouvr. cité, p. 134.

Le sentiment a-t-il les moyens de se rectifier lui-même ? Oui, à la condition que ce soit de l'extérieur, du point de vue du savoir. Ainsi se rétablit la dualité du sujet et de l'objet. Mais au cœur de la critique, cette fois, le sentir et le connaître fondent, par-delà leurs antagonismes, leur réciprocité¹⁶.

Donc, s'il est un parti que prend l'essayiste dans cette affaire, c'est celui d'accueillir cette contradiction. Brault ajoute en marge la description de sa propre pratique :

Quand je m'occupe d'un auteur, d'une œuvre, c'est parce que je l'ai d'abord lu. Sauvagement et sans aucun souci d'herméneutique. Ensuite, je cherche à savoir, le plus et le mieux possible [...]. Puis j'envoie promener toute cette machinerie, les fiches tombent comme des feuilles mortes (qu'elles sont) et, un peu comme un musicien ou un comédien, j'interprète le texte, je le joue sur moi, en moi, mais pour une tierce personne (unique, nombreuse)¹⁷.

Fait à noter, dans la section « Comme des traces », les marges sont surtout occupées par une réflexion sur les méthodes et théories en littérature. En résumé, son rejet des positions péremptoires y trouve alors un principe qui ira, au détour des lectures, resurgir comme une tension continue entre savoir et juger, deux termes d'une inexorable dialectique à laquelle il répond en se plaçant en marge du débat, correspondant au principe invariant de la paratopie de manière encore plus affirmée.

Le recueil suivant, *La poussière du chemin*, poursuit la critique des études ratiocinantes : « Pourquoi ne pas l'avouer en toute franchise : la plupart des gens qui ont fait de la littérature une spécialité s'intéresse davantage aux problèmes littéraires qu'aux œuvres vives¹⁸. » Dans cet essai intitulé *Mûrir et mourir*, Brault réfléchit au caractère profondément individuel de sa critique, jetant une distance encore plus grande entre celle-ci et les pôles objectif/subjectif. En incluant cette fois les instances auctoriale et lectorale, il instaure le dialogue entre elles, relation interlocutoire¹⁹ relevée par Paquin, qui va se prolonger par des modalités encore plus radicales, celles qui toucheront le sujet et l'énonciation, dans *Au fond du jardin*, et sur lesquelles nous reviendrons un peu plus tard. Après avoir exposé la teneur intransitive de l'entreprise littéraire, il ajoute :

À l'opposé, l'écriture littéraire n'arrive à rien si elle ne communique aucunement, si elle ne se risque pas hors d'elle-même et ne laisse pas aux signes quelque air de familiarité par quoi le lecteur le moins prévenu ou le moins initié se retrouve en une certaine complicité avec ce qu'il n'est pas lui-même. Sinon personne ne lirait ni n'écouterait. La tension qu'engendrent ces opposés donne lieu au langage littéraire ; tension qui approche la

16. Jacques Brault, « Question de pouvoir », dans *Chemin faisant* [1975], ouvr. cité, p. 68-69.

17. Jacques Brault, « Question de pouvoir », dans *Chemin faisant* [1975], ouvr. cité, p. 68-69 ; souligné dans le texte.

18. Jacques Brault, « Mûrir et mourir », dans *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1989, p. 50.

19. Voir Jacques Paquin, *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1997, p. 154-171.

rupture, qui doit seulement l'approcher, sous peine de tomber dans les ratiocinations ou les conversations climatiques²⁰.

Ainsi, le langage littéraire se tient à la lisière de la transitivité et de l'intransitivité. C'est d'ailleurs ce que Frédérique Bernier a nommé le *seuil du littéraire*, aux franges de l'espace littéraire, lieu de l'essai qui permet à celui qui le pratique de participer de la paratopie, à l'instar de l'objet littéraire qu'il accompagne et avec lequel il prend la route.

Parallèlement à cette réflexion sur la critique, sur une pratique qui allie lecture et écriture, Brault interroge un autre objet qui influera sur les modalités discursives qu'il choisira : l'engagement nationaliste de la littérature. Cela se manifeste dès *Chemin faisant*, ce qui n'a rien d'étonnant si l'on considère les années auxquelles correspond l'écriture des essais qui y sont colligés — de 1964 à 1973, en incluant les commentaires marginaux²¹. Un essai de ce recueil contient une véritable problématisation de ce que recouvre la question de l'engagement et qu'il associe à la tentation de l'éloquence. Il s'agit des *Notes sur un faux dilemme*, d'abord parues sous le titre de « Notes sur le littéraire et le politique » dans la revue *Parti pris* en 1965. C'est l'occasion pour Brault de prendre distance par rapport au discours nationaliste et révolutionnaire afin d'éviter le piège de l'écriture qui voudrait trancher entre « le politisme ou l'esthétisme », éléments constituant le faux dilemme en question. S'il affirme alors que la prose constitue le langage de l'engagement, cela n'est pas à n'importe quel prix, comme le montre cet extrait :

Je tiens pour trompeuse toute poésie qui se prétend engagée et dont la réussite n'est que l'envers de la prose. La littérature québécoise compte décidément trop de « poétiseurs » et pas assez de prosateurs ; c'est le symptôme qu'elle est encore une littérature tribale, rituelle, et où l'écriture va du sacré au profane, de l'éloquence à l'éloquence.

La poésie, que j'ai l'air ici de mépriser, est à mes yeux bien autre chose qu'un « genre littéraire » plus difficile à entendre que les autres. Elle est tout le langage de la venue et du retour, de l'origine et du raccordement, mais comme elle n'existe qu'au présent, elle ne s'écrit que mêlée à la prose, risquée dans la prose qu'elle a pour tâche de fonder et d'ouvrir au monde. Cette remarque est banale, mais nous sommes en train de l'oublier, nous qui éprouvons, une fois de plus, la tentation de la littérature *nationaliste*²², c'est-à-dire paroissiale²³.

Par cette prise de position, l'auteur laisse entendre que le discours poétique devrait se garder d'être absorbé par le langage politique afin de le préserver de toute utilité — ainsi que le mentionnait le premier extrait de notre étude — ce qu'il appellera par ailleurs « *gratuité*²⁴ ». En intervenant de la sorte sur un sujet aussi névralgique à l'époque de parution de cet article, à

20. Jacques Brault, *La poussière du chemin*, ouvr. cité, p. 51.

21. François Dumont, « Bifurcation de l'essai dans l'œuvre de J. Brault », dans Anne Caumartin et Martine-Emmanuelle Lapointe (sous la dir. de), *Parcours de l'essai québécois*, ouvr. cité, p. 84.

22. Souligné dans le texte.

23. Jacques Brault, « Question de pouvoir », *Chemin faisant* [1975], ouvr. cité, p. 81.

24. Jacques Brault, *La poussière du chemin*, ouvr. cité, p. 28.

plus forte raison dans une revue associée à l'action politique, Brault dirige son propos en marge du discours social ambiant. Sur l'aspect *spatial*, en l'occurrence l'espace de la revue, la position paratopique du texte s'explique également en se référant au titre qui chapeaute le numéro *Pour une littérature québécoise* — titre auquel répond l'auteur en mettant résolument l'accent sur le substantif alors que l'on attend plutôt, de la part de ceux qui y écrivent, une attention portée principalement sur l'adjectif. À notre connaissance, il s'agit du seul texte de Brault à être paru dans ce périodique; une telle dissidence idéologique conviendra mieux à la ligne éditoriale de *Liberté*, où il publiera par ailleurs l'ensemble de ses textes en prose — les années suivantes — avant leur collection en ouvrage.

Partant de ce double refus, l'énonciateur amorce le tournant qu'il effectue vers l'écriture intimiste; la métaphorisation de celle-ci se dévoile une première fois dans *La poussière du chemin* où, par son essai intitulé *Congé*, il tranche définitivement pour une mise à distance des discours institutionnels ou idéologiques par une annonce de départ :

J'irai malgré tout vers cette patrie fallacieuse, vers cette poésie cachée dans la prose des jours, vers l'éternel qui habite l'instant et lui donne par manière d'ironie et de paradoxe un air fugitif.

[...] Cette patrie intérieure, je pressens que je ne la trouverai pas ailleurs qu'ici, je veux dire : dans la mesure où ici est capable de se vouloir un ailleurs.

[...] Notre époque n'en a plus que pour les systèmes de force; j'ai, par contradiction moqueuse, mis en relief cette faiblesse qui consiste à douter, à pousser le doute jusque dans ses derniers retranchements, là où il s'avoue, non pas vaincu, mais en paix profonde avec sa disparition prochaine²⁵.

Cette patrie, pour un essayiste qui pour le moins a de la suite dans les idées, se trouve donc dans un « ailleurs » et cet ailleurs, il le nomme « lieu de l'écriture », à peu de choses près le titre de l'essai liminaire de ses *Quatre essais miniatures* que nous évoquions plus tôt. D'abord parus dans *Voix et Images*, ceux-ci sont modifiés et repris au sein d'*Au fond du jardin*. Par l'écriture intimiste d'auteurs tenus anonymes, ou auxquels il fait finement allusion, il développe sur l'appel de l'intime :

Il ne se décrit pas, ce lieu. Ni patrie ni paradis. Un nulle part, donc inhabitable. Pour y entrer tout de même, il faut se mettre en état de dépossession. Ou de dissolution. L'ancien calligraphe chinois commençait par frotter un bâtonnet d'encre sur une pierre mouillée. Cela durait longtemps; cela permettait moins de se recueillir que de se départir²⁶.

La dimension paratopique de l'écriture braultienne pointe ici vers la dimension éthique de son écriture. L'influence de la philosophie chinoise se fait explicite, comme à bien d'autres endroits dans son œuvre, mais l'intérêt de ce passage est de souligner l'adéquation du geste de l'écriture à son contenu,

25. Jacques Brault, *La poussière du chemin*, ouvr. cité, p. 60.

26. Jacques Brault, « Il y a quelqu'un? », dans *Au fond du jardin*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1996, p. 26.

un précepte qui va en s'affirmant dans le développement de la prose de Brault. En fait, il serait valable de dire la même chose de sa poésie, puisque ce désir de « conformer » — n'y voyons pas de coercition — l'un à l'autre en quittant les « lieux communs » pousse les deux formes génériquement distinguées à se rejoindre de plus en plus. Sans tout verser dans la forme, l'exemple de la pratique du *haïku* chez lui (et d'autres formes que notre méconnaissance des littératures chinoise et japonaise ne permet pas de distinguer sans citer trop longuement²⁷) témoigne de la synthèse des directions qu'il a choisies pour son œuvre, d'abord par des refus, rappelons-le, puis par l'élection de principes poétiques qui tendent à investir et infléchir son discours de plus en plus.

Situation de l'essayiste

Afin de souligner encore davantage — quoique trop brièvement — la validité d'une réflexion sur l'essayistique de Brault en utilisant la perspective de la paratopie, le cas du mythe d'Orphée, figure par excellence de l'entre-deux-mondes et récurrente dans l'œuvre, n'a pas son pareil. Le personnage mythique offre, de manière diégétique, une métaphorisation de cet entre-deux fugace que devrait, de l'avis de notre auteur, rechercher l'écrivain par son travail.

L'une des premières occurrences se retrouve dans *Chemin faisant* en guise d'explication à l'essai *La mort de l'écrivain*, où il parle de la difficulté d'écrire, ce qu'il aborde comme un refus de parler, de communiquer. Il amène ainsi au devant de la scène l'intransitivité vers laquelle tend toute poésie et la tension que la médiation du langage lui impose :

Comme Orphée, l'écrivain dans son séjour et sa remontée doit consentir à ne pas regarder Eurydice. Il lui faut renoncer à la parole écrite, mais il n'écrira que pour faire advenir le langage auquel il n'aura pas de part privilégiée. Au terme de cette traversée presque impossible de l'écriture, le texte lui-même n'est guère plus qu'un événement, une trace incertaine vers un lieu inconnu, un langage nôtre où chacun et tous en chacun se reconnaîtraient irrécupérables et intraduisibles. Dans cette perspective, la littérature ne sera jamais qu'un à-venir²⁸.

Il prolonge son *allégeance* au mythe par un essai au titre révélateur, *Sagesse de la poésie*. Il manifeste le désir de rapprocher encore davantage sa pratique de poète de la leçon qu'il en tire. Quand les mots (ses chants) ont perdu leur pouvoir, abîmés dans le prosaïsme d'une réalité utilitaire, le héros va recouvrer l'enchantement en se risquant dans sa sensibilité portée par l'amour d'Eurydice. Il se met littéralement en abyme :

27. « [...] le fameux motif du chemin trouverait aussi des échos en littérature orientale où il constitue un thème récurrent. Les traditions essayistique et taoïste se rejoignent en ce qu'elles entretiennent toutes deux une conception du savoir indissociable de l'errance et partagent cette intuition selon laquelle le chemin parcouru importe davantage que l'atteinte du but » (Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, Montréal, Fides, 2004, p. 140).

28. Jacques Brault, « Question de pouvoir », *Chemin faisant* [1975], ouvr. cité, p. 99.

Oiseau sans cesse migrateur et qui ne vit pas longtemps dans l'évidence du ciel, la poésie ne se connaît pas pour la raison qu'elle ne savoure pas elle-même. Sa patrie, c'est l'exil. [...] Quand règne le non-sens au grand jour, la poésie descend dans la nuit d'en dessous, elle s'abîme, espérant délivrer Eurydice, comme l'*enseigne* [nous soulignons] le mythe d'Orphée. [...]. Orphée était un benêt, doué à son insu d'une sagesse qui ne lui appartenait pas. Le chant a fait place à la dissertation. Orphée s'est pris pour un poète commis à la poéticité. Il a quitté les petites voies où l'on chemine dans la souffrance et l'allégresse, où l'on connaît par intimité, où l'on savoure à distance²⁹.

Suivant l'esprit du recueil *Au fond du jardin*, le recours à Orphée se dissout de la trame explicite et incorpore l'énonciation non plus comme un simple intertexte, mais comme une voix qui, tout bas et suivant le principe de « disparition onomastique³⁰ » qu'a signalé Bernier, signe sa propre disparition³¹. La patrie « à venir » prend alors les traits d'un paysage à contre-jour :

La verdure de la neige à l'heure du levant et l'argenté subtil des gris, le rosé, le cendré, le coup au cœur de découvrir tout ensemble ces nuances, l'intimité en fait sa joie désuète. Aucune puissance n'écrasera du talon ce bonheur d'être là et nulle part, de vibrer à l'unisson d'un univers qui encore une fois sort intact de ses souillures. L'immense compagnie fraternelle, l'écrivain intimiste s'y *donne* [nous soulignons] comme à une société secrète et libre où rien ni personne n'a prise par exemple sur le plaisir parfait de sentir à la nuque un souffle de tiédeur hivernale. Cela est beau et bon, il faut s'y attacher, s'y ligoter comme la branche encore vive qui ne tient plus que par un fil d'aubier profite d'un jour pas trop venteux pour chanter les branches qui naîtront de sa mort, au fond du jardin³².

Ce souffle de tiédeur hivernale fait songer à la présence d'Eurydice. Tout le caractère appréhensif de la poétique de Brault, de son essayistique, s'y cristallise et les mots s'effacent au profit de ceux « qui naîtront ». En contrastant ainsi la mansuétude de la brise, Brault s'en remet à l'oxymore comme au mythe ; il souligne la parole par le silence qu'il en attend. À la figure de celui qui perd son amour comme ses pouvoirs en cédant à son intériorité correspond un autre principe, celui où l'écriture se tourne vers l'indigence et l'errance, en un mot l'itinérance qui l'emmène vers les siens dans l'endessous orphique, moins une déchéance qu'un passage.

Visible dès *Chemin faisant*, ce lien entre la pratique et l'objet qui la suscite apparaît notamment au sein de l'essai « Juan Garcia, voyageur de la nuit », où l'auteur insiste sur le vagabondage nocturne de son ami, dont le destin de folie et d'itinérance apparaissent pratiquement comme un gage supplémentaire du succès de la démarche poétique. Ainsi la nuit orphique qui met en lumière leur amitié se pose comme une paratopie d'ordre social, seuil d'où le poète peut amorcer l'effacement de son identité pour atteindre l'ailleurs vers lequel, nous l'avons vu et revu, son écriture doit migrer :

29. Jacques Brault, *La poussière du chemin*, ouvr. cité, p. 226 et 228.

30. Voir Frédérique Bernier, « Écrire l'effacement », dans *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacement*, ouvr. cité, p. 120-160.

31. Jacques Brault, *Au fond du jardin*, ouvr. cité, p. 12.

32. Jacques Brault, *Au fond du jardin*, ouvr. cité, p. 140.

Tes poèmes me font signe de laisser la parole au silence. *Quand viendra le moment de marcher hors de moi*³³ et d'entrer dans la nuit non fragmentée, je n'aurai vraiment plus qu'à me taire. Qui serons-nous alors? Sans doute la réponse erre-t-elle à nos côtés par la même nuit d'exister, cette cessation d'être — et ce commencement³⁴.

Ce « Juan-Amigo » ne tient pas lieu seulement d'énonciataire, il est clairement un proche ami, et le devient encore plus, semble-t-il, parce qu'il s'éloigne. Brault donne dans la section « Gens de mon quartier » le premier élan à sa manière particulière d'entrer en contact avec l'autre, qu'il se trouve près de lui ou que le temps et l'espace l'en séparent. Plus la signature s'efface, et plus le rapprochement s'effectue. En cela, le recours au trope du vagabondage se révèle tout indiqué puisqu'il réalise deux catégories de paratopies à la fois, celle qui concerne l'« espace », dans son acception la plus large (ce lieu n'est pas mon lieu) et celle dite « sociale » ou d'identité (ce groupe n'est pas mon groupe)³⁵. Ce faisant, elle canalise, à notre avis, les deux principales forces de transformation de l'écriture braultienne. Pour en revenir à notre division première — moins une rupture qu'une mise en relief de la complémentarité —, une mise à distance des groupes, virtuels ou institués, va de pair avec un effacement de l'identité et passe également par l'utilisation de cas de figure. C'est Orphée qui s'enfonce vers l'autre monde en perdant son prestige dans l'« au-dessus », nous l'avons dit, mais c'est encore l'écriture vagabonde, par le texte qui s'émarge dans *Chemin faisant*, annonçant déjà par sa symbolique le silence et l'anonymat que porte en germe le personnage dans ses différentes représentations : les épouvantails de *Trois fois passera* (1981), le maître de scolastique du récit *Agonie* (1985), l'énonciateur d'*Il n'y a plus de chemin* (1990) et toutes ces « voix lointaines », les écrivains de l'intime, les narrataires implicitement explicites d'*Au fond du jardin* (1996), pour ne nommer que ces exemples. Tous se retrouvent en une *communitas agonique*³⁶ pour guider la plume de Brault vers le « lieu de l'écriture » auquel elle aspire, retenant son encre, traçant son désir d'une parole immaculée, c'est-à-dire qui dépose son silence sur le langage comme un surcroît de sens.

Esquisse d'une essayistique à l'œuvre

La valeur de ce bref exercice d'application d'une perspective, toute générale que soit celle-ci, est de souligner assez justement un phénomène qui n'est peut-être pas particulier à Jacques Brault, mais qui se trouve sans

33. Souligné dans le texte par Brault, ce qui permet de croire qu'il s'agit d'une citation de Juan Garcia.

34. Jacques Brault, « Question de pouvoir », *Chemin faisant* [1975], ouvr. cité, p. 179-180.

35. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, ouvr. cité, p. 86-87.

36. Selon l'aménagement collectif fondé sur l'amitié, la proximité et la contiguïté, la *communitas*, terme de l'anthropologue Victor W. Turner repris par Michel Biron (Michel Biron, *L'absence du maître. St-Denys-Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 309). Cité par Frédérique Bernier, *Les essais de Jacques Brault. De seuils en effacements*, ouvr. cité, p. 52.

cesse évoqué dans toutes les dimensions de sa prose: celui où l'esthétique s'adjoint l'éthique pour la sublimer. C'est la source de ce qu'a dégagé Jacques Paquin lorsqu'il affirme, au terme de son ouvrage:

Partagée entre deux grandes bornes, l'être et le non-être, l'œuvre de Jacques Brault ouvre l'écriture à des choix que j'oserais appeler ontologiques; à chaque fois se profile l'une des dimensions les plus importantes de l'acte poétique: une *médiation* par le langage accomplie conjointement avec une *méditation* sur le monde³⁷.

Ainsi, plus l'on s'imisce dans cette écriture et plus on éprouve un sentiment d'irréductibilité qui nous force à relancer l'étude vers un cadre plus large, car les dimensions s'entremêlent tant et si bien que si l'on en tire une à soi, tout le reste vient avec. Est-ce cela que l'on appelle une œuvre qui «résiste» à la lecture, particularisante par définition?

Cette méditation, envisagée comme un genre littéraire par Paquin, soulève une autre problématique importante pour qui se questionne sur l'essayistique de Brault: une constante de la critique littéraire et un effritement de la frontière entre prose et poésie finit par ébranler les éléments définitoires du genre. Peut-on encore parler de «je non-métaphorique³⁸», de «méthode a-méthodique³⁹»? Pour *Au fond du jardin*, l'auteur lui-même réserve le terme d'essais «miniatures» à la quatrième de couverture, désignant plutôt ses textes comme des accompagnements. En plus d'une étude des structures de l'énonciation approfondie, notre essai sur la prose de Brault évalue aussi la distance que prend son «essayistique» à l'aune des différentes définitions et typologies portant sur le genre en question. En guise de perspective de départ, le «surcroît» paratopique qu'offre à la lecture la critique littéraire soutient son application dans le cadre d'une analyse du discours littéraire, si tant est que l'on adopte la tendance de l'essayisme issue de Montaigne (une forme libre et qui n'a de cesse de se réclamer de cette liberté) plutôt que celle de la tradition anglo-saxonne où l'essai revêt une forme plus définie⁴⁰. Même l'essai français contemporain s'inscrit davantage dans cette seconde tendance, alors qu'au Québec, les essayistes semblent encore épris du mélange des genres et des sujets.

Allons plus loin et qualifions cette écriture de «proséthique», contraction de prose et éthique, éléments d'où surgissent les forces de transformations qui l'habitent, et si l'on veut deux paradigmes qui ont une ascendance toute particulière sur elle, du moins à la lumière de la lecture que nous en faisons. C'est enfin pour reformuler et donner notre propre écho à l'équation de Paquin, qui la résume ainsi: «prose + vers = poésie». Mais Jacques Brault ne répond pas à ces équations *a posteriori*, il suit les voies que

37. Jacques Paquin, *L'écriture de Jacques Brault. De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, ouvr. cité, p. 225.

38. Jean Marcel, selon sa deuxième mouture définitoire de l'essai, celle de *Pensées, passions et proses*, Montréal, l'Hexagone, 1992.

39. Robert Lane Kaufmann, «La voie diagonale de l'essai: une méthode sans méthode», *Diogenes*, n° 143, 1988, p. 68-93. L'auteur y reprend la perspective de Walter Pater (*Plato and Platonism*, Londres, MacMillan, 1912).

40. Voir Claire de Obaldia, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, ouvr. cité, p. 34 et suiv.

sa réflexion lui indique, et peut-être aussi répond-il à André Belleau, un autre ami *lointain* et essayiste de la polyphonie, qui dans un article intitulé « Approches de l'essai québécois⁴¹ » publié en 1980, adopte une position à laquelle Brault semble répondre de loin en loin par la direction qu'il donne à son écriture :

il serait souhaitable, à mon avis, que l'essayistique contribuât à un réaménagement du discours théorique et critique institutionnel de façon à ce que la littérarité ne soit plus principalement définie par la poésie (et à un moindre degré le roman), ceci, non pas en s'attachant à quelques caractéristiques ignorées jusqu'ici, mais en investissant à ses propres fins les critères existants déjà réquisitionnés et devenus de ce fait plus ou moins exclusifs : la métaphorisation et la figuralité en général, les propriétés du signifiant, les ruptures, etc. Je me plais à rêver qu'un jour, on dira l'Essayistique et non le Poétique pour désigner ce qu'il y a de littéraire dans tous les discours ; cela, certes, ferait de la peine à bien des braves gens mais serait plus en conformité avec le système actuel des genres dans leurs situations réelles⁴².

41. Reprise augmentée du titre de l'essai intitulé « Approches de l'essai », par Carl Klaus, dans Scholes et Klaus (sous la dir. de), *Elements of Literature* [1969], Oxford, Oxford University Press, 1991.

42. André Belleau, « Approches et situation de l'essai québécois », *Voix et Images*, vol. 5, n° 3, printemps 1980, p. 538.

L'utopie narrative contemporaine : les voies du possible ?

Christiane Tremblay,
Université du Québec à Rimouski

Pour le commun des mortels, le terme « utopie » désigne soit une chimère, soit un programme social irréaliste, soit le titre du récit écrit en latin par Thomas More en 1516. Cette conception, toute réductrice qu'elle soit, souligne l'ambiguïté du terme. Cette recherche porte sur le genre utopique, dont le mode d'expression privilégié est le discours narratif. Cependant, l'utopie est une théorie, voire une éthique avant d'être un genre littéraire ; maints récits utopiques ont d'ailleurs une intention polémique et représentent sinon un programme social, du moins une vision de ce que la réalité pourrait ou devrait être. Ainsi l'inventeur du terme, Thomas More, est avant tout un homme politique, un juriste et un philosophe¹. Par ailleurs, pour cerner la spécificité du récit utopique, on a coutume de le distinguer des écrits connexes, pour ensuite gloser l'idéologie qui y est exposée. Enfin, si l'utopie littéraire compte quelques ouvrages canoniques, les caractéristiques des textes subséquents lui ressemblent tellement peu qu'on est en droit de se demander s'il s'agit encore d'utopies².

À l'aube du xx^e siècle, le terme est devenu tellement polysémique qu'il permet presque toutes les interprétations : l'utopie aurait fait place à son opposé, la dystopie, appelée aussi anti-utopie et contre-utopie ; mais ne serions-nous pas en présence d'une autre forme d'utopie ? Existe-t-il des critères formels permettant de recevoir certains textes et d'en rejeter d'autres ? S'en tenir au plus petit commun dénominateur est-il une voie prometteuse ?

De la définition à la classification

Pour y répondre, il fallait tout d'abord proposer une définition qui, malgré sa simplicité, permettrait de proposer un *corpus* suffisamment diversifié. Après avoir étudié les acceptions d'une dizaine de théoriciens, voici celle que nous avons retenue : l'utopie littéraire est une fiction narrative représentant un ordre social humain irréalisable dans le contexte de son énonciation dans lequel nous retrouvons un mode d'expression particulier. L'avantage d'une telle acception est de permettre l'inclusion de textes fort différents du discours canonique ; en revanche, son inconvénient tient à sa généralité. Pour la compléter, nous avons élaboré un cadre formel

-
1. Il a d'ailleurs été exécuté pour avoir refusé de prêter serment d'allégeance à Henri VIII.
 2. Cette interrogation est encore plus importante en ce qui concerne l'idéologie elle-même ; maints penseurs, Marcuse en tête, clament la fin, voire la mort de l'utopie.

dont voici un aperçu. Cet outil heuristique nous a permis de structurer le *corpus* de la manière suivante :

<p>Terme générique : utopie</p>
<p>Formes utopiques</p> <ul style="list-style-type: none"> • Variations relatives au résultat de l'application du programme utopique: eutopie ou dystopie canonique, eutopie ou dystopie renouvelée; • variations relatives à l'importance de la présence du thème utopique dans l'œuvre étudiée: l'utopie est présente dans l'œuvre entière ou seulement dans certains de ses épisodes; • variations relatives à l'aire sémantique du terme (exemple: distinction entre mythe et utopie); • para-utopie: uchronie; • genres apparentés: fantasmagorie, science-fiction, robinsonnade.

Nous ne retenons ni l'essai, ni le texte essentiellement descriptif, ni la fantasmagorie et les discours dont les personnages principaux ne sont pas des êtres humains. Par contre, l'uchronie n'est pas écartée *de facto* puisque certaines utopies célèbres s'appuient sur un saut temporel. Le monde représenté peut être parfait, imparfait ou infernal. Le même texte peut mettre en parallèle une société idéale et une société dysfonctionnelle. Une œuvre peut être admise même si l'utopie n'en est pas le thème central — si seulement certains chapitres en traitent ou si le programme représenté est inachevé ou demeure une construction de l'esprit. Toutefois, nous avons écarté les romans où le thème utopique apparaît comme un élément surajouté, dont la suppression laisserait intacte la logique interne de la diégèse.

Les lieux communs du genre

Afin d'établir un portrait type de l'univers utopique, nous avons scruté quelques textes fondateurs, tels que *L'utopie*³ de More, *Le meilleur des mondes*⁴ de Huxley et *1984*⁵ d'Orwell afin d'y rechercher et d'identifier les *topoi* associés au genre. La trame narrative dégagée par cette typologie est présentée ci-contre :

3. Thomas More, *L'utopie* [1516], Paris, Nouvel Office d'Édition, 1965.

4. Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1932.

5. George Orwell, *1984*, Paris, Gallimard, 1950.

Eutopie canonique	Dystopie canonique
<p>Un explorateur découvre une île aussi lointaine que paradisiaque : ses habitants vivent heureux au sein d'une collectivité exempte de conflits. L'organisation sociale se caractérise par une direction ferme mais éclairée, l'égalitarisme et l'importance des activités collectives. L'éducation y est très « poussée », tous en jouissent et peuvent développer leurs talents. L'aménagement de l'espace est aussi ordonné que la collectivité qui y vit. La sexualité est libre et son exercice est exempt de conflits. Séduit par ce qu'il voit et entend, l'étranger en fait un compte rendu destiné aux habitants de son pays, aux prises avec l'injustice, la guerre et le chaos. Son récit est publié.</p>	<p>Dans une société future, un individu ressent un malaise qu'il met sur papier. Peu de temps après, il rencontre une personne du sexe opposé dont la singularité le fascine. Il en tombe amoureux. Ce sentiment le révèle à lui-même et à la réalité du monde dans lequel il vit : dirigisme, conditionnement, répression, pauvreté matérielle, intellectuelle et affective, conformisme, violence, laideur et chaos. Par l'entremise de la personne aimée, il joint un groupe de rebelles ; celui-ci mène une action destinée à renverser le régime totalitaire. Comme les moyens dont disposent les rebelles sont dérisoires, l'entreprise échoue ; tous sont exécutés, bannis ou réformés.</p>

Se pourrait-il que ce modèle soit l'arbre qui cache la forêt ? C'est ce que nous avons cherché à savoir.

La démarche et ses résultats préliminaires

Notre recherche vise à découvrir les caractéristiques textuelles du récit utopique contemporain. Pour y arriver, nous devons préalablement avoir choisi des œuvres représentatives des diverses variantes et nous poser les questions suivantes : la même approche théorique convient-elle à une eutopie et à une dystopie ? Est-il exact, comme le prétendent plusieurs théoriciens, que l'utopie littéraire vise avant tout à convaincre ? Les procédés mis en œuvre sont-ils indépendants du contexte d'énonciation ? Nous avons vite constaté que, pour y répondre adéquatement, il fallait tout au moins considérer le contrat de lecture, le point de vue, l'organisation narrative, la dimension spatio-temporelle et l'intertextualité. Le cadre de cet article nous interdit d'aborder tous ces points. Nous nous contenterons donc de présenter le *corpus*, après quoi nous aborderons le pacte de lecture proposé par les textes qui le composent.

Un choix éclectique

Les dix romans retenus furent publiés entre 1901 et 2006. Le premier, intitulé *Travail*⁶, est l'œuvre d'Émile Zola. Cette anticipation sociale constitue le deuxième volet de la tétralogie intitulée les *Quatre Évangiles*. Publiée pour la première fois sous forme de feuilleton dans *L'Aurore*, *Travail*

6. Émile Zola, *Travail* [1901], Paris, François Bernouard, 1928.

était ainsi annoncé : « Ce roman met [...] en scène l'âpre lutte à laquelle nous assistons entre le capital et le travail, le patronat et le salariat. Comme l'esclavage a disparu jadis, le salariat doit disparaître pour faire place à autre chose, base de la société [...]. L'inévitable dénouement [est] le triomphe de l'idée de justice et de paix⁷. »

*Nous autres*⁸, d'Eugène Zamiatine, date de 1920. Jorge Semprun, dans sa préface de l'édition française, affirme que « Zamiatine transforme le roman d'anticipation scientifique en une arme de l'esprit critique. Par là, il devient le véritable précurseur de toute une littérature anti-utopique anglo-saxonne, et on sait quelle influence son livre a exercée sur *Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley et *1984* de George Orwell⁹ ». En fait, ce roman est actuellement considéré comme une dystopie canonique. Son narrateur, un numéro appelé D-503, entreprend d'expliquer à des extraterrestres les éminentes qualités de l'État futuriste dont il est un rouage.

Fort différent est Marcel Faure, héros du roman éponyme de Jean-Charles Harvey publié en 1922. Ce tout jeune homme atteint en quelques années son but le plus cher : « Couler sa race dans un moule neuf plus conforme à la tradition et plus propre à le grandir¹⁰. » Ce projet grandiose consiste à transformer un humble village québécois en une cité moderne et prospère, libérée du joug de l'ignorance et de la peur. Ce roman s'attire les foudres de l'élite laïque et cléricale qui y voit une critique virulente de l'idéologie de la conservation de l'époque. Nous l'avons retenu parce qu'il s'agit vraisemblablement de l'unique récit fictionnel de ce type publié au Québec entre 1900 et 1949.

Le troisième roman présente certaines similarités avec l'eutopie canonique dont il vient d'être question. Il s'agit de *l'Île*¹¹, écrit par Aldous Huxley pour faire contrepoids à la dystopie radicale qu'est *Le meilleur des mondes*. Dans les premières pages, les habitants d'une île mystérieuse nommée Pala viennent au secours d'un journaliste victime d'un naufrage. Or, cet homme est chargé d'une double mission : rendre compte des us et coutumes des insulaires et servir d'espion à une société pétrolière désireuse d'acquérir le pétrole dont le sous-sol de Pala est gorgé. Sans méfiance, les habitants lui font visiter une ville paradisiaque, lui ouvrent leur cœur et lui expliquent la philosophie éclectique dont ils se réclament. La plupart du temps, le reporter est ébloui. Finalement, des traîtres livrent l'île à la pétrolière et l'Éden est la proie des foreuses. Huxley n'a donc pu se résoudre à faire triompher le bien !

En 1975, Ernest Callenbach publie *Écotopie*¹². À première vue, il s'agit d'un long reportage écrit par un journaliste pour un quotidien de Washington. Pourtant, nous sommes au troisième millénaire et le texte porte sur une

7. Émile Zola, *Travail* [1901], ouvr. cité, p. 601.

8. Eugène Zamiatine, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 1971.

9. Eugène Zamiatine, *Nous autres*, ouvr. cité, p. 12.

10. Jean-Charles Harvey, *Marcel Faure*, Montmagny, Imprimerie de Montmagny, 1922, p. 10.

11. Aldous Huxley, *Île*, Paris, Plon, 1963.

12. Ernest Callenbach, *Écotopie*, Montréal, Opuscul, 1979.

contrée qui, appelée jadis Californie, s'est dissociée des États-Unis pour se transformer en une entité indépendante vouée à la protection de la nature. Écotopie est fermée au tourisme, mais une rumeur veut que, depuis la sécession, ses habitants soient retournés à l'âge de pierre. Ne serait-il pas judicieux d'y provoquer un coup d'État susceptible de libérer les habitants de l'obscurantisme? Le reporter, on le devine, aboutit à des conclusions opposées. Devenu amoureux, il demeure sur l'île, mais expédie ses notes à son patron, qui décide de les publier intégralement.

Par ailleurs, *La servante écarlate*¹³ de Margaret Atwood fut publié en 1985; son auteur, ainsi que plusieurs critiques, ont rapproché l'œuvre de 1984¹⁴, célèbre roman de George Orwell, alors que d'autres y ont vu une illustration percutante du néoféminisme. Une jeune recluse surnommée Defred, dans son journal intime, raconte sa vie quotidienne, décrit son environnement et livre ses inquiétudes. Le temps de la narration est celui du premier quart du XXI^e siècle. Defred vit à Gilead, ville canadienne où les femmes vivent sous le joug d'une élite mâle représentée par les Commandants. Naguère, l'omniprésence de produits toxiques, de rayons et de radiations ont rendu la majorité des femmes soit stériles, soit susceptibles d'enfanter des monstres; la narratrice fait partie des femmes encore fertiles qui, de ce fait, doivent accomplir le « service du ventre ». Son point de vue est celui d'une jeune femme qui, bien que douée d'une volonté et d'une mémoire exceptionnelles, a du monde une vision forcément limitée. Toutefois, sa crédibilité en tant que témoin n'est jamais remise en cause et la voix de Margaret Atwood transparait de façon plutôt subtile. L'épilogue décrit un colloque universitaire du XXX^e siècle au cours duquel une chercheuse distinguée présente un document exceptionnel: la reconstitution d'une bande magnétique très ancienne constituant le « Conte de la servante écarlate ».

Le narrateur omniscient de *Globalia*¹⁵, œuvre de Jean-Christophe Rufin, décrit la gigantesque démocratie mise sur pied pour contrer les rivalités meurtrières qui, jadis, engagèrent le genre humain sur la voie de l'extinction. La devise globalienne est « Liberté, Sécurité, Prospérité ». Dans l'épilogue, l'auteur dévoile ses intentions en ces termes :

Dans le monde de Globalia, qui n'est autre que celui d'une démocratie poussée aux limites de ses dangers, je n'aurais, moi aussi, qu'un désir: m'évader. [...] S'agissant du futur, un roman peut tout au plus contribuer à ce que le lecteur conserve une méfiance légitime. Les avenir radieux, quels qu'ils soient, même quand ils viennent à nous sous les dehors souriants de l'individualisme démocratique, sont à accueillir la tête froide.

L'expérience fictive racontée dans *Pikauba*¹⁶, second roman de Gérard Bouchard, semble à certains égards quelque peu passéiste. Son héros, un Métis prénommé Léo, souffre d'un ostracisme qu'il décide de vaincre. À cet

13. Margaret Atwood, *La servante écarlate*, Paris, Robert Laffont, 1987.

14. George Orwell, 1984, ouvr. cité.

15. Jean-Christophe Rufin, *Globalia*, Paris, Gallimard, 2004.

16. Gérard Bouchard, *Pikauba*, Montréal, Boréal, 2005.

effet, en 1949, il érige à Pikauba¹⁷ une entreprise forestière qui devient un petit empire. Les travailleurs qui y œuvrent habitent un village ressemblant fort aux phalanstères de Charles Fourier. Malheureusement, minée par des conflits internes et l'attrait de la société de consommation, la petite communauté est abandonnée; l'aventure a duré une décennie. Plusieurs années plus tard, une grave inondation frappe la région.

*Ourania*¹⁸, œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, commence en France pendant la guerre 1939-1945. Pour surmonter des conditions de vie difficiles, un enfant imagine Ourania, paradis inspiré de la mythologie grecque. Devenu adulte, il apprend lors d'un voyage au sud du Mexique que la contrée abriterait une cité idéale appelée Campos. Un peu plus tard, un riche lettré nommé Thomas Moise renchérit en ces termes :

Nous sommes ici dans le pays rêvé pour les utopies. C'est hors du temps, c'est un peu nulle part. Du reste, c'est le seul endroit où un homme, [...] Don Vasco de Quiroga, le premier évêque du Michoacan, a réalisé à la lettre l'Utopie de Thomas More [...] où il a réparti la population en phalanstères, et ce qu'il a fait existe encore aujourd'hui¹⁹.

Fasciné, le narrateur cherche et trouve Campos, mais ne peut empêcher qu'un faux prophète provoque le déclin de cette collectivité heureuse. Pour continuer à espérer, il se réfugie, avec la femme aimée, « dans la certitude qu'Ourania a vraiment existé, et d'en avoir été [le] témoin²⁰ ».

Si la plupart des romans dont il vient d'être question s'écartent de l'utopie traditionnelle, c'est davantage en raison de leur contenu que des procédés qui s'y manifestent. En d'autres termes, l'Éden et le chaos sont représentés au moyen de procédés plutôt conventionnels. De plus, ces récits reposent sur le postulat suivant : si les conditions dans lesquelles vivent les humains se répercutent sur leur échelle de valeurs et leur aptitude au bonheur, leur essence demeure intacte. C'est loin d'être le cas de *La fiancée de Makhno*, qui, grâce à des procédés susceptibles de mystifier le lecteur, représente une humanité mutante et désorganisée. Ainsi, ce court roman se divise-t-il en trois parties et vingt chapitres, tous titrés. On y rencontre des sauts temporels, des citations, des extraits de journaux intimes, plusieurs narrateurs non identifiés, des titres de chapitres sibyllins, etc. Le nom du fiancé est celui d'un personnage réel, un anarchiste ukrainien né en 1899 et mort en 1930. Quant à la fiancée, on apprendra qu'il s'agit de Laïka, le personnage principal d'une histoire qui se passe vers 2010. Elle est vraisemblablement un amalgame de plusieurs êtres, tout comme son frère siamois. L'épigraphe, une citation de Mary Shelley, est tout aussi surprenante. À l'occasion, on retrouve une citation de Kafka, auquel un personnage épisodique emprunte le prénom; il est permis de croire que cet individu est le clone de l'écrivain. Nous sommes donc en présence d'une dystopie radi-

17. Cet endroit existe bel et bien. Il s'agit d'un territoire non organisé situé au Saguenay, près de la rivière Kénogami. Par contre, rien n'indique que le village dont il est question a existé.

18. Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ourania*, Paris, Gallimard, 2006.

19. Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ourania*, ouvr. cité, p. 65.

20. Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Ourania*, ouvr. cité.

cale en proie au chaos : l'anarchie y sévit, la violence aveugle est la norme et le genre humain ne conserve que sa conscience.

Un contrat type ?

L'un des *topoi* de l'eutopie canonique est de cacher sa véritable nature. Thomas More affirme qu'Utopia existe bel et bien, qu'un voyageur nommé Raphaël l'a découverte et lui-même se borne à rapporter ses propos. Le lecteur n'est pas dupe, mais accepte le simulacre compte tenu des idées subversives que le texte ne pouvait manquer de receler. Le procédé est tellement commode que maints auteurs continuent à l'utiliser, quelle que soit la portée idéologique de leur discours.

Comme le récit de More, la moitié des titres choisis évoquent un lieu. Peut-on en déduire que le pacte de lecture proposé est analogue ? Nous pouvons répondre par l'affirmative en ce qui concerne *Écotopie*, qui d'ailleurs ne se présente pas comme un récit de fiction ; comme chez More, le procédé est transparent. C'est un peu différent pour *Ourania*, qui évoque un non-lieu inspiré de la mythologie ; le titre renvoie à un rêve d'enfance auquel on fera rarement allusion dans le cours d'un récit consacré à la poursuite d'autres utopies : seul le dernier paragraphe du roman y revient, comme pour dire que le contrat proposé est rempli. Quant au titre *Globalia*, il évoque la mondialisation, sujet fort présent dans les médias ; de plus, le caractère futuriste apparaît clairement dans cet avertissement de l'auteur : « Le lecteur pourra s'étonner de voir figurer dans ce texte des mots en anglo-global tels que "trekking", "jeans", ou "milk-shake". Bien qu'ils appartiennent à une langue désormais morte, nous avons cependant pensé qu'ils restaient compréhensibles. Nous les avons conservés par commodité et peut-être nostalgie²¹. » Pourtant, *l'incipit* n'a rien de futuriste : « Il était six heures moins cinq quand Kate arriva à la nouvelle salle de trekking²². » Ce style sans relief est employé dans une grande partie du récit. L'épilogue, nous l'avons souligné plus haut, éclaire le récepteur sur la véritable signification de l'œuvre dont il vient de terminer la lecture. Le contrat, donc, était peu clair. Le cas de *Pikauba* est un peu différent : d'abord, il évoque un lieu réel dont rien n'indique le caractère paradisiaque. Ensuite, le projet utopique n'est pas le seul sujet d'un ouvrage qui, en réalité, accorde une importance au moins égale au personnage principal. Finalement, *Île* insiste sur le caractère retiré du lieu et non sur son identité ; toutefois, on apprend vite que cet espace particulier recèle une richesse susceptible de causer sa perte.

Le titre de quatre romans désigne une ou des personnes : *Nous autres*, *Marcel Faure*, *La servante écarlate* et *La fiancée de Makhno*. Dans le premier cas, le registre familier et l'emploi du pluriel indiquent que le scripteur parle au nom de la collectivité dont il fait partie ; par contre, le caractère utopique du récit ne sera révélé qu'à la note 1, où le narrateur prétend transcrire mot

21. Jean-Christophe Rufin, « Prologue », dans *Globalia*, ouvr. cité.

22. Jean-Christophe Rufin, *Globalia*, ouvr. cité, p. 13.

pour mot un article de journal traitant de l'*Éternel*, un vaisseau spatial dont la construction est presque terminée. Aussitôt, le narrateur exprime ainsi son intention : « Moi, D-503, [...] je m'efforcerai d'écrire ce que je vois, ce que je pense, ou, plus exactement, ce que nous autres nous pensons [...], pour ensuite déposer [cette œuvre] aux pieds de l'État Unique²³. » Derrière les éloges dithyrambiques, on reconnaît facilement la condamnation du régime soviétique. Le cas de *Marcel Faure* est différent : s'il révèle l'omniprésence du héros, il cède le caractère utopique du récit ; les premières pages sont tout aussi muettes à cet égard. Enfin, l'héroïne de *La servante écarlate* est désignée par une fonction subalterne et affublée d'une couleur évoquant le sang ; en revanche, l'*incipit* est écrit à la première personne du pluriel : « Nous dormions dans ce qui fut autrefois le gymnase²⁴. » En outre, l'épilogue permet de comprendre que le titre du texte renvoie à celui que les universitaires du futur lui ont attribué ; en même temps, le véritable auteur s'y manifeste pour la première fois.

Un cas intéressant est celui de *Travail*, seul titre désignant une abstraction. Toutefois, à l'époque, ce terme désignait aussi les ouvriers dont les patrons étaient appelés « le capital ». Par ailleurs, les trois autres romans composant les *Quatre Évangiles* sont intitulés : *Fécondité*, *Vérité* et *Justice*²⁵. Comme c'est généralement le cas chez Zola, le projet est clair et mené à terme²⁶.

Quelques constats

Nous ne prétendons pas avoir abordé l'ensemble du contrat implicite proposé par un auteur et accepté par le lecteur : il faudrait tout au moins y ajouter la présentation visuelle, le contenu de la quatrième de couverture, la notoriété de l'auteur, le contexte d'énonciation, le point de vue, etc. En revanche, ce survol permet de voir que l'utopie dévoile rarement sa nature et que l'objectif de l'utopiste n'est pas forcément de nature didactique ou polémique. Quant au lecteur, on lui demande à la fois un acte de foi et une distanciation quasi constante. Les *topoi* du genre, quant à eux, cèdent souvent le pas à l'innovation. Mais n'est-ce pas normal pour un discours voué à l'exploration du possible ?

23. Eugène Zamiatine, *Nous autres*, ouvr. cité, p. 16.

24. Margaret Atwood, *La servante écarlate*, ouvr. cité, p. 13.

25. En raison de la mort de l'auteur, le dernier roman de la tétralogie demeura inachevé.

26. De fait, le dénouement est tellement heureux qu'il paraît irréaliste, un peu comme celui de Marcel Faure.

La glossolalie comme versant artaldien de l'épiphanie joycienne

Bernard Bérubé,
Université du Québec à Rimouski

De l'épiphanie désignant la « manifestation de Jésus-Christ aux Rois mages venus l'adorer¹ » à l'épiphanie comme notion littéraire appliquée à l'œuvre d'Antonin Artaud par Simon Harel qui la définit comme une « révélation perceptuelle tentant d'accréditer l'accession spontanée à un "originaire" fusionnel et qui emprunte au discours mythique² », la distance est grande et le parcours, complexe. Le discours de la notion couvre un spectre commençant par une définition inaugurale dans *Stephen le héros* jusqu'au rejet par Joyce lui-même du terme d'« épiphanie » en faveur de celui d'« épiclesis ». S'ensuit un détour par une reprise populaire de l'appellation, celle de la critique joycienne anglo-saxonne qui l'a étendue à toute une série de romanciers anglais ou américains de la première moitié du xx^e siècle ; enfin, sa réintroduction dans le domaine de la critique française, après une appropriation de la notion par la psychanalyse, est appliquée dans les années 1990 à certains segments de l'œuvre d'Artaud. Dans cette analyse, il s'agira d'abord pour nous de comprendre d'où vient le terme d'épiphanie et quelle en est l'articulation à la fois théorique et pratique chez Joyce. Deuxièmement, à la lumière de l'épiphanie joycienne, on pourra voir à quoi est associé le terme d'épiphanie dans l'œuvre d'Artaud et ce qu'il vient tenter de nommer, ou quelle aporie il tente à dessein de surmonter. Notre problématique a donc comme ambition de proposer quelques pistes de réflexion pour préparer à la lecture d'une œuvre aussi fascinante que rébarbative.

Épiphanies joyciennes

Le sens littéraire³ du mot apparaît au début du siècle⁴ chez Joyce. La définition se trouve dans *Stephen le héros* :

Par épiphanie, il entendait une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phrase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombe à l'homme de lettres de noter ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentent les instants les plus délicats et les plus fugitifs⁵.

-
1. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, version électronique, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2007.
 2. Simon Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1990, p. 8.
 3. La première occurrence non chrétienne du mot est relevée sous la plume de Thomas de Quincey en 1840. [En ligne] http://www.archive.org/stream/dequincey00saltuoft/dequincey00saltuoft_djvu.txt (page consultée le 8 avril 2007).
 4. Joyce rédige *Stephen le héros* entre 1904 et 1907.
 5. James Joyce, *Stephen le héros*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1975, p. 246.

La seconde phrase de cette citation retient d'emblée l'attention. L'épiphanie implique un travail de retranscription d'un « extrême soin », c'est-à-dire une attention soutenue prêtée aux possibilités de la langue. L'épiphanie convie d'abord Joyce à un travail d'écriture. Cette particularité l'éloigne des recherches surréalistes comme l'écriture automatique, celle effectuée sous hypnose ou la transcription de rêves, activités où la parole intervient librement, sans entraves, révélant un sens auparavant absent du champ de la conscience. La révélation épiphanique est davantage une révélation transcrite dans l'écriture qu'une révélation qui arrive par l'écriture. Malgré ce que peut laisser croire l'étymologie du terme, l'épiphanie constitue donc avant tout une expérience esthétique, pour ainsi dire technique, liée à l'écriture. La première partie de la définition de Dedalus fournit une information sur la nature de cette expérience : l'intensité de l'épiphanie est détectée dans la vulgarité — ou la banalité — de ce qu'elle décrit ; il suffit de lire le recueil *Épiphanies*⁶ de Joyce pour en être convaincu. Son intensité réside dans le travail de retranscription plutôt que dans les images qu'elle présente. Retenons pour l'instant qu'elle s'inscrit sur le plan de l'écriture plutôt que sur celui de la révélation « spirituelle » ou de l'expérience mystique et qu'il y a un certain décalage entre l'intensité de l'expérience transcrite et la forme qu'emprunte cette transcription. L'épiphanie désignerait en fait une sorte de moment esthétique à mi-chemin entre la saisie de l'objet épiphanisé par la conscience et sa retranscription dans le langage. On reviendra sur la nature de l'épiphanie telle que la concevait Joyce après avoir observé l'utilisation réelle qu'il en a fait dans son œuvre.

Cette définition de l'épiphanie survient, dans *Stephen le héros*, dans un contexte d'élaboration d'une esthétique que Dedalus présente comme du « thomisme appliqué » : « Tu sais ce que dit Thomas d'Aquin : la beauté requiert trois choses : intégrité, symétrie, rayonnement. Je développerai un jour cette formule sous forme de traité⁷. » Dedalus envisage alors l'épiphanie comme l'aboutissement d'un processus intellectuel : premièrement, intégrité ou *integritas*, c'est percevoir l'objet séparé du monde (d'un côté le monde, d'un autre l'objet) ; deuxièmement, symétrie ou *consonantia*, c'est percevoir l'objet comme un tout composé de parties et comparer ces parties entre elles et au tout qu'elles forment et à d'autres objets ; enfin, rayonnement ou *claritas*, ou encore quiddité, c'est l'essence de l'objet, le moment où l'objet se révèle tel qu'il est, et c'est ce moment que Joyce assimile à l'épiphanie. Après l'appréhension de l'objet et son analyse, l'épiphanie en assume la reconnaissance en tant que perception de l'objet qui se dévoile en sa quiddité, en son essence : « Après l'analyse qui dévoile la deuxième qualité, l'esprit établit la seule synthèse logiquement possible et découvre la troisième qualité. C'est là l'instant que j'appelle épiphanie⁸. » La « révélation » est donc d'ordre intellectuel. Dans le processus épiphanique, l'accent est effectivement presque entièrement mis sur le processus par lequel la révélation est advenue au

6. James Joyce, « Épiphanies », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 85-105.

7. James Joyce, *Stephen le héros*, ouvr. cité, p. 247.

8. James Joyce, *Stephen le héros*, ouvr. cité, p. 248.

détriment quasi total de ce qui a été révélé. Le contenu de la révélation est passé sous silence et c'est de la manifestation du rayonnement, ou de la quiddité dont témoigne finalement la trace écrite. La caractéristique la plus frappante de l'épiphanie pourrait donc être un certain écart entre la révélation et le peu de signification du contenu de cette révélation. Le contenu de la révélation passé sous silence, l'épiphanie est finalement le lieu où s'inscrit le sujet dans une suspension du sens. L'objet de la révélation épiphannique se révélera être autre et porter davantage sur la façon dont cette dernière est mise à jour que sur ce qu'elle révèle.

Cette béance apparente du sens de l'épiphanie ne facilite pas son analyse et sa saisie en tant que stratégie littéraire. Sur ce plan, elle est d'autant plus problématique qu'aucune marque textuelle particulière ne semble la distinguer. On ne peut l'étudier autrement que comme une construction théorique, dans la mesure où les passages épiphanniques dans les œuvres majeures de Joyce sont identifiés comme tels par le recueil *Épiphanies*. La critique joycienne a tenté de surmonter cet écueil en appliquant notamment le terme d'épiphanie aux chutes des nouvelles des *Dublinois*, et ce, en en faisant une révélation du sens par un symbole. On a aussi voulu rapprocher l'épiphanie de la mémoire proustienne. L'épiphanie joycienne s'inscrit pourtant dans le contexte de l'élaboration d'une esthétique particulière qu'on ne saurait définir, ainsi que le rappelle Régis Salado, comme « avatar moderne d'expériences traditionnelles, telles que l'éternité éprouvée dans l'instant, l'illumination mystique, et plus généralement tout effet de sens décisif relatif à un personnage, à une structure narrative ou symbolique⁹ ». L'utilisation du concept d'épiphanie en tant que stratégie littéraire est plutôt limitée. S'il s'agit chez Joyce d'une construction théorique désignant un processus intellectuel dont la trace écrite propose une suspension du sens où s'inscrit comme témoin du réel le sujet écrivant, ses possibilités d'exportation semblent limitées, dans la mesure où Joyce abandonnera lui-même le mot dans son œuvre ultérieure. *Stephen le héros* et le recueil intitulé *Épiphanies* ne connaîtront effectivement qu'une publication posthume. En fait, la seule occurrence du substantif « épiphanie » se trouve dans *Ulysse* avec une tonalité ironique : « Rappelez-vous vos épiphanies sur papier vert de forme ovale, spéculations insondables, exemplaires à envoyer en cas de mort à toutes les grandes bibliothèques du monde, y compris l'alexandrine¹⁰ ? » L'utilisation du terme s'est pourtant élargie, on l'a vu, pour englober tout moment d'écriture constituant ou relatant une expérience, esthétique ou autre, particulièrement intense. On comprendra la tentation, chez quelques critiques, d'évoquer l'épiphanie quand il s'agissait d'aborder certaines œuvres d'Antonin Artaud. L'examen de cette tendance de la critique permet d'identifier plus précisément certains moments de cette œuvre et d'en raffiner la lecture.

9. Régis Salado, « Épiphanies » dans Jean-Marie Grassin et Joseph Fahey (sous la dir. de), *Dictionnaire international des termes littéraires* [en ligne], Provo (Utah), ICLA, Association internationale de littérature comparée, <http://www.ditl.info/arttest/art360.php>, page consultée le 10 avril 2007.

10. James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 64.

« Épiphanies » artaldiennes

S'il n'existe pas ou très peu d'études comparant l'épiphanie joycienne et les textes artaldiens, ces deux objets sont néanmoins liés par un détour : celui de la psychanalyse et celle de Lacan, plus particulièrement. C'est d'ailleurs dans cet ordre d'idées que Simon Harel, alors qu'il s'intéresse aux écrits de la période de Rodez, identifie des « segments épiphaniques¹¹ » et les propose comme les vecteurs d'une expérience réparatrice dans le cadre d'une écriture de la psychose, dans *Vies et morts d'Antonin Artaud, Le séjour à Rodez*. On semble alors s'écarter de l'épiphanie joycienne. Si ses thèses psychanalytiques ne peuvent en aucun cas nous intéresser, dans la mesure où on aimerait concevoir l'épiphanie comme une construction avant tout littéraire, le livre de Harel a au moins le mérite d'en proposer une description textuelle qu'on aura bientôt l'occasion d'analyser brièvement.

Du côté d'Artaud, rien n'indique qu'il ait rencontré ou lu James Joyce et rien ne peut laisser croire qu'il prêtait une attention littéraire au mot « épiphanie ». Prenons pour commencer deux occurrences du mot dans son œuvre : la première pour désigner la peinture de Van Gogh, la seconde pour désigner sa propre émission de radio *Pour en finir avec le jugement de dieu* :

Il y a parmi [les toiles de Van Gogh] qui sont là, assez de défilés giratoires constellés de touffes de plantes de carmin, de chemins creux surmontés d'un if, de soleils violacés tournant sur des meules de blé d'or pur, de Père Tranquille et de portraits de Van Gogh par Van Gogh, pour rappeler de quelle sordide simplicité d'objets, de personnes, de matériaux, d'éléments, Van Gogh a tiré ces espèces de chants d'orgue, ces feux d'artifice, ces épiphanies atmosphériques, ce « Grand Œuvre » enfin d'une sempiternelle et intempestive transmutation¹².

Le mot est ici employé dans un geste de qualification esthétique pour désigner une intensité visuelle des toiles dont il est question. On peut en passant souligner que cette intensité puise sa source dans une « sordide simplicité ». Comme chez Joyce, le signifiant éclate ici dans une banalisation du contenu ; s'il y a révélation dans les toiles de Van Gogh pour Artaud, elle concerne davantage la couleur et le trait que le contenu représenté. Dans le second exemple, le terme vient qualifier le texte d'Artaud : « Je voulais une œuvre neuve et qui accrochât certains points organiques de vie, une œuvre où l'on sent tout le système nerveux éclairé comme au photophore avec des vibrations, des consonances qui invitent l'homme à sortir avec son corps pour suivre dans le ciel cette nouvelle, insolite et radieuse Épiphanie¹³. » On reconnaîtra une trace de la métaphore chrétienne, mais aussi la volonté d'Artaud d'impliquer le corps dans l'écriture, ou le spectacle, ici radio-phonique, tant du côté de l'écrivain ou de l'acteur, ici en performance sonore, que du côté du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur. S'il peut parfois décrire un phénomène esthétique semblable à l'expérience épiphanique

11. Simon Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, ouvr. cité, p. 169.

12. Antonin Artaud, *Van Gogh le suicide de la société*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2001, p. 43.

13. Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu suivi du Théâtre de la Cruauté*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2003, p. 92.

joycienne, il ne s'agit en aucun cas de notations épiphaniques qui seraient à la fois l'aboutissement et l'image d'un processus intellectuel et esthétique comme chez Joyce. Le meilleur moyen pour s'en convaincre serait de voir et d'analyser ce que Simon Harel identifie comme des « segments épiphaniques ».

D'abord, Harel fait de l'épiphanie, dans le cadre de la thèse d'une écriture de la psychose, une expérience d'écriture réparatrice. De plus, il reconnaîtrait l'épiphanie, dans les *Cahiers de Rodez*, à son contenu parsemé de considérations mystiques. On est ici à mille lieues des épiphanies du recueil de Joyce. Pour Harel, la « structure textuelle des segments épiphaniques » est ordonnée par le fait qu'ils correspondent à la mise en scène de l'écriture réparatrice. La fonction réparatrice de l'écriture forge alors un lien entre la brisure ou le morcellement du corps et l'unité du discours mystique. Le discours épiphanique devient donc un lieu global où s'unifie le sujet, lieu que Harel ne manque pas d'assimiler au divin ou au maternel. Outre les considérations psychanalytiques, les constructions théoriques de Harel montrent comment, dans ces moments d'écriture et par ces moments d'écriture, le sujet Artaud parvient à se concevoir à la fois soi et autre, ce qui peut être considéré comme une forme hallucinante de l'appropriation joycienne de l'*integritas* et de la *consonantia* aquiniennes. En résumé, la révélation épiphanique serait ici celle de l'unité perdue du sujet qui la met en scène dans l'écriture.

Dans la mesure où l'on aborde l'existence littéraire de la notion d'épiphanie, on peut se demander, à la lumière de ce qui précède, s'il est possible d'identifier certains textes d'Artaud comme étant particulièrement épiphaniques, et si oui, selon quels critères. Les textes les plus susceptibles de se rapprocher de l'épiphanie telle que la conçoit Harel sont les textes postérieurs à son internement dans lesquels Artaud semble mettre en scène le corps disparate dans une performance à tendance unificatrice du langage. Ce sont les textes de : *Artaud le mômo*, *Ci-gît précédé de la culture indienne*, *Suppôts et supplications*, sans oublier le texte de *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Ces textes ont tous en commun un certain effet incantatoire provoqué par l'utilisation de la répétition ou de la coïncidence paronymique des mots, en général par une espèce d'emportement du signifiant. Prenons deux exemples : « Tout vrai langage est incompréhensible, comme la claque du claque-dents ; ou le claque (bordel) du fémur à dents (en sang). De la douleur minée de l'os quelque chose naquit qui devint ce qui fut esprit pour décaper dans la douleur motrice, de la douleur, cette matrice, une matrice concrète et l'os, le fond du tuff qui devint os¹⁴. » « Quand je pense homme, je pense patate, popo, caca, tete, papa, et à l'l de la petite haleine qui en sort pour ranimer ça. Patate, nécessité du pot d'être, qui peut-être aura sa potée. Et après patate, caca, souffle du double vé cé s'il vous plaît des cachots de nécessité¹⁵. » Ces extraits ne constituent que deux exemples parmi

14. Antonin Artaud, « Ci-gît », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1160-1161.

15. Antonin Artaud, « Histoire du Popocatepel », dans *Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2006, p. 39.

d'innombrables possibilités. À partir de quelques mots ou données phonétiques, le Popocatepel par exemple, Artaud crée une chaîne métonymique de signifiants par laquelle le texte s'engendre lui-même, devient l'occasion de son propre sens. Si la fonction de l'épiphanie, selon Harel, est « d'assurer l'intégrité du sujet parlant », le texte épiphanique est, par l'action de l'écriture, la mise en scène d'un sujet entier. Encore une fois, le contenu est décalé par rapport à l'intensité du travail de l'inscription du sujet dans l'écriture. On pourrait reprendre sous cette lumière tout le travail d'Artaud sur le signifiant patronymique, tant aussi bien le sien que celui de ses correspondants dans... *Rodez*. Autrement, les textes de cette période ne peuvent que nous étonner par leur forte teneur en glossolalies.

Souvent, Harel assimile lui-même l'épiphanie à la glossolalie, ces « syllabes inventées » qui parcourent et parsèment certains textes d'Artaud : « Car l'écriture, chez Artaud, suppose une surcharge signifiante : bruissement sonore ou débordement d'images que l'on retrouve aussi bien avec la glossolalie qu'avec l'épiphanie¹⁶. » Dans *Van Gogh le suicidé de la société*, par exemple, on retrouve deux séries de glossolalies. La première série précède un aveu d'impuissance à bien décrire verbalement les tableaux de Van Gogh. La seconde est intégrée à une phrase : « Sans littérature, j'ai vu la figure de Van Gogh, rouge de sang dans l'éclatement de ses paysages, venir à moi, kohan taver tensus purtan dans un embrasement, dans un bombardement, dans un éclatement, vengeurs de cette pierre de meule que le pauvre Van Gogh le fou porta toute sa vie à son cou¹⁷. » Ces « syllabes inventées », comme les appelle Artaud, ne déploient pour lui de véritable signification que dans leur performance vocale ; elles sont l'ultime intervention du corps dans l'écriture, et en ce sens elles figurent une reprise du corps entier, maîtrisé. La glossolalie vient à la fois combler et installer une défaillance du sens par un rayonnement autonome du signifiant. Devant un tableau, devant la vision hallucinée du peintre, Artaud propose une construction scripturaire qui opère une suspension momentanée du sens et qui implique l'identité corporelle du sujet dans une reprise originelle des affects relatifs à l'objet dont elle tente de combler la béance du sens. Dans la glossolalie artaldienne, on retrouve très certainement cette tension propre à l'épiphanie joycienne, entre le contenu de la révélation et l'inscription du sujet dans une suspension de la signification, ou, dit autrement, entre l'in-signifiante de la représentation et l'intensité de la transcription. Venue combler un manque dans un objet, la révélation de la glossolalie porte néanmoins sur un objet différent, c'est-à-dire sur le sujet dont le fantasme unitaire répond à la béance de l'objet, et, en l'occurrence, à la béance du langage qui représente cet objet, tout comme dans les passages épiphaniques que nous avons vus.

Bien que l'épiphanie ait pu, depuis Joyce, servir de mot-clé ou de passepartout pour la critique, la confrontation de la notion, telle que Joyce l'a théorisée et pratiquée, avec certains moments particulièrement problématiques de l'œuvre d'Artaud permet néanmoins d'offrir une perspective de lecture fonctionnelle. Le parcours critique de l'un à l'autre a permis de

16. Simon Harel, *Vies et morts d'Antonin Artaud. Le séjour à Rodez*, ouvr. cité, p. 287.

17. Antonin Artaud, *Van Gogh le suicide de la société*, ouvr. cité, p. 74.

regrouper certains textes et d'en identifier les difficultés. Le travail du signifiant et l'écart entre le contenu et le processus de l'épiphanie chez Joyce, par exemple, apporte une certaine lumière à la dimension performative du texte artaldien, dimension dont la forme privilégiée est la glossolalie. En ce sens, on pourrait, comme Joyce, préférer au terme « épiphanie » celui d'*épiclesis*, toujours également d'origine religieuse. On déplace ainsi la révélation vers une invocation, ce qui aurait l'avantage de mettre l'accent sur le sujet écrivant plutôt que sur ce qui est écrit, comme le veulent Joyce et Artaud par leur utilisation respective de l'épiphanie et de la glossolalie.

Les rapprochements lexicaux entre français préclassique et français québécois à partir de la *Deffence et Illustration de la Langue Françoysse* de Joachim Du Bellay et *Défense et illustration de la langue québécoise* de Michèle Lalonde

Marie-Ange Croft,
Université du Québec à Rimouski

On aimera sans doute à retrouver au sein de nos populations ces vieilles locutions qui datent de Montaigne et de Rabelais, tous ces mots du pays normand, breton, picard, berrichon, qui ne sont pas sanctionnés par l'Académie, mais qui n'en sont pas moins de provenance française. Toutes ces expressions prouvent notre origine; elles sont autant de certificats de nationalité. Aussi je me flatte qu'au point de vue ethnologique, ce travail aura un certain intérêt.

Oscar Dunn¹

Depuis la Révolution tranquille, dans une démarche de réappropriation d'un passé identitaire et collectif, les chercheurs en linguistique québécoise et en histoire de la langue ont multiplié les travaux empiriques sur la langue parlée au Québec. Plusieurs historiens de la langue se sont entre autres intéressés à la question de l'unification linguistique du territoire. Y a-t-il eu ou non un choc des patois en Nouvelle-France? Encore aujourd'hui, la question demeure en suspens. À partir d'une démarche logique et rigoureuse certes, mais dans laquelle il demeurerait encore trop d'incertitudes, Philippe Barbaud soutenait, dans *Le choc des patois en Nouvelle-France*² (1984) qu'un choc des patois avait bel et bien eu lieu en Nouvelle-France, mais que l'unification linguistique s'était faite avant le XVIII^e siècle, soit autour de 1680. Ses arguments reposaient, entre autres, sur le rôle de la femme dans l'éducation et l'enseignement de la langue, sur les origines des colons et leur arrivée massive sous l'intendance de Jean Talon, vers 1670. Cette hypothèse allait dans le sens de l'idée reçue au Québec, qui fait du français québécois un héritage du français classique ou, comme le disait si bien Gilles Vigneault, un « patois dix-septième³ ». Asselin et McLaughlin ont

-
1. Oscar Dunn, « Préface », *Glossaire franco-canadien et vocabulaire de locutions vicieuses usitées au Canada*, Québec, A. Côté, 1880, p. XX.
 2. Philippe Barbaud, *Le choc des patois en Nouvelle-France. Essai sur l'histoire de la francisation au Canada*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1984.
 3. Gilles Vigneault, « Les gens de mon pays », dans Lucien Rioux, *Gilles Vigneault*, Paris, Seghers, coll. « Chansons d'aujourd'hui », n° 12, 1973.

quant à elles défendu une thèse⁴ qui fut très controversée dans les premiers temps, mais qui est de plus en plus admise aujourd'hui : il n'y aurait pas eu de choc des patois parce que la majorité des colons auraient déjà eu une connaissance suffisante du français. L'unification linguistique aurait eu lieu dès la fondation de Québec, en 1608, et se serait perpétuée. Récemment, l'audace des historiens de la langue est allée encore plus loin : on a émis l'hypothèse de l'existence d'un français précolonial sur le territoire de la Nouvelle-France⁵. Les études menées par l'équipe du *Trésor de la langue française au Québec* (TLFQ) à l'Université Laval démontrent que plusieurs mots propres au québécois d'aujourd'hui sont attestés pour la première fois dans la langue dans les récits de voyage de Cartier et de Champlain⁶. Le propos ici n'est pas de débattre de la validité de ces différentes théories, mais de voir en quoi elles peuvent servir notre thèse, qui cherche à démontrer l'héritage préclassique⁷ du français québécois sur le plan lexical. Le travail de réflexion et de recherche présenté ici s'inscrit dans le cadre du troisième chapitre d'un mémoire qui s'intitule « La réception de la *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* de Joachim Du Bellay par Michèle Lalonde et l'héritage préclassique du français québécois ». À partir du rapprochement de la *Deffence et Illustration de la Langue Françoise*⁸ (1549) de Du Bellay et de la *Défense et illustration de la langue québécoise*⁹ (1973) de Michèle Lalonde, nous tenterons d'établir d'éventuelles ressemblances entre les principes théoriques lexicaux et leur application au sein des deux manifestes. Nous élargirons ensuite notre réflexion en recherchant d'autres exemples probants chez des auteurs contemporains de Du Bellay et de

-
4. Pour plus de précisions, le lecteur peut se référer aux articles suivants : Claire Asselin et Anne McLaughlin, « Patois ou français : la langue de la Nouvelle-France au XVII^e siècle », *Langage et Société*, n° 17, 1981, p. 3-58 ; Claire Asselin et Anne McLaughlin, « Les immigrants en Nouvelle-France au XVII^e siècle parlaient-ils français ? », dans Raymond Mougeon et Édouard BÉniak (sous la dir. de), *Les origines du français québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1994, p. 101-130.
 5. Cette hypothèse a été avancée par Claude Poirier dans l'introduction du *Dictionnaire historique du français québécois* (Québec, Presses de l'Université Laval, 1998, p. xxii), par Claude Poirier et Steve Canac-Marquis (« Origine commune du français d'Amérique du Nord : le témoignage du lexique », dans Albert Valdman, Julie Auger et Déborah Piston-Halten (sous la dir. de), *Le français en Amérique du Nord. État présent*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 517-538) et reprise par Mireille Huchon (Mireille Huchon, *Le français au temps de Jacques Cartier*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2006, p. 28).
 6. C'est le cas du mot « breuvage » employé dans les récits de voyage de Cartier dans le sens de « boisson », ou encore chez Champlain des mots *Esquimau*, *Iroquois*, *Montagnais*, etc. Cf. Claude Poirier (sous la dir. de), *Dictionnaire historique du français québécois*, ouvr. cité, p. xxii.
 7. Du terme préclassique, nous avons adopté la définition de la revue *Français préclassique*, publiée aux éditions Honoré Champion, à savoir la période couvrant la Renaissance et le baroque, de 1500 à 1650.
 8. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], édition et dossier critique préparés par Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2001.
 9. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, Paris, l'Hexagone/Laffont, coll. « Change », 1979. Le texte de Lalonde a paru dans un premier temps dans la revue *Maintenant* en 1973. En 1979, l'auteur reprendra son traité et y ajoutera des œuvres en poésie et en prose pour le publier à l'Hexagone.

Lalonde et dans différents dictionnaires ou études. Dans un souci de clarté, nous avons compilé ces résultats sous forme de tableau.

Les principes théoriques lexicaux de la *Deffence et Illustration de la Langue Françoisse* de Joachim Du Bellay

La critique a souvent perçu, dans le manifeste de Du Bellay, l'élaboration et l'exposition des principes théoriques prônés et pratiqués par le groupe de la Pléiade, cette école de poètes dont la figure emblématique fut Pierre de Ronsard, mais qui regroupait aussi Du Bellay, Baïf, Jean Dorat, Des Autels, etc. Le titre du manifeste de Du Bellay décrit son ambition : défendre la langue française et la rendre illustre. C'est sur cette base que l'auteur divise son recueil en deux livres, constitués de douze chapitres chacun. Pour Du Bellay, la défense de la langue passe surtout par son illustration : « Je ne le [le français] puis mieux defendre, qu'atribuant la Pauvreté d'iceluy non à son propre, et naturel, mais à la negligence de ceux, qui en ont pris le gouvernement, et ne te puis mieux persuader d'y écrire, qu'en te montrant le moyen de l'enrichir, et illustrer, qui est l'Imitation des Grecz, et Romains¹⁰. » Le traité est surtout consacré à la poésie, à l'art de bien écrire et à l'art d'être un bon poète français.

Sur le plan lexical, Du Bellay expose ses théories quant à la légitimité pour le français de recourir aux emprunts, aux archaïsmes ou aux néologismes. En effet, constatant la pauvreté du français dont sont responsables, nous dit-il, les mauvais poètes qui ont précédé, et ayant pour programme d'enrichir la langue pour la faire fructifier¹¹, il propose plusieurs solutions. Comparant la situation du français de l'époque à celle du latin à ses tout débuts, il préconise l'emploi de mots d'origine étrangère, à l'instar des Romains qui, pour enrichir leur langue, ont emprunté des termes aux Grecs : « Ce n'est point chose vicieuse, mais grandement louable emprunter d'une Langue estrangere les Sentences, et les motz, et les approprier à la sienne¹². » La création de néologismes n'est pas, à l'époque, condamnée comme ce sera le cas un siècle plus tard¹³ : « Celuy, qui entreprendra un grand œuvre, qu'il ne craigne point d'inventer, adopter, et composer à l'imitation des Grecz quelques Motz Francoys, comme Ciceron se vante

10. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoisse* [1549], ouvr. cité, p. 127.

11. Rappelons que Du Bellay, comparant le français au latin, écrivait : « Mais eux [les Romains] en guise de bons Agriculteurs, l'ont [la langue latine] premierement transmuée d'un lieu sauvaige en un domestique : puis affin que plus tost, et mieux elle peust fructifier, coupant à l'entour les inutiles rameaux, l'ont pour échange d'iceux restaurée de Rameaux francz, et domestiques magistralement tirez de la Langue Greque, les quelz soudainement se sont si bien entez, et faiz semblables à leur tronc, que desormais n'apparoissent plus adoptifz, mais naturelz » (Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoisse* [1549], ouvr. cité, 83).

12. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoisse* [1549], ouvr. cité, p. 94.

13. Charles de Saint-Paul dans son *Tableau de l'éloquence française* (1632) affirmait que « l'invention d'un mot doit être aussi rare que les comètes » (Charles de Saint-Paul, *Tableau de l'éloquence française* [1632], cité dans Mireille Huchon, *Histoire de la langue française*, Paris, Livre de poche, coll. « Références/Inédit/Littérature », 2002, p. 179).

d'avoir fait en sa Langue¹⁴. » Du Bellay continue un peu plus loin en ajoutant : « aux nouvelles choses estre necessaire imposer nouveaux motz, principalement és Ars, dont l'usaige n'est point encores commun, et vulgaire, ce, qui peut arriver souvent à nostre Poëte, au quel sera necessaire emprunter beaucoup de choses non encor'traitées en nostre Langue¹⁵ ». Dans un long développement, l'auteur traite encore de la nécessité de recourir au besoin à la périphrase pour expliciter le sens des termes empruntés :

S'ilz rencontrent quelquefois des motz, qui ne peuvent estre receuz en la famille Francoise: veu que les Latins ne se sont point eforcez de traduyre tous les vocables Grecz, comme Rhetorique, Musique, Arithmetique, Gëometrie, Phylosophie et quasi tous les noms des Sciences, les noms des figures, des Herbes, des Maladies, la Sphere, et ses parties, et generallyment la plus grand'part des termes usitez aux sciences naturelles, et Mathematiques. Ces motz la donques seront en notre Langue comme estrangers en une Cité: aux quelz toutesfois les Periphrazes serviront de Truchementz¹⁶.

L'auteur reconnaît aussi la valeur des langues de métier (agriculture, artisanat, etc.) et estime qu'elles peuvent remédier aux lacunes lexicales de la langue française : « Les Ouvriers (afin que je ne parle des Sciences liberales) jusques aux Laboueurs mesmes, et toutes sortes de gens mecaniques ne pouroint conserver leurs metiers, s'ilz n'usoint de motz à eux usitez, et à nous incongneuz¹⁷. » L'auteur de la *Deffence* encourage l'adaptation de mots latins et grecs à la morphologie et la prononciation françaises, notamment en ce qui a trait aux noms propres : « Entre autres choses, se garde bien nostre Poëte d'user de Noms propres Latins, ou Grecz [...] Accommode donques telz Noms propres de quelque Langue, que ce soit à l'usaige de ton vulgaire¹⁸. » Bien qu'il juge médiocres les anciens auteurs français (à l'exception de Guillaume de Lorris et Jean de Meung), il défend la richesse du français médiéval et en encourage l'emploi :

Quand au reste, use de motz purement Francoys, non toutesfois trop communs, non point aussi trop inusitez [...]. Pour ce faire te faudroit voir tous ces vieux Romans, et Poëtes François, ou tu trouverras un Ajourner, pour faire Jour (que les Praticiens se sont fait propre) Anuyter pour faire Nuyt. Assener, pour frapper, ou on visoit, et proprement d'un coup de Main, Isnel pour Leger et mil'autres bons motz, que nous avons perduz par notre negligence. Ne doute point que le moderé usaige de telz vocables ne donne grande majesté tant au Vers, comme à la Prose¹⁹.

-
14. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 144.
 15. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 145.
 16. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 100-101.
 17. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 145.
 18. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 147.
 19. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 148.

Enfin, l'auteur donne des conseils pour varier le style des poètes grâce à la substantivation des infinitifs ou des adjectifs, à l'utilisation de l'adjectif en fonction adverbiale, au recours à l'antonomase, etc. :

Uses donques hardiment de l'Infinitif pour le nom, comme l'Aller, le Chanter, le Vivre, le Mourir. De l'Adjectif substantivé, comme le liquide des Eaux, le vuide de l'Air, le fraiz des Umbres, l'epes des Forestz, l'enroué des Cimballes, pourveu que telle maniere de parler ajoute quelque grace, et vehemence [...]. Des Verbes, et Participes, qui de leur nature n'ont point d'infinitifz apres eux, avecques des infinitifz, comme tremblant de mourir, et volant d'y aller, pour craignant de mourir, et se hatant d'y aller. Des Noms pour les Adverbes, comme ilz combattent obstinez, pour obstinément il vole leger, pour legerement, et mil'autres manieres de parler, que tu pouras mieux observer par frequente, et curieuse Lecture, que je ne te les scauroy'dire. Entre autres choses, je t'averty' user souvent de la figure ANTONOMASIE aussi frequente aux Anciens Poëtes, comme peu usitée, voire incongneue des Francoys. La grace d'elle est quand on designe le Nom de quelque chose par ce, qui luy est propre, comme le Pere foudroyant, pour Jupiter: le Dieu deux fois né, pour Bacchus, la vierge Chasseresse, pour Dyane²⁰.

Par l'énonciation de ces principes, Du Bellay transmet une vision assez claire et complète des moyens à la disposition du poète pour enrichir le lexique de sa langue vernaculaire: emprunt aux langues antiques ou étrangères, aux langues techniques de métier, néologie, résurrection du français médiéval, substantivation d'adjectifs et d'infinitifs, etc.

Les principes théoriques lexicaux de la *Défense et illustration de la langue québécoise* de Michèle Lalonde

Le parler québécois est composé principalement d'archaïsmes, de dialectalismes, de néologismes, d'amérindianismes et d'anglicismes. Mais la langue que défend Lalonde est, comme le souligne Claude Verreault, une « langue québécoise [réduite] au parler qui a pris forme à l'époque de la Nouvelle-France et qui s'est longtemps maintenu presque intact dans les milieux populaires et ruraux²¹ ». L'idée d'une parenté entre le français de Du Bellay et le français parlé au Québec est suggérée par Lalonde elle-même. Dès les premières lignes de son manifeste, celle-ci annonce son intention de « remonter aux bonnes vieilles sources et d'aligner [s]on entreprise sur celle de Joachim du Bellay²² ». Elle établit aussi un lien très net entre le français de Rabelais et le français québécois, lorsqu'elle choisit d'intituler son huitième

20. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 159.

21. Claude Verreault, « De La Deffence et Illustration de la Langue Françoise de Joachim du Bellay (1549) à La Deffence & illustration de la langue quebecquoise de Michèle Lalonde (1973): qu'est donc le français devenu par-delà les mers? », dans *Actes des Journées de la langue française. 1549-1999, 450^{ème} anniversaire de « Deffence et Illustration de la Langue Françoise »*, Joachim du Bellay, 23-24 octobre 1999, Liré, Musée Joachim du Bellay, 1999, p. 100.

22. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 11.

chapitre « Comment pour avoir pété plus haut que le trou la Langue Françoise s'est affoiblie et dévitalisée et comment par comparaison le Verbe Québécois pète plus gaiement de santé ». Par les renvois constants qu'elle fait à Du Bellay et à d'autres auteurs préclassiques, par la comparaison qu'elle établit entre le statut du français de la Renaissance et celui du français parlé au Québec et surtout, par l'emploi d'une graphie, d'un lexique et d'une syntaxe archaïsants, Lalonde pose l'hypothèse d'une évidente parenté entre les deux français.

Le manifeste de Lalonde est en réalité beaucoup moins théorique que ne l'est celui de Du Bellay; les points de vue de l'auteure apparaissent néanmoins de façon limpide. En ce qui a trait aux emprunts lexicaux, elle approuve le fait d'aller puiser dans le vocabulaire amérindien ou anglais quand cela se révèle nécessaire: « Par Langue Québécoise en somme, je n'entends autre chose que la Langue Françoise elle-mesme, telle qu'elle s'est tout naturellement déterminée en Nouveau-Monde, [...] empruntant au besoin tantôt un mot indien, tantôt un terme anglais mais non pas cent cinquante mille²³... » Du parler québécois, elle admire la richesse lexicale et la prodigalité²⁴:

Aussy était-elle une Langue ingénieuse, rarement prise au dépourvu & tout à fait vivante, qui nommait, qualifiait, déclinaut, accordait, composait, conjuguait, permettait qu'il neigeaille, neigeotte, neigeouille, mouillasse ou pleuve à boire debout et, surtout occupée à trapper le rat-musqué ou céner la morue, se contresacrait un peu de savoir qui, de Maistre Froissard, Ronsard ou de Monsieur Malherbe, autorisait en France l'emploi de ces dérivatifs très français... (Aussy ceste langue est-elle encore, dans son fond, d'une grande richesse de métaphores et d'une extrême souplesse et licence)²⁵.

« La langue québécoise défendue par Lalonde, comme le fait remarquer Claude Verreault, s'oppose non seulement au joyal, mais aussi au français décrit dans les grammaires et les dictionnaires, lequel est présenté comme une langue bien peu naturelle et surtout bien guindée²⁶. » Elle dénonce la « grande constipation » de la langue française actuelle où « quarante messieurs vêtus d'or comme prince et bénis d'Immortalité [...] pondent à grand'peine, comme fragiles œufs de Pâques, deux mots nouveaux par année²⁷ ». Elle regrette que les dialectes ne soient plus aussi vivaces et intégrés au français: « ceste langue est régie [...] par Paris, qu'elle impose lourde taxe aux parlers savoureux de province²⁸ ». Quant aux archaïsmes,

23. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 19.

24. Dans le passage qui suit, Lalonde emploie le temps passé parce qu'elle retrace l'histoire des débuts de la langue sur le territoire de la Nouvelle-France.

25. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 19.

26. Claude Verreault, « De *La Deffence et Illustration de la Langue Françoise* de Joachim du Bellay (1549) à *La Deffence & illustration de la langue quebecquoyse* de Michèle Lalonde (1973): qu'est donc le français devenu par-delà les mers? », art. cité, p. 101.

27. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 25.

28. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 25.

Michèle Lalonde en approuve l'usage lorsqu'elle dit : « C'est dans le génie populaire et le parler des Anciens que toutes langues, quand elles veulent rester bien vivantes, reprennent leur pinte de bon sang²⁹. » Il y a un point d'actualité dont Lalonde traite et qu'elle condamne mais que Du Bellay, vu la situation du français à la Renaissance, n'avait aucune raison d'aborder³⁰ : l'abus des anglicismes³¹. Lalonde estime qu'il faut certes puiser dans l'anglais pour enrichir notre langue, mais de façon modérée.

Dans cette synthèse comparative des traités respectifs de Du Bellay et Lalonde sur le plan des principes théoriques, il nous apparaît que les deux auteurs ont un point de vue fort similaire sur la question lexicale³², bien qu'ils n'aient pas la même façon de le présenter : emprunts aux langues étrangères, emprunts aux langues de métier, néologie, régionalismes. En faisant le rapprochement entre Du Bellay et Lalonde, nous devons toutefois garder à l'esprit que la langue idéale, décrite ou employée par les deux auteurs, est d'abord et avant tout une langue littéraire et par le fait même, artificielle. Si l'on veut comparer le français préclassique au français québécois et établir entre eux un lien qui soit incontestable, il nous apparaît pertinent d'élargir notre champ d'étude et, au besoin, de puiser nos exemples ailleurs dans la littérature et dans les travaux qui ont été effectués à ce jour.

L'application des principes théoriques lexicaux chez Du Bellay et Lalonde

Bien que Du Bellay énonce de nombreux principes lexicaux, il ne les met pas tellement en pratique dans sa *Deffence*. Les exemples de français médiéval que nous avons déjà cités semblent être les seuls à illustrer le texte. L'énonciation d'un principe de permutation lexicale retient cependant notre attention : Du Bellay suggère de remplacer certains adverbes par les adjectifs correspondants et donne plusieurs exemples parmi lesquels nous retrouvons l'expression *voler léger*. Même si ce principe³³ dans les grandes lignes n'a pas survécu, nous ne pouvons nous empêcher d'établir un parallèle entre les *habiller chaud*, les *voyager léger*, les *penser croche* ou les *regarder bizarre* qui nous sont si usuels mais qu'aucun dictionnaire québécois ou français ne répertorie.

29. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 26.

30. En réalité le concurrent du français pour Du Bellay était le latin, mais la relation entre le latin et le français à l'époque ne se compare pas à celle de l'anglais et du français québécois à l'époque de Lalonde. À la fin du XVI^e siècle, l'ennemi de la langue française pour Henri Estienne sera l'italien qui, à son avis, émascule et effémine le français de la cour.

31. Voir Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 27.

32. Ce point de vue ne semble pas partagé par Claude Verreault qui dit : « Du point de vue du contenu [...], l'ouvrage témoigne d'une réflexion toute personnelle et il doit bien peu au maître dont Lalonde se réclame ». (Claude Verreault, « De *La Deffence et Illustration de la Langue Françoisse* de Joachim du Bellay (1549) à *La Deffence & illustration de la langue quebecquoyse* de Michèle Lalonde (1973) : qu'est donc le français devenu par-delà les mers? », art. cité, p. 99).

33. On pourrait aussi soutenir que ce principe relève de la syntaxe, ce qui ne serait pas erroné dans la mesure où les adjectifs jouent un rôle adverbial.

Lalonde, pour sa part, emploie nombre d'archaïsmes et de néologismes tout au long de son texte. Dès la première page du premier chapitre, la *parlure* et le *fin fond* de la *question* retiennent l'attention. *Parlure*, bien que français, est vieux et rare, sauf au Canada où le *Trésor de la langue française* (TLF) estime qu'il est encore très vivace. Quant au *fin fond*, le TLF reconnaît l'expression, mais lui donne une acception spatiale et bien concrète, le définissant tout simplement comme signifiant « [l']endroit le plus reculé de » et en valide l'emploi dans les exemples suivants : le « fin fond de l'antichambre » ou « le fin fond de cette province³⁴ ». Bien que l'expression ne soit relevée dans aucun des dictionnaires du français québécois que nous avons consultés, nous estimons que la définition ayant cours au XVI^e siècle, « des profondeurs de, à la limite de³⁵ », définition qui ne revêt pas nécessairement une connotation spatiale, mais qui peut être aussi figurée, est beaucoup plus proche de l'emploi qu'en fait Lalonde. La locution temporelle « à cette heure » et qui s'est lexicalisée sous la forme de l'adverbe *astheure* est fréquente à l'échelle du Québec et est utilisée par l'auteure. Sur le plan lexical, bornons-nous à mentionner qu'il s'agit là d'un mot courant au XVI^e siècle que l'on retrouve notamment chez Montaigne³⁶, et qui a toujours conservé le sens que nous lui connaissons aujourd'hui. Cités par Lalonde, *pimbana*, *savane*, *cageux*, *banc de neige*, *bougrine*, *raquette*, *brunante*, *portage*, *couraille*, *échourie*, *loup-marin*, *craquias*, *glissette*, *feu-follet*, *mascou-*, *siffleux*, *pourillon*, *goudrelle*, *porte-habits*, *peinturer*, *soulinguer*, *poussailler*, *affiler*, *gosser*, *bardotter*, *bardasser*³⁷ composent une liste de termes, partagés entre mots d'origine dialectale, archaïsmes et néologismes, ce qui en affirme le caractère très français.

Du Bellay et Lalonde encouragent et reconnaissent tous deux l'emploi de néologismes. Dans le manifeste du premier, pourtant, l'auteur n'invente aucun mot³⁸, même s'il emploie des termes de francisation si récente qu'ils sont à toutes fins utiles des néologismes, tels que « antanomasie³⁹ », emprunté au grec. On en retrouve par contre abondamment chez ses contemporains : ils foisonnent chez Rabelais bien sûr, mais aussi chez des écrivains ou des érudits comme Ambroise Paré, Ronsard et Montaigne. Cette prodi-

34. Paul Imbs, *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle : (1789-1960)* [en ligne], http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm, Paris, Centre national de la recherche scientifique/Gallimard, 1971-1994, page consultée le 3 avril 2007.

35. Algirdas Julien Greimas et Teresa Marie Keane, *Dictionnaire du moyen français* [1992], Paris, Larousse-Bordas, 2001, p. 298.

36. Dans le chapitre IX du livre III des *Essais*, Montaigne écrit : « Je ne m'y attache point, moins asteure, que la vieillesse me particularise et sequestre aucunement, des formes communes ». Michel de Montaigne, *Les Essais* [1595], édition préparée Jean Céard (sous la dir. de), Paris, La Pochothèque, coll. « Livre de poche » et « Classiques modernes », 2001, p. 1537.

37. Michel de Montaigne, *Les Essais*, ouvr. cité.

38. Jean Charles Monferrand, dans le glossaire qu'il a constitué à la fin du livre, a noté un seul mot, *hyulque*, qui signifie « mal joint, qui fait hiatus » et qui pourrait être un néologisme, sans toutefois pouvoir l'affirmer avec certitude (voir Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 162).

39. Joachim Du Bellay, *Deffence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 160.

galité, que viendront restreindre les Remarqueurs du XVII^e siècle, semble pourtant s'être transmise jusqu'à nous. Une étude⁴⁰ non exhaustive de Claude Verreault et Thomas Lavoie portant sur un *corpus* bien déterminé démontre que plus de 50 % des particularités linguistiques québécoises seraient des néologismes. La création de néologismes a commencé tôt en Nouvelle-France, le plus souvent pour décrire des réalités nouvelles : d'Aleyrac (1755), Montcalm (1756), Bougainville (1758) et Potier (1743-1758), pour ne nommer qu'eux, notent les différences entre français canadien et français de France. Au milieu du XVIII^e siècle déjà, Pierre-Philippe Potier⁴¹ relevait plus de mille mots et expressions dont plusieurs nous sont toujours familiers aujourd'hui : *être allège*⁴², *bordage*⁴³, *bûcher*⁴⁴, *calé*⁴⁵, *éjarré*⁴⁶, *courir la galipote*⁴⁷, *garrocher*⁴⁸, *gratte* (pour les chemins)⁴⁹, *il mouille*⁵⁰, *tirer au poignet*⁵¹, *traîner*⁵², *tuque*⁵³, *c'est de valeur*⁵⁴ sont ainsi répertoriés par le missionnaire. Deux cent vingt-cinq ans plus tard, loin de s'être appauvri, le lexique québécois contient encore une foule de ces néologismes d'alors. Lalonde, elle, n'en nomme que quelques-uns : *bordages*,

40. Claude Verreault et Thomas Lavoie, « Les parlers de l'Est et de l'Ouest québécois : essai de caractérisation linguistique », dans Louis Mercier (sous la dir. de), *Français du Canada — Français de France. Actes du sixième Colloque international d'Orford, Québec, du 26 au 29 septembre 2000*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, coll. « Canadiana Romanica », n° 18, 2004, p. 70-120.

41. Anecdote relatée par Jean-Denis Gendron dans un bref article intitulé « Le français des premiers Canadiens », dans Michel Plourde (sous la dir. de), *Le français au Québec. 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Fides/Les publications du Québec, 2000, p. 42.

42. Vide, sans charge (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

43. Bordure de glace (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

44. Abattre, couper du bois (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

45. Chauve (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

46. Jambes écartées (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

47. Partir en vadrouille (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

48. Jeter, lancer (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

49. Planche, grattoir (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

50. Il pleut (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42). Madeleine Ducrocq-Poirier classe cette expression comme étant d'origine dialectale normande ou saintongeaise (voir Madeleine Ducrocq-Poirier « L'apport du normand-saintongeais au français parlé au Québec dans une perspective sociolinguistique », dans *Langages et collectivities : le cas du Québec*, Montréal, Leméac, 1981, p. 59-71).

51. Bras de fer (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

52. Errer, vagabonder (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

53. Bonnet pointu en laine (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42).

54. C'est dommage. (Jean-Denis Gendron, « Le français des premiers Canadiens », art. cité, p. 42). On a supposé que l'expression et le sens nouveau qui lui a été prêté ait pu être une traduction littérale d'une expression amérindienne (voir Peter W. Halford, *Le français des Canadiens à la veille de la Conquête. Témoignage du père Pierre Philippe Potier, s.j.*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Amérique française », 1994, p. 303).

*bordillons, fardoques, cédrières*⁵⁵. Parmi ceux-ci, seul le premier se retrouve aujourd'hui dans le TLF, avec la spécification qu'il s'agit bien là d'un régionalisme du Canada. Sans doute dans le but de rapprocher la langue de Du Bellay de la *parlure* québécoise, Lalonde choisit à dessein de faire usage d'un archaïsme calqué sur Du Bellay et disparu en français québécois : l'adverbe *ineptement*⁵⁶.

La parenté entre le français québécois et le français préclassique sur le plan lexical va bien entendu au-delà des deux auteurs et de leur traité respectif. Le tableau suivant répertorie de façon non exhaustive quelques mots ou locutions qui existent toujours en français québécois et qui ont existé en français préclassique. La plupart du temps, ils ont conservé un sens identique ou voisin. Certains de ces mots peuvent aussi se retrouver dans un dictionnaire de langue française contemporain, mais avec un sens différent de celui qu'on lui connaît au Québec. Les mots répertoriés sont la plupart du temps accompagnés d'un exemple ou d'une citation. Les exemples sont tirés des dictionnaires qui en attestent la présence en français québécois ou préclassique.

55. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 13.

56. Voir Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise* suivi de *Prose et poèmes*, ouvr. cité, p. 12 ; et Joachim Du Bellay, *Défence et Illustration de la Langue Françoise* [1549], ouvr. cité, p. 76.

Mots ou locutions du français québécois ayant cours à la période préclassique

Mot ou locution du français québécois	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition en français québécois	Mot ou locution préclassique	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition préclassique
Abrier (s')	« Veux-tu que je vienne t'abriter, demanda Bertine ⁵⁷ ? »	<i>Les Gaspésiens s'expriment avec des mots</i> ⁵⁸ ; <i>Glossaire du parler français au Canada</i> ⁵⁹	Se mettre à l'abri Abriter, couvrir	Abrier ⁶⁰	« Je leur donne loi, de me commander de m'abrier chaudement ⁶¹ . »	<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i> ; <i>Dictionnaire du moyen français</i>	1- Mettre à l'abri du froid protéger, etc. 2- Couvrir, revêtir 3- Cacher, dissimuler
Accouduire	« Il connaissait pas le chemin, je l'ai fait accouduire. »	<i>Glossaire du parler français au Canada</i>	Conduire	Accouduire	« Ce n'est pas pour exclure la misericorde de Dieu, mais plutost c'est pour nous amener et accouduire ⁶² . »	<i>Mots disparus ou vieilliss depuis le XVII^e siècle</i>	Conduire

57. Claude-Henri Grignon, *Un homme et son péché* [1933], Montréal, Les Éditions du Vieux-Chêne, 1935, p. 132.

58. Roland Provost, *Les Gaspésiens s'expriment avec des mots*, Sainte-Anne-des-Monts, S.H.A.M., 2005, 2 tomes.

59. Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada* [1930], Québec, Presses de l'Université Laval, 1968.

60. Ce mot était souvent employé au XVI^e siècle, mais sorti d'usage au début du XVII^e. Pasquier dans ses lettres reprochait à Montaigne d'en faire trop fréquemment usage et Furetière (1690) le considérait déjà comme un vieux mot (voir Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada*, ouvr. cité, éd. de 1930, p. 6).

61. Montaigne, *Les Essais*, ouvr. cité, p. 1220.

62. Jean Calvin, *Sermon sur la prophétie du Christ*, cité dans Edmond Huguet, *Mots disparus ou vieilliss depuis le XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1967, p. 240.

Mot ou locution du français québécois	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition en français québécois	Mot ou locution préclassique	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition préclassique
Atoca, Ataca, Atoka, etc.	« Vous étiez bien content [...] de venir vous gaver de tourtières, d'atocas, de dindes ⁶³ . »	<i>Dictionnaire nord-américain de la langue française</i> ⁶⁴ ; <i>Dictionnaire historique du français québécois</i>	Canneberges, airelles des marais, petite baies rouges et acides.	Atoka	« Dieu nous do[n]na un petit fruit sauvage qu'on nomme icy Atoka ⁶⁵ . »	<i>Dictionnaire historique du français québécois</i>	Canneberges, airelles des marais, petite baies rouges et acides.
Auripeaux	« Pour les auripeaux, les reculons [...] le charlatan a des remèdes ⁶⁶ . »	<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i>	Oreillons	Auripeaux	« En nostre abbaye, nous n'estudions jamais, de peur des auripeaux ⁶⁷ . »	<i>Les traditions populaires en Acadie</i> ⁶⁸	Oreillons
Bordages	« Le retour périlleux sur les bordages en novembre ⁶⁹ . »	<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i>	Glaces qui bordent le lac	Bordage ⁷⁰		<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i>	Terrain le long de la mer, d'une rivière

63. Pierre Chatillon, *Le journal d'automne de Placide Moriel. Récit poétique*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 82.

64. Louis-Alexandre Bélsisle, *Dictionnaire nord-américain de la langue française*, Ottawa, Beauchemin, 1979.

65. Citation datée de 1656, reproduite dans Claude Poirier (sous la dir. de), *Dictionnaire historique du français québécois*, ouvr. cité, p. 89.

66. Adjuitor Rivard, *Chez nous*, Québec, Éditions Gameau, 1941, p. 150.

67. Rabelais, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, édition préparée par Mireille Huchon, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, p. 109.

68. Antonine Maillet, *Rabelais et les traditions populaires en Acadie*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Les archives de folklore », n° 13, 1971.

69. Germaine Guevreumont, *Marie-Didace*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1947, p. 230.

70. Ce mot est attesté jusqu'en 1575 (voir Peter W. Halford, *Le français des Canadiens à la veille de la Conquête. Témoignage du père Pierre Philippe Potier, s.j.*, ouvr. cité, p. 238).

Mot ou locution du français québécois	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition en français québécois	Mot ou locution préclassique	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition préclassique
Camisole ⁷¹	« Des camionneurs à la camisole sale et mouillée par la sueur ⁷² . »	<i>Dictionnaire historique du français québécois</i>	Sous-vêtement couvrant le haut du corps	Camisole	« Il se contenta d'une simple camisole sous une simple sotane ⁷³ . »	<i>Dictionnaire historique du français québécois</i> ; <i>Dictionnaire du moyen français</i>	Sous-vêtement couvrant le haut du corps Vêtement court à manches porté sur la chemise et sous le pourpoint
Cheville (trouver une...)		<i>Dictionnaire des canadianismes</i> ⁷⁴ ; <i>Dictionnaire des expressions québécoises</i> ⁷⁵	Répondre du tac au tac Trouver une réplique	Cheville ⁷⁶ (trouver à chaque trou une cheville)	« A chaque trou une cheville ⁷⁷ . »	<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i> ; <i>A Dictionnaire of the French and English Tongues</i>	Avoir des expédients pour tout, des réponses à tout

71. *Camisole* est attesté depuis 1646 (Marie de l'Incarnation), si l'on en croit la citation reproduite dans le *Dictionnaire historique du français québécois* (ouvr. cité, p. 160). *Le Dictionnaire du moyen français* pour sa part donne une première attestation du mot chez Ronsard en 1574.

72. Victor-Lévy Beaulieu, *La nuitte de Malcomm Hudd*, 1969, p. 110, cité dans Claude Poirier (sous la dir. de), *Dictionnaire historique du français québécois*, ouvr. cité, p. 158.

73. Marie de l'Incarnation, dans *Correspondances* [1646], éd. G. Oury, 1971, p. 282, cité dans Claude Poirier (sous la dir. de), *Dictionnaire historique du français québécois*, ouvr. cité, p. 160.

74. Gaston Dulong, *Dictionnaire des canadianismes* [1989], Sillery, Septentrion, 1999.

75. Pierre Desruisseaux, *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990.

76. Cette locution figurée est attestée au XVI^e siècle (voir Peter W. Hafford, *Le français des Canadiens à la veille de la Conquête. Témoignage du père Pierre Philippe Potier, s.j.*, ouvr. cité, p. 247).

77. Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues* [1611]. Version en ligne à l'adresse suivante: http://www.pbm.com/%7Blindahl/verbs/letter_.html, page consultée le 3 avril 2007.

Mot ou locution du français québécois	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition en français québécois	Mot ou locution préclassique	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition préclassique
Écore ⁷⁸ . (s'emploie comme adj. ou nom)	« Le long des rives [de la rivière] [...]. Les écores venaient d'être bûchées ⁷⁹ . »	<i>Le parler populaire des Canadiens français</i> ⁸⁰ ; <i>Dictionnaire historique du français québécois</i>	Rivage élevé, berge Qui est escarpé, abrupt.	Écors Escore	« À la fin [...] est le Cap de Chatte assez haut, fait en forme de pain de sucre écore ⁸¹ . »	<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i> ; <i>Thésor de la langue française</i> [...] ⁸²	Escores, sont les estays et soutènements de marrain sur lesquels le navire est porté pendant qu'on le fabrique.
Grafigner	Se grafigner, grafigner quelque chose	<i>Glossaire du parler français au Canada</i>	Égratigner, érafler, griffer	Égraphiné Graphinoient	« Il luy graphinoient le nez ⁸³ . » « Un des Geans avoit egraphiné quelque peu au visaige ⁸⁴ . »	<i>Les traditions populaires en Acadie</i>	Égratigner

78. Ce mot, attesté selon Peter W. Halford en 1607 et selon le *Dictionnaire historique du français québécois* en 1632, a été employé dans la langue maritime en France jusqu'au XVIII^e siècle, après quoi il a cédé la place à son concurrent *accore*, attesté depuis 1536 dans les écrits de Jacques Cartier. Au Québec, les deux sont employés.

79. Victor-Lévy Beaulieu, *Les grand-pères*, 1971, p. 46-47, cité dans Claude Poirier (sous la dir. de), *Dictionnaire historique du français québécois*, ouvr. cité, p. 247.

80. Narcisse-Eutrope Dionne, *Le parler populaire des Canadiens français* [1909], Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Langue française au Québec », 1974.

81. Samuel de Champlain, *Les voyages de la Nouvelle-France occidentale, dites Canada, faits par le Sr de Champlain*, cité dans Claude Poirier (sous la dir. de), *Dictionnaire historique du français québécois*, ouvr. cité, p. 248.

82. Jean Nicot, *Thésor de la langue française tant ancienne que Moderne*, fac-similé de l'édition originale de 1606, Paris, A. et J. Picard, Fondation Singer-Polignac, 1960. Dictionnaire en ligne à l'adresse suivante : http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htm.

83. Rabelais, *Gargantua*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 35.

84. Rabelais, *Pantagruel*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 321.

Mot ou locution du français québécois	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition en français québécois	Mot ou locution préclassique	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition préclassique
Outarde	« Outardes et canards migreraient vers le sud ⁸⁵ . »	<i>Glossaire du parler français au Canada</i>	Bernache du Canada	Outarde, outarde ou otarde ⁸⁶	« De gros oiseaux qui sont en ce pays là, appelés outardes ⁸⁷ . »	<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i> ; <i>Centre national de ressources textuelles et lexicales</i> ⁸⁸	Bernache du Canada
Pendant	Le pendant d'une côte	<i>Glossaire du parler français au Canada</i>	Versant	Pendant	« Il se party et s'en alla mener ses gens ou pendant d'une montaigne. »	<i>BLMF</i> ⁸⁹ ; <i>Év. du sens des mots depuis le XVI^e siècle</i>	Qui va en pente Versant

85. Société du parler français au Canada, *Glossaire du parler français au Canada* [1930], ouvr. cité, p. 45-46.

86. Ces différentes graphies relèvent aussi de la question phonétique.

87. Samuel de Champlain, *Voyages* [1613], p. 71, cité dans Paul Imbs, *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle: (1789-1960)* [en ligne], site cité.

88. Centre national de la recherche scientifique, Centre national de la ressources textuelles et lexicales [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/etymologie>, page consultée le 5 mai 2007.

89. Centre national de la recherche scientifique, Base de lexique du moyen français [en ligne], <http://www.atilf.fr/blmf>, page consultée du 1^{er} avril au 10 mai 2007.

Mot ou locution du français québécois	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition en français québécois	Mot ou locution préclassique	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition préclassique
Picote	« La picote avait outrageusement labouré ses traits ⁹⁰ . »	<i>Dictionnaire québécois d'aujourd'hui</i> ; <i>Glossaire du parler français au Canada</i>	Petite picote, picote volante : varicelle ; Grosse picote : variole ; Picote noire : variole hémorragique	Picote	« L'un avait la picote, l'autre le tac ⁹¹ . »	<i>Les traditions populaires en Acadie</i> ; <i>Dictionnaire moyen français</i>	Petite vérole
Traine	« François est parti seul [...] sur une petite traîne ⁹² . »	<i>Glossaire du parler français au Canada</i> TLF	Traineau, voiture	Traine Trayne Trainne ⁹³		<i>BLMF</i> ; <i>Dictionnaire du moyen français</i>	Voiture très basse utilisée pour le transport des fardeaux. Charrette, traîneau

90. Marcel Trudel, *Vézine*, Montréal, Fides, 1946, p. 198.

91. Rabelais, *Quart livre*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 661

92. Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Grasset, 1921, p. 140.

93. Ce mot appartient au français commun de 1457 à 1636. Il est encore relevé dans plusieurs parlers de l'Ouest, du Nord-ouest et de l'Île-de-France (voir Peter W. Halford, *Le français des Canadiens à la veille de la Conquête. Témoignage du père Pierre Philippe Potier, s.j.*, ouvr. cité, p. 302).

Mot ou locution du français québécois	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition en français québécois	Mot ou locution préclassique	Exemple d'emploi ou citation	Source	Définition préclassique
Vernailler ⁹⁴	« Le père commanda à Charlot qui vernaillait par là, d'aller chercher les taurailles ⁹⁵ . »	<i>Glossaire du parler français au Canada</i> « Les parlers de l'Est et de l'Ouest : essai de caractérisation linguistique ⁹⁶ »	Aller de côté et d'autre S'occuper à de menus travaux, tourner en rond	Verniller Vreniller		<i>Le français des Canadiens à la veille de la Conquête</i>	Tourner de côté et de l'autre Aller çà et là

94. Mot relevé surtout dans l'aire linguistique ouest. Dans l'Est et en Acadie, c'est le verbe *vernoisser* qui est employé.

95. Albert Laberge, *La Scouine*, Montréal, Les Éditions de l'Actuelle, 1972, p. 91.

96. Claude Verreault et Thomas Lavoie, « Les parlers de l'Est et de l'Ouest : essai de caractérisation linguistique », art. cité.

La langue du XVI^e siècle a beaucoup évolué depuis l'époque de Du Bellay. Au cours des siècles qui ont suivi, le français a étendu son rayonnement dans toutes les cours d'Europe, dans la diplomatie, la littérature, etc. Aujourd'hui encore, son influence demeure considérable. Depuis cette époque, pourtant, il a connu des bouleversements importants, sur le plan lexical certes, mais aussi sur les plans phonétique, morphologique et syntaxique. Entre le français parlé au Québec et le français préclassique, il y a des similitudes lexicales incontestables. Une étude comme celle-ci effleure à peine ce sujet complexe et encore inexploré. Les chapitres suivants de mon mémoire s'inscrivent dans la même perspective, mais en s'intéressant cette fois à la phonétique et à la morpho-syntaxe. Les liens entre les deux variétés de français apparaissent avec évidence et, du même coup, les questions sans réponse, les lacunes dans la recherche historique et linguistique font surface. Les différentes théories au sujet de l'unification linguistique en Nouvelle-France peuvent-elles amener un autre éclairage à notre recherche? Les principes que Du Bellay prônait en son temps sont, nous l'avons vu, assez proches de ceux que Lalonde défendra quatre cents ans plus tard. Comment expliquer ce fait? Dans notre mémoire, après avoir comparé les deux langues sur le plan lexical, et plus tard, sur les plans phonétique et morpho-syntaxique; après avoir constaté dans un chapitre précédent des similitudes entre le statut du français à la Renaissance et le statut du français québécois des années 1970, nous formulons l'hypothèse d'une sensibilité linguistique commune qui rendrait compte de cette langue grâce à laquelle les Québécois peuvent encore, comme en français préclassique, *s'assir* ou *s'asseoir*, *vernaiiller* ou *vernousser*, et sans complexe prendre une *fripe*, un *coup* ou une *brosse* et se retrouver *chaud*, *chaudasse*, *chautasse*, *chaudette*, *chaudaille* ou juste *réchauffé*.

La langue dans les contes de Fréchette et de Pellerin : « les *icitte* proscrits dans nos maisons d'éducation » et « l'Orifice de la langue française qui coupe l'herbe sous le pied de la lettre »

Christelle Lavoie,
Université du Québec à Rimouski

Parmi les raisons probables de la grande popularité de Fred Pellerin, il faut assurément compter l'utilisation colorée qu'il fait de la langue française dans ses contes, autant à l'oral qu'à l'écrit. Plusieurs critiques ont déjà reconnu, outre la nouveauté de son œuvre, que la richesse de ses textes résidait dans la particularité de son style et le caractère inventif de sa langue. Évidemment, comme toute œuvre littéraire, les contes de Pellerin sont le résultat d'une évolution qu'il importe de prendre en compte si l'on veut étudier de manière rigoureuse tout aspect de ses textes. Le conte littéraire, genre que pratique Pellerin aujourd'hui, a connu un essor remarquable au Québec, au XIX^e siècle, ce qui nous permet d'affirmer que, lors de cette période, les aspects fondamentaux du genre se sont définis et qu'un vaste *corpus* s'est établi. Cette époque a vu émerger de nombreux conteurs, notamment Louis Fréchette avec, entre autres, les *Contes de Jos Violon* (1905). Ces contes, qu'Aurélien Boivin qualifie de « meilleures réussites formelles du genre au dix-neuvième siècle québécois et peut-être même au vingtième siècle¹ », se portent tout naturellement à notre esprit en tant qu'œuvre emblématique du genre. C'est donc dans le but de comprendre en quoi l'utilisation de procédés linguistiques particuliers dans l'œuvre de Fred Pellerin déplace l'horizon de son public quant au genre du conte que nous procéderons à une comparaison entre les *Contes de Jos Violon* de Louis Fréchette et les recueils de contes de Fred Pellerin. Nous espérons ainsi vérifier notre hypothèse selon laquelle les deux conteurs utilisent les mêmes procédés linguistiques, mais à des fins différentes. Afin de bien poser l'horizon d'attente par rapport au genre du conte, nous commencerons par évoquer la constitution du genre au XIX^e siècle pour ensuite analyser l'aspect linguistique chez les deux conteurs.

Le conte littéraire à travers le temps

Le conte s'est imposé dans le champ littéraire au cours du dernier tiers du XIX^e siècle. Cet essor est lié au projet littéraire romantique de fonder une

1. Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon* [1905], édition préparée, présentée et annotée par Aurélien Boivin, Montréal, Guérin littérature, 1999, p. XXX.

littérature nationale qui exprime l'essence de la nation canadienne-française et qui soit en même temps une réfutation du rapport Durham. L'esprit de ce projet est résumé dans l'épigraphie des *Soirées canadiennes*, empruntée à Charles Nodier, exhortant à se hâter « de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il les ait oubliées² ». Les maîtres du genre, tels que Joseph-Charles Taché dans les *Trois légendes de mon pays* (1861), Aubert de Gaspé père dans, par exemple, « Le loup jaune » (1893) et Henri-Raymond Casgrain dans ses *Légendes canadiennes* (1861), ont montré la voie à suivre à la génération suivante en publiant des récits brefs. Ensuite, « une vingtaine de jeunes auteurs se sont [...] exercés à l'écriture en produisant plus de trois cents contes, nouvelles et légendes, *corpus* qui témoigne de la popularité et de l'importance du genre³ ». De nos jours, Fred Pellerin est un des plus récents héritiers de cette tradition de passeurs de mémoire. Ses contes, et surtout la façon dont il les met en contexte, prolongent d'une certaine manière le projet des auteurs du XIX^e siècle par le souci de fixer la mémoire dans le temps. Sans doute est-ce un rapprochement fortuit, mais cette correspondance, à plus d'un siècle et demi d'intervalle, montre bien l'implantation de la tradition du conte québécois. Cette étude s'appuie en outre sur le concept d'horizon d'attente de Hans Robert Jauss, par rapport auquel toute nouvelle œuvre se situe, soit en le reconduisant, soit en le déplaçant.

La langue de Louis Fréchette

Jos Violon, le conteur à qui Louis Fréchette cède la parole, possède une langue très particulière qui mérite d'être étudiée. Sans faire une analyse linguistique exhaustive, nous pouvons relever certains procédés récurrents qui confèrent à la langue de ce conteur un caractère très créatif. Sous la plume de Fréchette, le conteur déforme souvent les mots, quand il ne les invente pas tout simplement. Ainsi, nous retrouvons dans ses contes des mots tels que *maréfice* pour maléfice, *emmorphosé* pour métamorphosé, *surbroquet* pour sobriquet, etc. Le conteur y va également d'expressions de son cru, remarquables par leur diversité et leur originalité. Par exemple, l'arrière-train de Tom Caribou devient, dans la bouche de Jos Violon, le « fond de sa conscience », « les bas-côtés de la corporation », « la propriété foncière », ainsi que « l'envers du frontispice ». Toutes ces particularités langagières, périphrases et métaphores, contribuent à construire le personnage et à le démarquer des autres conteurs. D'ailleurs, Jos Violon introduit également dans ses récits des expressions ou des jeux de mots qui lui sont propres et qui, indéniablement, confèrent une cohésion à sa langue pittoresque. À titre d'exemple, on relève, au début du conte intitulé « La Hère », le jeu de mots suivant : « la rivière aux Rats ; si elle est au ras de queue que chose, c'est toujours pas loin de l'enfer⁴ ». À travers tous les procédés avec

2. *Les Soirées canadiennes. Recueil de littérature nationale*, Québec, Brousseau et frères éditeurs, 1861, page de titre.

3. Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (sous la dir. de), *La vie littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999, t. IV (1870-1894), p. 388.

4. Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon*, ouvr. cité, p. 105.

lesquels Louis Fréchette s'amuse à manier la langue à sa guise, nous retrouvons une façon de s'exprimer hors du commun qui relève de l'invention et de la créativité. Louis Fréchette, avec ses *Contes de Jos Violon*, nous donne une langue inventée qui, il importe de le noter, « n'est ni de l'argot, ni du patois, encore moins du joul, comme voudrait le faire croire Victor-Lévy Beaulieu⁵ » dans l'édition critique de ses contes qu'il a publiée en 1974. Au contraire, ces procédés linguistiques sont encadrés par un français standard, ce qui laisse croire à une volonté de l'auteur de porter à notre attention ses préoccupations langagières.

Avocat de profession, Louis Fréchette s'est, entre autres, distingué par l'obtention en 1880 du prestigieux prix Montyon de l'Académie française pour son recueil de poèmes *Les fleurs boréales* (1879). Fervent admirateur de Victor Hugo, Fréchette écrit sa *Légende d'un peuple* (1887) en ayant pour modèle *La légende des siècles* (1859). En effet, Fréchette se souciait énormément de la langue française, en « défend[ant] une seule position : l'importance, en terre d'Amérique, de la langue française et du français correct, c'est-à-dire "du vrai français, du français de France" afin d'être compris partout, particulièrement en France⁶ ». Plusieurs de ses écrits attestent ce souci de la langue, notamment ses nombreuses chroniques dans les journaux de l'époque et son œuvre intitulée *La légende d'un peuple*. Le dernier vers de celle-ci est particulièrement éloquent, alors que le poète prétend vouloir « Crier au monde entier : — la France vit toujours⁷. » Cet attachement pour la langue française s'observe parallèlement à la critique sévère qu'il fait de la langue populaire canadienne-française, entre autres dans l'introduction qu'il signe pour le *Glossaire franco-canadien* d'Oscar Dunn. « Les *icitte*, les *bin*, les *itout*, les *pantoute* — pour citer quelques uns des barbarismes populaires qui s'introduisent dans la conversation de nos classes réputées instruites — devraient être sévèrement proscrits de nos maisons d'éducation au même titre que les anglicismes⁸. » Toutes ces considérations sur le culte de l'auteur pour la langue française et sur sa critique de la langue québécoise tendent à démontrer que la langue de Jos Violon, empreinte de québécoïsmes, n'est certainement pas celle de Louis Fréchette. Il délèguerait plutôt la parole à un conteur pour faire entendre une langue franchement différente de la sienne et très loin de ses préoccupations. Sans doute ce procédé n'est-il pas innocent et, dans cette optique, il importe de comprendre les raisons pour lesquelles Fréchette se prête à cet habile subterfuge.

Le conteur que Louis Fréchette met en scène dans les *Contes de Jos Violon* est en totale opposition avec ses propres valeurs et opinions, ne serait-ce que par les tendances conservatrices du personnage. Effectivement, le libéral Fréchette dénonce, dans ses écrits et notamment dans *La voix d'un exilé* (1866), la trop grande influence du clergé dans la société, alors que Jos

5. Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon*, ouvr. cité, p. XXX.

6. Louis Fréchette, *Contes de Jos Violon*, ouvr. cité, p. XXIX.

7. Louis Fréchette, *La légende d'un peuple*, Paris, À la librairie illustrée, 1887, p. 322.

8. Oscar Dunn, *Glossaire franco-canadien*, introduction de Louis Fréchette, Québec, Imprimerie A. Côté, 1880, p. X.

Violon se démarque par sa dévotion et sa ferveur religieuse. Et la contradiction se joue également sur le plan linguistique, comme nous l'avons mentionné précédemment. Sachant que les opinions tranchées du polémiste sont connues du grand public à l'époque de la publication des contes, on ne peut que faire un lien entre les deux points de vue et s'interroger sur les raisons d'une telle mise en scène. C'est Maurice Lemire qui émet le premier l'idée du simulacre. Est-il possible, après tout, que l'auteur, en politicien avisé, ait décidé d'émettre son opinion sous le couvert de l'ironie? À ce propos, Michael Barbieux affirme avec justesse que le fait « qu'un libéral accompli et reconnu comme tel prône dans certains de ses contes ce que les ultramontains encensent, c'est-à-dire une morale qui sied bien au peuple canadien-français, dont le tempérament calme et travailleur n'aspire qu'à la prière et qu'à la culture de la terre, cela ne peut être que retentissant⁹ ». En effet, les *Contes de Jos Violon* semblent présenter une exagération des caractéristiques canadiennes-françaises, telle que la langue, qui nous permet de saisir l'ironie du propos véhiculé par le texte. Par ce raisonnement, nous constatons que la langue très colorée du conteur pourrait être une satire du parler canadien-français. D'ailleurs, le ridicule du conteur est montré à maintes reprises dans les contes.

Le narrateur premier des *Contes de Jos Violon* se permet diverses intrusions dans le texte pour ridiculiser le conteur, ce qui démontre que les idées et surtout la langue de ce dernier sont inconvenantes ou, à tout le moins, contraires à la norme. Entre autres procédés, le narrateur s'ingénie à prouver la trop grande naïveté de Jos Violon, et ce, avec une exagération saisissante. Par exemple, à la fin du conte « Les lutins », alors que le phénomène étrange a été expliqué de façon rationnelle et que les personnages et le lecteur sont convaincus de l'inexistence du surnaturel, Jos Violon est le seul qui continue à y croire. L'ironie vient du fait que c'est lui-même, par le récit qu'il fait et par ses paroles, qui apporte l'explication rationnelle au lecteur. Par ailleurs, le narrateur ne cesse d'accumuler avec exagération les indices contre le surnaturel, ce qui ajoute au portrait du conteur crédule. Bref, cette langue canadienne-française et toutes ces idées ultramontaines sont le fait d'un personnage naïf et quelque peu ridicule, ce qui suggère que cette langue n'est, en fait, aucunement littéraire.

La langue de Fred Pellerin

La langue utilisée dans les contes des trois recueils de Fred Pellerin présente également des caractéristiques qui lui sont propres. De la même façon que chez Fréchette, Pellerin offre aux lecteurs une langue très inventive et créative. Le conteur s'amuse avec la langue française en déformant certains mots qu'il utilise ou en allant les puiser dans son imaginaire fertile. Ainsi, nous retrouvons dans les contes de Fred Pellerin des mots tels que *envice-versa* pour *vice versa*, *écurieux* pour *écureuils*, *vulnéreux* pour *vulnérables*, *entreprenance*, *instruisance*, *surprenance*, etc. Ces procédés sont

9. Michael Barbieux, *La déstructuration du fantastique dans les Contes de Jos Violon de Louis Fréchette*, mémoire sous la direction d'Aurélien Boivin, Université Laval, 2002, f. 89.

également utilisés pour créer des jeux de mots ou des expressions très particulières. Le lecteur apprend, par exemple, que se marier peut également se traduire par *se piquer la girouette sur le pignon de la chapelle d'une bonne créature*¹⁰. D'ailleurs, dans toute cette langue inventée, il est intéressant de constater qu'un mot peut prendre plusieurs formes. Par exemple, dans le premier recueil de l'auteur, nous retrouvons le mot *imaginance*, alors que dans le troisième et dernier recueil, on parle plutôt d'*imaginatisme* pour désigner une même réalité. La constance n'est donc pas essentielle à la langue que l'auteur utilise. Le propre de cette langue serait le néologisme, le recours à des usages concurrents, etc. ; mais quelle est l'intention sous-jacente de ces jeux de mots ?

L'opinion mise en avant au sujet de la langue dans les contes de Fred Pellerin est beaucoup plus claire que dans ceux de Louis Fréchette. Plusieurs indices nous permettent de cerner la pensée du conteur, entre autres, les paroles de la grand-mère du narrateur qui sont très explicites à ce sujet. Son discours est capital puisqu'elle est le premier maillon de la chaîne de transmission, c'est-à-dire qu'elle est la source des contes. D'ailleurs, les messages importants dans les textes, les critiques, la morale ou les conseils, passent toujours par sa voix que le narrateur cite directement dans ces occasions. De façon indirecte, c'est la grand-mère qui enclenche et qui referme le conte. Sa position par rapport à la langue est très tranchée et perce déjà dans les premières lignes du premier recueil. Dès lors, une tension, qui subsiste tout au long des trois recueils, s'installe entre l'oralité et la langue écrite. Ce plaidoyer en faveur de la langue orale s'ouvre sitôt que le narrateur rapporte directement les paroles de sa grand-mère à propos de la langue : « Aujourd'hui, ti-gars, l'Orifice de langue française vous coupe le verbe sous le pied de la lettre. Il vous enlève les mots de la bouche. C'est rendu qu'il faut peser vos gros mots à chaque fois que vous voulez parler. Quand c'est trop lourd, il vous invente des tournures tellement légères qu'elles ont l'air vidées¹¹. » Le narrateur appuie toujours les opinions de sa grand-mère par des commentaires de son cru qui renchérissent sur la critique de l'aïeule : « Ma grand-mère disait, et c'était loin d'être son dernier mot, que ça se passait quand on parlait franc. Dans des mots dits qui ne s'écriront jamais parce qu'aucune grammaire n'arrivera jamais à les dompter¹². » Ces quelques lignes dès l'ouverture du conte jettent d'emblée les bases de ce qui deviendra une véritable guerre au français normatif qui, souvent, de l'avis du conteur, empêche les gens de s'exprimer. Les images utilisées dans ces quelques phrases sont très frappantes et, tout en donnant le ton à l'œuvre entière de l'auteur, affichent un point de vue qui peut paraître polémique, voire vindicatif. L'idée d'une langue vide, par exemple, nous renvoie à l'image d'une langue morte. Ces commentaires ne sont donc pas innocents et reflètent à coup sûr une volonté de faire valoir une opinion.

10. Fred Pellerin, *Dans mon village, il y a belle Lurette*, Montréal, Éditions Planète rebelle, 2001, p. 12-13.

11. Fred Pellerin, *Dans mon village, il y a belle Lurette*, ouvr. cité, p. 17.

12. Fred Pellerin, *Dans mon village, il y a belle Lurette*, ouvr. cité, p. 17.

Dans cette perspective, il est intéressant de se pencher sur les travaux du théoricien Bakhtine pour qui « on ne considère le travail sur la langue et l'utilisation de différents procédés d'écriture que dans la mesure où ils sont porteurs d'idéologie ¹³ ». La polyphonie bakhtinienne suppose que le discours rapporté finisse par contaminer la narration, si bien que les personnages influencent le narrateur plutôt que l'inverse. Ce serait ici le cas avec le personnage de la grand-mère qui s'impose au conteur, alors que, chez Fréchette, le narrateur garderait une distance critique et ironique par rapport à Jos Violon.

La grand-mère est d'ailleurs un pivot dans la représentation de la langue que proposent les contes. La structure des trois recueils repose sur son personnage sans qui, en tant que premier maillon de la chaîne de transmission, il n'y aurait pas de conte possible. Elle est donc vitale au récit. Dans cette visée, il est quelque peu paradoxal que ce personnage soit analphabète. Le narrateur insiste beaucoup sur cette caractéristique qui ne devient rien de moins qu'un « analphabét[isme] de conviction ». Le narrateur évoque ici une prise de position tout à fait claire par rapport à la langue et son usage. La langue écrite est complètement secondaire pour celle qui représente la mémoire du texte. Il semble même que les contraintes imposées par cette langue écrite soient un obstacle à l'acte de raconter et deviennent ainsi un frein à la transmission des souvenirs et des histoires. D'ailleurs, le narrateur ne cesse jamais de rappeler à quel point les règles d'écriture sont futiles dans la bouche de son aïeule : « Ma grand-mère, elle était contante. Comme le verbe. Conter au participe présent. Et elle s'accordait. En genre. Sans l'ombre d'un enfargeage d'auxiliaire ou de manigances grammairiennes. Elle s'accordait avec elle-même ¹⁴. » Pour compléter le tableau, il y a cette image récurrente du livre qui suit le lecteur tout au long de son parcours. Un livre qui, lorsqu'il est secoué, renferme une toute autre histoire. Ce livre, pouvant être lu par la grand-mère analphabète sans même être ouvert, représente très bien l'image de l'écriture que les textes nous renvoient. Une langue écrite vidée de son sens par les trop nombreuses règles à appliquer qui détournent l'attention et qui laissent échapper l'essentiel du discours, sa spontanéité, son authenticité. La démonstration de l'inutilité du savoir linguistique est alors complète. « Tous les érudits ne sauraient faire mieux ¹⁵. »

Le fait de faire abstraction des règles linguistiques est d'une importance capitale dans les contes de Fred Pellerin. Au nom de cette volonté de détruire les obstacles qui nuisent à la parole et à la mémoire, le narrateur n'hésite pas à isoler du reste du monde Saint-Élie-de-Caxton, village où se situe l'action. Par des notes de bas de page sur certaines fautes grammaticales que l'on retrouve dans le texte, on nous apprend que Saint-Élie, petit village de la Mauricie, est exempt de toutes ces conventions linguistiques qui sévissent partout ailleurs sur la planète. Ainsi, « à Saint-Élie-de-Caxton les

13. Robert Barsky, *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 65.

14. Fred Pellerin, *Comme une odeur de muscles*, Montréal, Éditions Planète Rebelle, 2005, p. 15.

15. Fred Pellerin, *Comme une odeur de muscles*, ouvr. cité, p. 17.

rais adorent les si¹⁶» et on peut dire *une* pétale au lieu d'*un* pétale comme partout ailleurs. Il est difficile de ne pas voir tous ces détours narratifs qui, somme toute, alourdissent le conte, comme une revendication pure et simple. D'une part, l'auteur fait le choix d'insérer le cadre de son récit dans un univers linguistique qui n'existe pas et qui, de ce fait, met ce cadre dans une position marginale par rapport au reste du monde. D'autre part, il choisit d'expliquer les règles qui régissent ce cadre au risque de nuire à la fluidité du récit.

* * *

Il est remarquable que Fred Pellerin et Louis Fréchette utilisent des procédés similaires pour créer une langue orale propre au conte. La déformation et l'invention de mots en sont sans doute les applications les plus facilement repérables, mais les deux auteurs utilisent également des expressions ou jeux de mots qui ajoutent au caractère inventif de leur langue. Il va sans dire que ces procédés amènent une couleur locale, québécoise, à la langue de leurs contes respectifs. Néanmoins, notre étude nous a permis de constater que les deux auteurs utilisaient ces procédés à des fins complètement différentes. Nous avons vu que Louis Fréchette vouait en quelque sorte un culte à la France et à sa langue et que ses contes, sous le couvert de l'ironie, marquaient un certain mépris pour la langue orale de Jos Violon, empreinte de québécismes et de régionalismes. Les procédés linguistiques serviraient donc, dans le cas de Fréchette, à dénoncer une certaine langue populaire à proscrire. Fred Pellerin, quant à lui, chercherait davantage à rapprocher son écriture de l'oralité où les règles à suivre sont moins nombreuses. Au contraire de Fréchette qui recherche la perfection de la langue du point de vue de la norme, Pellerin se déferait des conventions d'écriture pour créer un espace linguistique qui serait hors norme.

Sans doute le rapport que les écrivains ont à la langue française a-t-il évolué avec le temps. L'identité québécoise, désormais plus indépendante culturellement de la France, a changé de façon remarquable depuis un siècle. En effet, l'on pourrait également retracer ce rapport à la langue chez d'autres auteurs et l'étude de leurs textes pourrait sans doute nous montrer, avec encore plus d'évidence, l'évolution des conceptions linguistiques au Québec depuis le XIX^e siècle.

16. Fred Pellerin, *Comme une odeur de muscles*, ouvr. cité, p. 71.

Le choix d'Isabelle : diagnostic identitaire. Lecture éthique de *Measure for Measure* de William Shakespeare

Sandra Brassard,
Université du Québec à Chicoutimi

Measure for Measure de William Shakespeare, cette comédie noire ou *problem play* en cinq actes, a été écrite et présentée en 1604, puis éditée dans un format *in-folio* en 1623. Son titre, tiré de l'évangile selon saint Matthieu, pose d'entrée de jeu la question du conflit entre l'exercice de la justice et le concept de miséricorde : « Ne jugez pas, afin de n'être pas jugés ; car, du jugement dont vous jugez on vous jugera, et de la mesure dont vous mesurez on mesurera pour vous¹. » De fait, en raison de la complexité de ses personnages, de sa structure particulière et de sa pluralité thématique, *Measure for Measure* suscite une réflexion sur les fondements mêmes de la doctrine judéo-chrétienne du pardon.

Par ce texte, Shakespeare interroge l'attitude qui doit être adoptée dans la façon d'appliquer les règles prescrites par l'État et par la religion. Sous cet angle, la pièce se conçoit comme l'enchâssement de deux intrigues, liées à deux formes distinctes de lois, et entre lesquelles les ponts se multiplient au fil de la progression diégétique. D'abord, la pièce débute par une intrigue politique. Prétextant une affaire urgente, Vincentio, le Duc qui règne sur Vienne, demande à Angelo de le remplacer pendant son absence. L'enjeu est de savoir quel régent, du plus permissif — soit le Duc — ou du plus strict — Angelo —, se révélera le meilleur gouverneur. Deuxièmement, à la suite de la condamnation à mort de Claudio, accusé d'avoir fait un enfant à sa fiancée avant le mariage, une seconde intrigue se tisse entre Angelo et Isabelle, la sœur du condamné, sous la forme d'un dilemme moral. Séduit par la beauté d'Isabelle, Angelo lui propose de sauver son frère en échange de sa virginité. Ici, un débat est lancé entre les partisans de la rigidité et ceux de la souplesse dans l'observation des préceptes religieux. Doit-on sauver un être cher en pêchant contre le ciel ? Subséquemment, les intrigues s'entrelacent l'une à l'autre : le Duc, déguisé en aumônier de prison, apprend les malheurs de Claudio et le sacrifice exigé à Isabelle pour le sauver. Sous le couvert de l'anonymat, le Duc concocte un plan pour épargner la vie de Claudio sans qu'Isabelle ne cède à Angelo. Enfin, le Duc reprend son titre de gouverneur et demande à Isabelle de l'épouser. La fin de la pièce ne permet pas de connaître la réponse d'Isabelle.

Si, comme d'autres œuvres antérieures, *Measure for Measure* exploite le thème du juge qui, imploré par la sœur ou l'épouse d'un condamné,

1. Matthieu, 7, 2 (*La Bible de Jérusalem*, traduction par l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1981, p. 1423).

n'accorde sa grâce qu'en échange de faveurs sexuelles, la pièce de Shakespeare diffère de ces dernières par un élément majeur, c'est-à-dire le caractère de la sœur du condamné. À travers les siècles, les critiques shakespeariens, bien que fascinés par le personnage d'Isabelle, ne se sont jamais vraiment entendus sur son profil. Isabelle est-elle une dévote obsédée par la religion au point de laisser mourir son frère ou est-ce une sainte douée de compassion ?

L'approche éthique de Charles Taylor, et en particulier sa théorie de l'agent moral, propose une alternative aux interprétations traditionnelles d'Isabelle. Une telle lecture des personnages permet de distinguer les fondements de leur identité en évaluant leurs actions selon un mouvement intérieur et non extérieur à eux. Selon une vision éthique de l'identité, les conceptions du bien forment un cadre de référence à l'intérieur duquel se fixe la vision que les gens ont du monde et organisent leurs actions. La manière dont ils se conçoivent est ainsi intrinsèquement liée au concept de bien, ou à celui de morale. Cette morale, dont parle Taylor, fait référence à une topographie intérieure, et est fondée sur la recherche d'une dignité qui trouve sa reconnaissance dans un rapport dialogique avec les autres signifiants. Ainsi, l'identité du sujet n'est pas déterminée par ce qu'il est, mais par ce qu'il tend à devenir.

Dans cet article, nous aborderons le choix d'Isabelle face au dilemme imposé par Angelo comme une manifestation de son espace moral. Puisqu'un choix est avant tout la revendication d'une préférence, la marque d'un discernement ultime entre quelque chose d'acceptable et quelque chose d'inacceptable, celui d'Isabelle indique quels sont les idéaux et les interdits qui orientent sa prise de position. Fondé sur une ontologie théiste et orienté par une vision platonicienne de l'existence, le choix d'Isabelle illustre ce qui donne un sens à sa vie. Il correspond à ce qui, pour elle, constitue le bien et le mal, le meilleur et le pire, puis le supérieur et l'inférieur. Nous montrerons, par l'étude de certains extraits où Isabelle réagit avec confiance et incorruptibilité aux pressions qui lui sont faites, que celle-ci se révèle une évaluatrice compétente et forte. Être d'une exceptionnelle droiture, Isabelle s'impose par l'éthique qui est la sienne : elle sait défendre ce qui fait d'elle un être digne et honorable. Et pour Isabelle, la vertu combinée à la maîtrise de soi constituent les cartes maîtresses de ce qu'elle désire incarner.

L'orientation morale comme vecteur identitaire

À titre de prolégomènes à la caractérisation d'Isabelle dans *Measure for Measure*, il est nécessaire de définir certains concepts théoriques comme celui de morale et d'identité chez Charles Taylor. À la lumière de la philosophie morale moderne, un courant de pensée qui a émergé dans le milieu universitaire anglo-saxon au début des années 1990, il est possible de concevoir l'orientation morale d'un sujet comme un vecteur identitaire fondamental. Dans *Les sources du moi*, Charles Taylor offre une explication précise de la notion de morale :

On peut, bien entendu, définir la « morale », comme on le fait souvent, uniquement en termes de respect d'autrui. On pense alors que la catégorie

de la morale embrasse seulement nos obligations envers autrui. Mais si nous retenons cette définition, nous devons aussitôt reconnaître qu'il existe d'autres questions qui dépassent la morale, qui revêtent pour nous une importance capitale et qui appellent une évaluation forte. Ces questions, concernant la manière dont je vais vivre ma vie, touchent au genre de vie qui vaut la peine d'être vécue, qui pourra tenir les promesses implicites de mes talents personnels [...]; elles touchent encore à ce qui constitue une vie riche et signifiante, par opposition à une autre qui ne se préoccuperait que de questions accessoires ou futiles².

En ce sens, Charles Taylor croit que seuls les sujets capables d'une évaluation forte, c'est-à-dire ceux qui agissent selon une évaluation éthique et non en fonction de la satisfaction immédiate de leurs désirs, sont en mesure de faire valoir le sens de leur existence face aux autres. Taylor transpose donc la question morale sur le terrain de l'identité. Il soutient que l'horizon moral d'un sujet oriente non seulement son existence, mais lui donne également un sens :

Savoir qui je suis implique que je sache où je me situe. Mon identité se définit par les engagements et les identifications qui déterminent le cadre ou l'horizon 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 position³.

Dans cette perspective, pour découvrir l'identité d'Isabelle, il faut avant tout comprendre quels sont les paramètres de son univers moral. Pour y arriver, il se révèle nécessaire de connaître ce qui fonde son sens du respect d'autrui et de cerner les idées et les images que sous-tend sa vision d'une vie réussie. Il faut analyser ses interactions avec son entourage afin de reconnaître, par les limites qu'elle s'assigne et sa manière de se mouvoir en société, quels sont les éléments qui composent sa définition de la dignité, soit, comme le dit si bien Taylor, ce « sentiment que nous avons de nous-mêmes en tant que nous imposons le respect⁴ ».

Dans *Measure for Measure*, l'interprétation des personnages grâce à l'analyse de leurs relations dialogiques avec les autres constitue une façon logique de procéder à leur identification. Puisqu'il s'agit d'une comédie noire, la transformation subie par les actants du début à la fin de la pièce demeure diffuse et ouvre la porte à de multiples thèses toutes réversibles. Mettre le doigt sur la nature d'Isabelle en considérant son évolution au fil des événements et des circonstances ne semble pas l'option la plus convaincante parce que la pièce garde des secrets, notamment en ce qui concerne les objectifs et la quête véritable des personnages principaux comme le Duc, Angelo et Isabelle elle-même. Une philosophie de l'implicite domine *Measure for Measure* : les informations sur l'intériorité ne sont pas transmises explicitement. Ainsi, il vaut mieux se concentrer sur la manière dont Isabelle interagit et se positionne dans ses relations avec les autres, sur

2. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduction de Charlotte Melançon, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1989, p. 29.

3. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, ouvr. cité, p. 46.

4. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, ouvr. cité, p. 30.

ses revendications et ses objections par rapport à ce qu'ils lui proposent de faire, et sur sa capacité à imposer ou non ce qu'elle place en premier dans son échelle de valeurs. Dans ce contexte, le choix d'Isabelle prend une importance toute significative : il s'agit d'une marque de subjectivité indéniable qui illustre la manière dont elle se conçoit elle-même.

Le choix d'Isabelle

L'ontologie morale sur laquelle repose la vision du monde des gens demeure essentiellement sous-entendue. À moins d'une épreuve, d'un conflit ou d'une désorientation majeure, la plupart des hommes et des femmes n'énoncent pas formellement le cadre de leur espace moral. Cependant, il survient parfois des situations, comme c'est le cas dans *Measure for Measure*, où un sujet se doit non seulement d'affirmer ses priorités morales, mais de les défendre afin de protéger son identité. La proposition d'Angelo, en plus de soulever des questions éthiques, menace les composantes mêmes du personnage d'Isabelle. Cette proposition met en péril sa conception de l'altruisme, de la vertu et de la justice, ainsi que son idéal de vie. Inévitablement, le dilemme d'Angelo déclenche un mécanisme de défense identitaire chez Isabelle : il oblige la jeune fille à réfléchir sur la place qui est la sienne et à celle qu'elle envisage dans l'avenir.

Isabelle possède la capacité de faire un choix rapidement, en ne sombrant pas dans la culpabilité ou la honte. Par l'affirmation de son choix, la protagoniste montre le lieu d'où elle parle, validant ainsi sa propre définition du bien. Face à Angelo et Claudio, ces deux « autres signifiants » qui incarnent tous les deux des positions stratégiques par rapport à elle, Isabelle pose les balises de son identité. Elle écarte tout ce qu'elle juge inapproprié pour elle, tout ce qui porte préjudice à ses croyances et à son salut.

Isabelle : une évaluatrice forte

Sans jamais faiblir, les réparties enflammées d'Isabelle s'ancrent dans une résolution que rien ne peut ébranler. Même pour épargner une personne chère à ses yeux, Isabelle ne s'offrira pas à Angelo. Tout au long des entretiens de la pièce, Isabelle ne s'abaisse jamais à prendre une décision qui la gratifierait sur le moment, mais qui la condamnerait à long terme à se cloîtrer dans la honte. Elle affirme ses idéaux, et elle n'acquiesce à aucune requête contraire à ses principes : ni face au discours de pouvoir d'Angelo, qui se sert de sa position privilégiée pour l'acculer au pied du mur, ni face au plaidoyer émotif et implorant que lui adresse son frère, complètement terrorisé par l'idée de sa mort prochaine. Dans ses confrontations avec les autres, l'intégrité profonde d'Isabelle montre combien sa ligne de conduite se révèle cohérente et inhérente à une évaluation forte. Si les autres personnages changent d'idée devant la perspective de l'échafaud ou travaillent dans l'ombre afin de rendre une justice pour le moins sommaire, Isabelle ne bifurque jamais dans les chemins de traverse de la facilité. Par conséquent, elle apparaît comme une évaluatrice forte, la seule dans *Measure for Measure*. Le passage suivant illustre clairement cette caractéristique :

Angelo — Admettez qu'un seul moyen puisse lui sauver la vie (et je ne propose ce moyen-là plutôt qu'un autre que parce qu'il s'agit d'une cause perdue), que vous, sa sœur, vous vous trouviez l'objet des désirs d'un homme dont le crédit auprès des juges ou la propre grandeur pût délivrer votre frère des menottes de la loi commune; et qu'il ne fût pas possible humainement de le sauver autrement, mais qu'il vous fallût ou bien livrer les trésors de votre corps à cet homme supposé, ou bien laisser mourir votre frère... que feriez-vous?

Isabelle — Je ferais ceci, autant pour mon frère que pour moi: me trouvant aux instants mêmes de la mort, je me parerais des sillons sanglants du fouet qui lacère comme de rubis et me dépouillerais pour la tombe comme pour le lit le plus passionnément convoité, plutôt que de prostituer mon corps à la honte.

Angelo — Il faut donc que votre frère meure.

Isabelle — Et ce serait la solution la moins coûteuse... Mieux vaut pour mon frère une mort d'un instant que si sa sœur, pour le racheter, devait mourir à jamais⁵.

À la lumière de cet extrait, Isabelle, littéralement indignée, décline l'offre d'Angelo sans même demander de délai. Contrairement à un évaluateur faible, elle est imperméable au chantage et ne se perd pas en tergiversations. D'ailleurs, la réplique d'Isabelle qui clôtur le deuxième acte indique clairement sa position: « Ainsi donc, Isabelle, vis chaste, et toi, frère, meurs! Car plus précieuse qu'un frère nous est la chasteté⁶. » Il n'y a pas d'hésitation, pas de doute dans son esprit. Pour Isabelle, se plier aux désirs d'Angelo revient à se départir d'un bien inestimable dont elle sait évaluer le prix.

Selon Charles Taylor, les évaluateurs forts savent penser et juger en étant conscients que certains modes de vie ou sentiments sont indiscutablement supérieurs à d'autres plus aisément accessibles. Taylor ajoute même que les évaluateurs forts portent un jugement qui repose sur l'idée « qu'il existe des fins ou des biens dignes ou désirables de façon telle qu'on ne peut pas les mesurer à la même échelle que nos fins, biens ou désirs ordinaires. Ils ne sont pas simplement plus désirables, dans le même sens quoique à un degré plus élevé, que le sont certains biens ordinaires. À cause de leur statut particulier, ils commandent notre vénération [...] »⁷. Ainsi, puisqu'elle sait évaluer ce qui est digne ou non d'être fait, Isabelle doit être envisagée comme une évaluatrice forte. En effet, elle considère qu'il vaut mieux ne pas vivre que de mener une vie inférieure à celle à laquelle elle aspire; et se donner à un homme en dehors du mariage, c'est le meilleur moyen de descendre au plus bas de l'échelle de ses prétentions à l'existence.

Isabelle offre un exemple des distinctions qualitatives qu'un évaluateur fort prend en compte dans son rapport avec le problème du sens de l'existence. Comme Taylor l'affirme, elle prouve que « l'idée que les êtres humains peuvent accéder à une vie supérieure fait partie du contexte qui

5. William Shakespeare, *Measure for Measure*, traduction de Guy de Pourtalès, Paris, Société littéraire de France, 1921, p. 337-338.

6. William Shakespeare, *Measure for Measure*, ouvr. cité, p. 339.

7. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, ouvr. cité, p. 36.

nous permet de croire qu'ils sont dignes de respect, que leur vie ou leur intégrité est sacrée ou inviolable et qu'on ne peut pas s'en prendre à celle-ci⁸». En s'appuyant sur des lois divines et sur une éthique platonicienne qui proclament l'apothéose de la raison et de la vertu, Isabelle oriente son existence selon un cadre de référence dont le respect devient la condition *sine qua none* de sa qualité de vie. Isabelle se révèle être la personne qui, implicitement, sait le plus qui elle est. Selon Taylor, il s'agit d'un trait propre à un évaluateur fort : « pouvoir répondre en son nom revient à savoir où l'on se situe, ce qu'on souhaite répondre. C'est la raison pour laquelle nous avons habituellement tendance à parler de notre orientation fondamentale en termes d'identité. [...] et cette orientation, une fois qu'on l'a trouvée, définit le lieu d'où l'on répond, donc son identité⁹ ».

Une existence honorable

Du point de vue de la théorie de l'agent moral de Taylor, le choix d'Isabelle, c'est un cri identitaire impossible à ignorer. Il s'agit aussi d'une revendication axée sur l'idée d'une vie « pleine ». Bien entendu, cette vision tient ses sources de l'éducation et du contexte dans lequel évolue la jeune fille. En ce sens, elle n'a pu déterminer sa position par rapport à ce qui était valable, admirable, bien et digne qu'en puisant à l'intérieur d'un cadre moral qu'on lui a inculqué. Si on se fie à ses différentes allégations, il apparaît clairement que le mode de pensée d'Isabelle est d'allégeance platonicienne. Charles Taylor explique bien quelles sont les priorités prônées par une telle philosophie de vie : « La vie supérieure est celle que gouverne la raison, et la raison elle-même se définit en fonction d'une vision de l'ordre, dans le cosmos et dans l'âme. La vie supérieure est celle dans laquelle la raison — la pureté, l'ordre, la mesure, l'immuable — gouverne les désirs et règne sur leur penchant à l'excès, à la stabilité, au caprice, au conflit¹⁰. » La virginité constitue le critère majeur qui fonde la conception de la dignité de la protagoniste : elle y accorde une priorité absolue. La reconnaissance de sa pureté physique par ses pairs lui permet de prétendre, sans le demander explicitement, à un prestige spirituel. Isabelle est considérée comme un être immaculé, et elle suscite un certain respect qui vaut son pesant d'or dans une société comme la sienne. Grâce à son refus de s'avilir et de connaître les hommes, elle appartient donc à une autre catégorie d'êtres. Son ascendant sur ses pairs réside justement dans la distance qu'elle établit entre ces derniers et elle-même, sa vertu l'inscrivant comme un être révérendé dans un monde où règnent l'ignominie et le vice.

Pour mieux comprendre l'importance attachée, par ce personnage, à la vertu, il faut citer la scène où elle fait part à Claudio de sa décision. Raisonnable et stoïque, elle lui explique pour quelles raisons elle tient davantage à sa virginité qu'à la vie de son frère, et ce, malgré les demandes désespérées de Claudio. Dans son discours, Isabelle fait allusion à un code d'honneur qui

8. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, ouvr. cité, p. 43.

9. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, ouvr. cité, p. 48.

10. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, ouvr. cité, p. 37.

stipule qu'elle ne peut vivre en étant corrompue par la luxure. À ses yeux, il est même inconcevable qu'un frère demande un tel sacrifice. Lorsque Claudio, perdant tout sens des valeurs sous l'emprise de la peur, tente de la faire changer d'idée, elle le semonce rudement et sans détour :

Isabelle — Que dit mon frère ?

Claudio — La mort est une terrible chose !

Isabelle — Une vie de honte est méprisable

Claudio — Oui, certes, mais mourir et aller on ne sait où... Être couché dans l'immutabilité froide et pourrir... Ce corps sensible et chaud devenir une argile pétrifiée... Plonger cet esprit voluptueux dans des ondes de feu ou séjourner dans les régions frissonnantes encerclées de glaces épaisses... Être emporté par les invisibles ouragans, roulé avec violence et sans trêve tout autour de ce monde suspendu dans l'espace... Être pire que les plus misérables de ces damnés qui, dans les hurlements, enfantent de troubles et illégitimes pensées!... Cela est trop horrible! La vie terrestre la plus morne et la plus pénible que l'âge, la douleur, le dénuement ou la prison puissent infliger à la créature, est un paradis auprès de notre peur de la mort.

Isabelle — Hélas, hélas !

Claudio — Sœur chérie, laisse-moi vivre. Quelque péché que vous commettiez pour sauver la vie d'un frère, la nature vous le permet si bien qu'il devient une vertu.

Isabelle — Ô bête ! Ô lâche sans foi ! Ô misérable sans honneur ! Tu veux donc que mon crime refasse de toi un homme ? N'est-ce pas une sorte d'inceste que de trouver la vie dans la honte de ta propre sœur ? Que dois-je penser ? Dieu garde ma mère d'avoir trahi mon père, car un être aussi dégénéré et pervers n'est pas issu de son sang ! Prends mon refus, meurs, péris ! S'il ne fallait que me baisser pour t'arracher à ton sort, je le laisserais s'accomplir ; je dirai mille prières pour ta mort, mais pas un mot pour te sauver¹¹.

Tout en étant sensible au sort de son frère et en démontrant de l'empathie pour lui, Isabelle sait où doivent s'arrêter les obligations envers autrui pour ne pas sombrer dans le déshonneur.

Pour une vision éthique de l'identité

Au bout du compte, le choix d'Isabelle pose un diagnostic probant sur l'identité qui est la sienne. Puisque les fondements de l'ontologie morale des gens sont implicites, il doit y avoir un élément déclencheur afin d'en provoquer le dévoilement. Dans *Measure for Measure*, la proposition d'Angelo à Isabelle crée une situation qui oblige cette dernière à affirmer ce qui donne sens à sa vie. Son choix montre clairement quels sont les éléments constitutifs et les limites de son être. Il met en lumière la position d'où parle la jeune fille lorsqu'elle s'adresse à son entourage. Son choix suppose toute une série de vérités sur sa personnalité et son mode de conduite. Contrairement

11. William Shakespeare, *Measure for Measure*, ouvr. cité, p. 342.

aux autres thèses sur Isabelle, qui essaient de classer le personnage selon une analyse sociale, psychologique, sexologique ou sémiotique de ses faits et gestes, celle qui est défendue dans cet article s'attarde plutôt au cadre de référence qui guide les décisions du personnage. Les engagements et les renoncements d'Isabelle peuvent donc être perçus comme des indicateurs de son horizon moral. Et c'est l'horizon moral d'Isabelle, comme le ferait une grammaire intérieure, qui la pousse à poser des jugements et à viser une pérennité dans le respect des autres, de son idéal de vie et de sa dignité.

Parler d'Isabelle comme d'une sainte ou d'une dévote rigide, ce n'est que s'attaquer à la surface du personnage, ignorer les signes de sa réelle intériorité qui ponctuent la pièce. En fait, peu d'informations sont dévoilées sur elle dans *Measure for Measure*. Mis à part les scènes où elle s'oppose à Angelo et Claudio, elle n'offre pour seul indice de son intimité qu'une apparente piété, et elle s'en tient à l'attitude de mise chez toute novice. Par ailleurs, son silence final face à la demande en mariage du Duc brouille définitivement les cartes : ce qu'advientra Isabelle dans l'avenir demeurera à jamais un mystère. Ainsi, rien ne sert de s'attarder à ces minces indications qui ne mènent somme toute qu'à des impasses. La complexité du personnage tient donc dans le fait que son identité n'est pas dite, mais plutôt montrée. Par son refus à la proposition d'Angelo, Isabelle acquiert tout à coup une profondeur qui en dit long sur les multiples dimensions de son être. Son identité nous est dévoilée par ricochet : ses objections et ses principes se font le miroir du squelette idéologique qui soutient la cohérence de ses actes.

La fée Paillardine du comte de Caylus : paradoxes et enjeux du conte libertin au XVIII^e siècle

Kim Gladu,
Université du Québec à Trois-Rivières

Longtemps, les contes de fées ont été relégués à de simples fantaisies de l'enfance propagées par de bonnes nourrices ou de vieilles gouvernantes. Cependant, la deuxième moitié du xx^e siècle semble avoir été propice à la redécouverte de la valeur littéraire et esthétique de ces brefs récits merveilleux. En effet, grâce aux travaux de Vladimir Propp¹ sur la structure des contes de fées, de Bruno Bettelheim² sur leur potentiel psychanalytique, ou encore de Marc Soriano³, qui portent principalement sur l'univers de Perrault, on a posé un regard nouveau sur ces œuvres qui furent si populaires dès la fin du xvii^e siècle, alors que la vogue des contes de fées avait commencé à prendre une réelle ampleur. Le premier récit illustrant ce nouveau merveilleux, *L'île de la Félicité*, fut publié en 1690 dans un roman de M^{me} d'Aulnoy intitulé *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas*. « Avec le roman de M^{me} d'Aulnoy un genre littéraire [était] né qui [allait] connaître un succès extraordinaire⁴ », nous rappelait récemment Raymonde Robert. Toutefois, ce n'est que sept ans plus tard que celui-ci s'affirmera avec éclat dans l'univers littéraire, grâce aux *Histoires ou Contes du temps passé*, publiés en 1697 par Charles Perrault dont la renommée n'était plus à faire. Avec le recueil de Perrault, le conte de fées allait s'établir en tant que genre autonome, mais aussi s'ouvrir à des influences de toutes sortes que favorisèrent à la fois la publication de la traduction des *Mille et une nuits* par Antoine Galland à partir de 1704 et la vogue des romans sentimentaux à la manière de Marivaux au début du xviii^e siècle. C'est d'ailleurs ce caractère foisonnant et ambigu du genre que rappelle Raymonde Robert : « contaminé de plus en plus fortement par le merveilleux oriental, influencé par le roman sur lequel il finira par calquer ses développements, le genre est menacé, dès ses premières manifestations, par l'hétérogénéité qui marque ses origines⁵ ». La menace que Robert met ici en évidence ne tardera pas à venir et portera notamment la marque des auteurs libertins du siècle des Lumières. Ces

-
1. Voir à ce sujet Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
 2. Voir, à ce sujet, Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.
 3. Marc Soriano, *Les contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1968.
 4. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du xvii^e à la fin du xviii^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 14.
 5. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du xvii^e à la fin du xviii^e siècle*, ouvr. cité, p. 29.

derniers, philosophes, romanciers ou essayistes, s'approprient bientôt le genre, en alliant le libertinage érudit du XVII^e siècle à un renouveau de l'épicurisme, donnant alors une dimension plus sensible au libertinage moral, comme le rappelait Jean-Paul Sermain dans un récent ouvrage : « Le libertinage de pensée impliquait au XVII^e siècle une critique des préjugés en matière de morale et un comportement plus conforme aux appels de la nature, plus accueillant aux plaisirs de la vie sensible, ceux du corps comme ceux de la société, tourné vers ce monde, non vers l'autre⁶. » Fidèles à l'esprit d'un Fontenelle, les auteurs libertins souhaitaient donc créer des œuvres qui conciliaient le plaisir, et surtout le plaisir galant, à un savoir critique qui n'était pas étranger aux idéaux des premières Lumières. Il en résulta une littérature où s'entremêlent scènes galantes, discours philosophiques et appels ironiques au lecteur. Mais, demandera-t-on, comment a-t-on pu adapter un genre aussi empreint de simplicité et de naïveté à un courant littéraire qui en appelle à la séduction parfois perverse et à la réflexion philosophique ? C'est sur les termes de cette adaptation que nous allons nous pencher ici en proposant l'examen de *La fée Paillardine*, conte libertin attribué au comte de Caylus et rédigé vers 1730. Son titre résume à lui seul tout un programme dont nous explorerons tour à tour les deux dimensions qu'il réunit, l'idée de fée renvoyant d'abord au monde merveilleux des contes traditionnels, alors que le nom même de *Paillardine* suggère parodie et ironie.

Le merveilleux du conte libertin

De manière générale, on considère le conte de fées traditionnel comme une mode, et le conte libertin, comme une mode dans la mode⁷. Ainsi, suivant cet esprit, le second conserve certains éléments de l'univers féerique traditionnel qu'avait consacrés le premier. Par exemple, dans le conte de fées comme dans le conte libertin, on reconnaît « l'instauration d'un ordre féerique exclusif par lequel le micro-univers du conte merveilleux est constitué comme référence absolue et suffisante⁸ ». Songeons ici au désormais célèbre « il était une fois », cette simple expression signifiant au lecteur que l'histoire se déroule dans un monde imaginaire, lointain et intemporel, dans lequel toutes les fantaisies sont permises et doivent être d'emblée acceptées. Par ailleurs, ce caractère merveilleux est également ce qui sert de lien entre le conte traditionnel et le conte libertin, puisque, dans l'un et l'autre cas, on retrouve, avec abondance, fées, sortilèges, êtres imaginaires et transformations instantanées. Cela dit, à la suite des travaux de Vladimir Propp et de Marie-Louise Ténèze⁹, on a reconnu que le conte de fées se définit égale-

6. Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2005, p. 169.

7. À propos de la mode des contes de fées, voir Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, ouvr. cité.

8. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, ouvr. cité, p. 35.

9. À propos de la structure narrative des contes, voir Marie-Louise Ténèze, « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, vol. 18, n^{os} 1, 2 et 3, 1970, p. 11-65.

ment par ses éléments structuraux, tels que le méfait et sa réparation, qui sont au cœur de son schéma narratif. Bien que le conte libertin s'accommode aisément de cette structure de base, le méfait prendra quelquefois une forme inattendue. C'est le cas dans *La fée Paillardine*, où l'héroïne subit un ensorcellement pour le moins particulier. C'est que Paillardine, éprouvant de la jalousie pour une jeune et belle princesse, lui jette un sort plutôt étrange :

Ce ne fut point en altérant sa beauté, en la métamorphosant sous la forme de quelque vil animal; elle ne fit point enfin tout ce que les Fées sont dans l'habitude de faire pour se venger; elle fit vraiment bien plus, ô comble de rigueur et de cruauté! [...] elle empêcha toute la nature de bander pour elle et cela sans diminuer aucun de ses désirs¹⁰.

La fée Paillardine — la lettre même du texte l'exprime à l'évidence — ne se présente pas comme une fée traditionnelle qui utilise des méthodes d'ensorcellement éprouvées, mais bien comme une fée libertine qui, savante en matière de plaisirs, connaît les malheurs qu'entraîne l'insatisfaction des désirs. Aussi, la réparation de ce méfait se fera à l'aide d'un nouveau sort, lequel redonnera son pouvoir sexuel à notre jeune princesse, la bien nommée Serrepine, qui épousera son cher prince Membru tout en punissant la fée Paillardine, produisant ainsi la fin heureuse que l'on connaît, mais grâce à un bonheur désormais retrouvé dans la volupté. Bref, mauvais sort, réparation, union finale des amants sont autant de motifs qui ressortissent bien sûr au conte de fées, mais à une féerie désormais subvertie, car ils mettent en scène des héros aux aspirations plus charnelles qu'amoureuses ou sociales, l'objectif n'étant plus l'accès au trône et à l'amour, mais l'accomplissement personnel dans une vie charnelle épanouie.

Des personnages licencieux

Du reste, pareil remaniement du merveilleux féerique survient souvent dès le début des contes libertins à la faveur d'un portrait inusité des personnages. Alors que le conte traditionnel se contentait de la banalité de quelques mots de convention pour les définir, tels que beau ou valeureux, le conte libertin s'attache à décrire leurs caractéristiques licencieuses et leurs intrigues galantes. C'est d'ailleurs ce que fait Caylus qui s'attarde à détailler le caractère paillard de la fée et de ses mœurs¹¹. Cette description complexifiée des personnages féeriques dans le conte libertin permet bien sûr de s'étendre avec complaisance sur les habitudes et les désirs sexuels, mais également de présenter une version différente du personnage féerique en tant que type. En effet, le conte traditionnel mettait en scène des personnages ancrés dans un univers manichéen et dont les qualités ou les défauts étaient sans équivoque. Or, dans le conte libertin, ce monde est complètement bouleversé par des êtres qui ne sont ni bons ni méchants, mais qui

10. Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *La fée Paillardine ou la princesse ratée*, Paris, Les Impressions du Carré, coll. « L'écrin secret du bibliophile », 1962, p. 39.

11. Voir le début du conte, particulièrement les pages 11-13.

possèdent une vie morale complexe. Ainsi, dans *La fée Paillardine*, le personnage principal nous est d'abord présenté sous un jour positif en regard de l'univers libertin. Paillardine est experte dans la satisfaction de ses propres désirs et dans ceux des autres, tout en partageant son savoir avec de jeunes initiées¹². Or, elle prend bientôt le rôle de l'adjuvant, alors que, par jalousie, elle jette un sort à la pauvre Serrepine. Cette oscillation dans le caractère du personnage permet à l'auteur de rendre les avatars du désir dans toute leur complexité : ce ne sont plus les vertus ou les vices qui guident l'individu, mais un mélange de sentiments et de pensées fluctuants suivant les occasions et les événements. Cette psychologisation des personnages, en brouillant les pistes, permet donc une analyse plus profonde du caractère et du cœur humain, perspective qui s'impose à la même époque dans le roman d'analyse à la manière de Marivaux.

L'envol libertin : théâtralité et féerie

Cette subversion des éléments traditionnels du conte de fées n'affecte d'ailleurs pas uniquement les acteurs du récit, mais également le décor où ils paraissent. D'abord, la présence de motifs théâtraux dans les contes libertins semble également provenir de la tradition merveilleuse classique. Ainsi, le théâtre à machine et l'opéra, en vogue en France depuis le XVII^e siècle, ont sans cesse fourni la matière et les motifs du surnaturel dans les contes de fées. L'illusion créée par les poulies et les treuils sur la scène s'est rapidement transposée dans les récits féeriques, et même s'y développe avec une plus grande liberté en s'affranchissant des servitudes techniques propres aux théâtres. De fait, les motifs les plus fréquemment repris par la féerie concernent les chars volants, auxquels l'arbitraire du conte donne toute leur ampleur, comme le rappelle ici Robert : « Toutes les catégories de ces envols, qui font les délices des spectateurs de l'opéra, vont se multiplier dans des textes qui profitent évidemment de la liberté que leur offre l'absence des contraintes techniques qui handicapaient les machinistes du théâtre¹³. » Or, le conte libertin va reprendre ce motif du conte classique, mais en adaptant le caractère surnaturel en ajoutant à leur faculté de voler certaines formes des plus singulières. En témoigne, encore là, *La fée Paillardine*, avec l'envol d'un « char de couilles¹⁴ » conduit par des « vits volants¹⁵ ». Ici, la forme génitale donnée à l'un des principaux motifs de l'illusion féerique et théâtrale participe bien évidemment d'un processus de dérision du conte classique, mais également d'une vision paradoxale de la nature qui, depuis le conte traditionnel, paraissait sous une figure enchantée. Ici et là, ce n'était qu'arbres et animaux parlants, plantes aux effets magiques, grotte ensorce-

12. Paillardine dirige un collège de jeunes filles où elle leur procure une éducation à saveur érotique.

13. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, ouvr. cité, p. 395.

14. Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *La fée Paillardine ou la princesse ratée*, ouvr. cité, p. 15.

15. Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *La fée Paillardine ou la princesse ratée*, ouvr. cité, p. 20.

lée, etc. Dans le conte libertin qui nous occupe, cette nature enchantée est représentée par les parties du corps humain érotisées, devenues miraculeusement autonomes et capables de se mouvoir seules dans les airs. À l'opéra toutefois, les chars volants supposaient l'utilisation de machines qui associaient, dans une sorte de paradoxe, l'enchantement féerique à la rationalité des moyens d'illusion utilisés par le théâtre. Il en va de même dans le conte libertin, où la nature enchantée se trouve en même temps désenchantée par la mise à jour critique des ressorts du trompe-l'œil et de l'illusion qui sous-tendent à la fois les arts de la scène et le conte merveilleux. C'est même cette tension fondamentale qui nous invite maintenant à observer de plus près les différents outils de subversion mis en place par le conte libertin au détriment du conte classique.

Parodie et désillusion

Bien que le conte de fées ait joui, en l'occurrence, d'une grande popularité dans la première moitié du XVIII^e siècle, il n'en est pas moins demeuré un genre mineur au sein de la République des Lettres et, on pourra peut-être s'en étonner, cette dépréciation était partagée par les auteurs mêmes qui l'ont pratiqué¹⁶. Cette situation ambiguë appelait donc une certaine forme de discours critique, à la fois ironique et parodique, qui marque la prise de distance de l'auteur par rapport à son texte, et qui semble particulière aux auteurs du XVIII^e siècle¹⁷, comme le rapporte Raymonde Robert : « La parodie s'est quelquefois exercée, à l'époque moderne, sur les conte de fées, [mais] elle ne l'a jamais fait dans l'esprit de dénigrement systématique qui marque les textes du XVIII^e siècle [...] »¹⁸. Ce dénigrement avait ainsi pour effet de permettre aux auteurs libertins d'investir le conte de fées afin de profiter des avantages qu'il apportait à la culture libertine, mais tout en se détachant d'un genre à la fois populaire et déprécié. Dans les contes classiques, il y avait une recette éprouvée : « le narrateur, impliqué par le genre, se dessine, au fil du texte, selon un schéma simple : racontant une histoire à laquelle il fait semblant de croire, il s'adresse à un lecteur structural, lui-même censé s'y laisser prendre¹⁹ ». Or, au milieu du XVIII^e siècle, le conte libertin émergent déstabilise la conception classique du merveilleux en l'associant à des thèmes licencieux, ce qui suppose incidemment une attitude parodique face au genre lui-même. L'auteur, ne pouvant plus présenter un narrateur complice de la forme de discours qu'il cherche à

16. Voir, par exemple, le discours préliminaire de Voisenon au *Sultan Misapouf* : « Vous trouverez sans doute que ce conte est un peu libre ; je le pense moi-même, mais ce genre de conte étant aujourd'hui à la mode, je profite du moment, bien persuadé qu'on reviendra de ce mauvais goût [...] » (Claude-Henri de Voisenon, « Le Sultan Misapouf et la princesse Grisemine ou les métamorphoses », dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 500).

17. À ce sujet, voir particulièrement Jean-Paul Sermain, *Métafictions (1670-1730). La réflexivité dans la littérature d'imagination*. Paris, Honoré Champion, 2002.

18. *Contes parodiques et licencieux du XVIII^e siècle*, textes réunis et présentés par Raymonde Robert, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1987, p. 11.

19. Raymonde Robert, *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVII^e à la fin du XVIII^e siècle*, ouvr. cité, p. 220.

dénigrer, a recours à des formes narratives particulières qui lui permettent alors d'affirmer qu'il n'adhère pas au genre dont il se sert et qu'il n'est pas dupe de ses procédés. Le narrateur sort alors de l'ombre et affiche sa subjectivité critique en commentant sa propre histoire, ce qui est mis en évidence, entre autres, par le changement d'instance narrative, qui passe de la troisième à la première personne. Cet extrait de *La fée Paillardine* illustre bien ce mécanisme : « En plus de toutes les magnificences dont le superbe bordel était orné, les filles dont il était rempli le rendaient un lieu de délices ; les jeunes princesses dont on confiait l'éducation à Paillardine, selon l'usage du temps, étaient d'une beauté ravissante. Je vois le lecteur étonné de cette confiance et douter de ce que j'avance, mais il ne sera plus surpris quand il saura les occupations de la Fée²⁰. » Comme on le remarque, ces interventions du narrateur sont souvent jumelées à des adresses au lecteur, qui servent également à briser chez le public l'illusion de réalité créée par l'histoire. Ainsi, le lecteur se voit rappelé à son rôle de lecteur, ce qui l'amène à réfléchir sur le statut de la fiction à laquelle il s'amuse et à douter des éléments qui lui sont présentés. Grâce à ce jeu formel, l'auteur peut donc se permettre d'utiliser un genre mineur, sans pour autant être perçu comme un auteur mineur, tout en profitant des possibilités créatives qu'offre le conte libertin. Par ailleurs, l'usage critique du discours narratif s'allie également à un déplacement du temps et de l'espace propres au genre, ce qui amplifie le discours ironique tenu par les narrateurs.

Le conte de fées, on l'a vu, suppose la présence d'un monde imaginaire où tout est possible. Cet univers féerique se trouve par le fait même placé dans un lieu indéfini, *fort, fort lointain*, inconnaisable, et dans un temps passé impossible à situer²¹. Or, le conte libertin semble faire une entorse à ce lieu commun du conte traditionnel, en mêlant au monde imaginaire classique un monde contemporain identifiable et reconnaissable par de nombreux éléments semés à travers le texte par les auteurs. C'est ainsi que nous voyons se greffer au fameux « il était une fois » des marques d'une temporalité définie, référant à une époque précise, ancrée dans la trame historique réelle. Dans *La fée Paillardine*, Caylus met en évidence la juxtaposition de ces deux univers, réel et fictif, en établissant notamment un parallèle entre Paillardine et les femmes françaises : « La Nature départ [*sic*] rarement en nos pays ces heureux talents et ces véritables dons du ciel, car enfin (l'on n'y peut penser sans gémir) combien peu nos femmes déchargent-elles en France ! Paillardine ajoutait à tant de perfections celle d'être au moins au coup pour le coup²². » Ici, on retrouve le premier outil de mise à distance dont il a déjà été question, à travers l'intervention du narrateur, qui se change en un « je », commentant les événements de son propre

20. Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *La fée Paillardine ou la princesse ratée*, ouvr. cité, p. 29.

21. Bien sûr, on retrouve dans les contes de Perrault et des premières conteuses des représentations contemporaines de l'époque, mais elles sont choisies parmi celles qui semblent déjà féeriques par le spectacle de leur magnificence, tels les fastes de Versailles ou des fêtes princières.

22. Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *La fée Paillardine ou la princesse ratée*, ouvr. cité, p. 11-12.

récit, mais cet extrait nous montre bien davantage. De fait, il brise l'illusion du monde imaginaire qu'on avait institué au départ en rappelant au lecteur qu'il se trouve en France et que ceci n'est qu'une histoire. Les indications spatio-temporelles précises servent donc à rapprocher réalité et fiction, tout comme les éléments du quotidien qui semblent inadéquats, ou du moins surprenants, dans un conte de fées. C'est ce que l'on observe alors que le comte de Caylus décrit les démarches du Roy des Décharges, le père du Prince Membru, pour retrouver son fils :

Le Roy des Décharges, de son côté, qui conservait une sorte de crédit (que je crois qu'il aura toujours dans le monde), inquiet du Prince Membru, avait fait des démarches pour s'instruire de sa destinée, et ses soupçons étaient arrêtés sur Paillardine. Il employa quelques amis qu'il avait dans le collège des Fées pour implorer leur justice; en un mot, l'affaire commença à faire du bruit, et le Conseil, fort embarrassé, jeta les yeux, pour mettre ordre à tout ce qui se passait, sur une vieille Fée qui se nommait Madame Babinet [...] ²³.

L'introduction de collègues dans le monde féerique, les alliances des dirigeants entre eux, la publicité donnée aux événements et la présence d'un système où siège un Conseil paraissent ici appartenir davantage à la société de cour de l'Âge classique qu'au monde merveilleux. Sans être explicite, Caylus réfère donc de façon évidente aux situations qui lui sont contemporaines, introduisant le quotidien le plus banal dans un univers censé être marqué par des éléments relevant du surnaturel, ou du moins de l'extraordinaire. Or, cette deuxième stratégie servant à briser l'illusion féerique possède également une autre fonction beaucoup plus intéressante, selon laquelle l'utilisation du genre merveilleux et le dépaysement qu'il opère procurent la distance nécessaire à la critique du monde réel. En se plaçant d'un point de vue extérieur à l'objet de la critique, les auteurs de contes libertins rendent possible cette dernière, tout comme, chez Montesquieu, le point de vue d'un Oriental avait servi la critique de la France dans ses *Lettres persanes*. Dans le cas du conte libertin, ce désenchantement de l'univers féerique s'effectue donc au profit d'une sorte de fictionalisation de la pensée critique, qui ouvre la voie au libre examen du temps présent réel par l'entremise d'un temps passé fictif ²⁴.

Esprit et subversion : la rhétorique du conte libertin

Enfin, la dimension critique que nous avons identifiée s'énonce aussi grâce à un langage particulier, qui poursuit le processus de dérision auquel nous nous sommes attardée. En effet, le libertinage, en plus de s'en prendre aux personnages repris des contes de fées, s'attaque également au discours qui les met en scène. C'est cette double subversion que rappelle ici Jean Sgard : « Capable d'exprimer à la fois une intrigue érotique, une réflexion

23. Anne-Claude-Philippe de Tubières Grimoard de Pestels de Levis, comte de Caylus, *La fée Paillardine ou la princesse ratée*, ouvr. cité, p. 42.

24. Dans le cas présent, Caylus insère une critique des femmes françaises qui se présentent comme prudes alors même qu'elles sont habitées des plus dévorants désirs.

impertinente sur la monarchie et l'Église, un jeu littéraire sur la féerie, le conte développe désormais, selon une formule d'Henri Coulet, un jeu subtil entre l'illusion et l'allusion²⁵. » C'est que le conte libertin se déploie à travers une rhétorique de l'esprit, ou un art de dire dont les jeux d'équivoque, de double entente ou d'antithèses surprenantes représentent les principaux ressorts. De ce fait, les auteurs créent une alliance nouvelle entre les mots et les idées, où l'entreprise critique propre au libertinage érudit peut s'accomplir à travers des énoncés vifs et brillants. C'est ce que rappelle Marc André Bernier : « [Au XVIII^e siècle,] le souci de "secouer le joug de l'autorité" et de diffuser les Lumières en appelle à une prose militante dont la force tient précisément à l'ingéniosité d'une raison et d'un savoir devenus éloquents²⁶. » C'est alors par la reprise du langage du conte merveilleux que l'éloquence du conte libertin se déploie, langage qu'il se plaît cependant à parodier et à subvertir. Par exemple, dans le conte de Caylus, le titre lui-même pose un regard nouveau sur l'univers de la féerie en nous présentant le personnage éponyme du conte : la Fée Paillardine. Alors que le concept classique de fée réfère souvent soit à une vieille dame, soit à une jeune elfe, la juxtaposition du terme *Paillardine* à celui de *fée* vient renverser la connotation traditionnelle de ce dernier, tout en annonçant le trait de caractère principal qui sera attribué au personnage, qui n'est plus moral, mais érotique. De plus, le titre est accompagné d'une courte explication : *La fée Paillardine ou la princesse ratée*. Ainsi, en plus d'évoquer d'emblée le caractère paillard du récit, on renverse doublement la tradition classique en mentionnant une princesse ratée. Le dictionnaire de l'Académie française de 1762 donne la définition suivante de cet attribut peu avantageux : « RATER. v.n. Il se dit d'une arme à feu qui manque à tirer, soit que l'amorce ne prenne point, soit que le coup ne parte pas. *La compagnie de perdrix partit à la portée de son fusil, mais son fusil rata*. Il se dit quelquefois au figuré, en parlant d'un homme qui a manqué son coup, & qui n'a pas réussi à quelque chose qu'il avoit entrepris²⁷. » Dans le texte qui nous occupe, l'expression contient ces deux éléments, propre et figuré, qui mènent tout autant à l'autodérision. D'une part, si l'on considère la proposition au figuré comme référant à une princesse « qui a raté », qui n'a pas atteint son but, on renverse le stéréotype de la princesse belle, bonne, généreuse, gracieuse, etc., en se moquant du conte de fées classique et de ses lieux communs. D'autre part, si on reprend l'image du fusil qui « manque à tirer », le double sens érotique est pour le moins suggestif. Serrepine devient la « princesse qu'on a ratée », c'est-à-dire dont on n'a pu satisfaire les désirs, cette expression marquant alors un retour à l'imaginaire libertin déjà annoncé par la paillardise de la fée. En somme, la rhétorique particulière à laquelle recourt le récit renverse le discours du conte de fée classique au profit d'une lecture au second degré,

25. Jean Sgard, *Le roman français à l'âge classique (1600-1800)*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de Poche », 2002, p. 161.

26. Marc André Bernier, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2001, p. 73.

27. « The ARTFL Project, University of Chicago », *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 1762, <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos>, page consultée le 13 avril 2007.

libertine celle-là, et sans cesse amusée par le sous-entendu frivole, ou surprise par la virtuosité d'une parole dont les enchantements déniaisés ne seront pas étrangers au succès qu'obtiendra le genre au siècle des Lumières.

Le récit libertin est donc bel et bien, à l'âge classique, cet « art de jouer avec les idées, les sentiments et les mots²⁸ », qu'avait défini Michel Delon. C'est cet art, que manieront si bien les auteurs de contes libertins, qui leur permettra de mettre au jour les préjugés sociaux et littéraires, sous la forme d'une critique à la fois détournée et complice, capable de mettre le lecteur à portée de participer au processus de désillusion. Ainsi, comme le rappelait Jean Mainil, « le conte libertin [...] remet non seulement en question toute forme d'autorité à l'intérieur de chaque conte, mais il remet aussi en question l'autorité de tout conte²⁹ ». De ce point de vue, les auteurs libertins proposeront non seulement des pistes de réflexion sur le XVIII^e siècle politique et social, mais également sur un genre littéraire où règnent superstitions et croyances populaires. C'est d'ailleurs ce qu'avait déjà mis en évidence le marquis d'Argens à l'époque qui nous intéresse, et dont Raymond Trousson rapporte ici les propos :

Le bon goût est revenu [...]. Au lieu du surnaturel on veut du raisonnable et, à la place d'un grand nombre d'incidents qui surchargeaient les moindres faits, on demande une narration simple, vive et soutenue par des portraits qui nous présentent l'agréable et l'utile [...]. Tout ce qui tient du merveilleux outré n'est pas prisé davantage par les gens de goût que ce qui sent le galimatias³⁰.

Suivant ce retour du bon goût et ce déclin de l'extraordinaire, des auteurs comme Caylus permettront, paradoxalement, au style acéré des philosophes d'adopter la tournure souriante de la prose libertine en pratiquant un genre qui n'était pourtant fait pour accueillir ni l'un ni l'autre : le conte de fées.

28. Michel Delon, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littérature, 2000, p. 43.

29. Jean Mainil, « Parodie et libertinage : le cas du roman-conte », dans Jean-François Perrin et Philip Stewart (sous la dir. de), *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2004, p. 269.

30. *Romans libertins du XVIII^e siècle*, préface de Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. xxiv.

Pourquoi ne pas s'adonner bourgeoisement à la prose ? L'art du billet chez Albert Lozeau

Sébastien Gauthier,
Université du Québec à Trois-Rivières

La découverte, ce matin, d'un poème dans un grand quotidien québécois étonnerait. Une dictature de la raison s'est installée depuis quelques années et l'espace journalistique appartient désormais aux spécialistes. Même la chronique libre, lieu de polémique et de subjectivité par excellence, possède ses « bâtarde de Voltaire¹ », la raison n'est plus de nos jours qu'un paramètre argumentatif et non une force morale initiatrice de liberté comme le désirait jadis Voltaire. Par le passé, suivant les pensées de John Saul à propos des journalistes, « il s'agissait de non professionnels désireux de communiquer des vérités non conformes à des masses d'individus aussi peu professionnels qu'eux² ». Cette liberté, à la fois de thèmes et de formes, existait au Québec dans un certain type de chronique au siècle dernier. L'art du billet, car c'est le terme que nous utiliserons pour circonscrire ce type de chronique libre, consiste dans l'aveu retenu d'une subjectivité, publié dans le cadre d'une presse écrite avec une certaine liberté de forme. Cette pratique journalistique a une existence plutôt courte dans la grande histoire de la rédaction et elle dure environ soixante ans. Le phénomène naît avec la fin du patronage politique des divers journaux à la fin du XIX^e siècle et se termine avec l'avènement des communications de masse à la suite de la Seconde Guerre mondiale. Le poète Albert Lozeau est probablement le billettiste le plus représentatif de cette période. Nous nous bornerons, dans cet article, à l'étude des trois séries de billets publiées par *Le Devoir* en 1911, 1912 et 1918. L'ambition de ce travail est ainsi de brosser un portrait de l'art du billet tel qu'il a été pratiqué par Albert Lozeau dans sa chronique libre intitulée *Billets du soir*. Se divisant en deux parties, notre étude soulignera d'une part les principales idées développées par Lozeau dans sa chronique par l'analyse du contenu ; la subjectivité, élément essentiel selon notre définition du billet, est au cœur du travail de billettiste et s'exemplifie particulièrement bien dans l'œuvre de notre chroniqueur-poète. D'autre part, nous prendrons en compte la dimension formelle du billet en illustrant la poétique du recueil, ainsi que les genres et les figures utilisés par l'auteur. En effet, ce dernier s'accorde une grande liberté de forme dans sa pratique de la chronique et cette liberté est essentielle au travail qu'il accomplit. Pour conclure, nous confronterons les limites de notre définition du billet et nous

-
1. John Saul, *Les bâtards de Voltaire. La dictature de la raison en Occident*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1993.
 2. John Saul, *Les bâtards de Voltaire. La dictature de la raison en Occident*, ouvr. cité, p. 695

tenterons de comprendre ce qui a mené Lozeau à s'intéresser « bourgeoisement à la prose³ ».

Sur le contenu

Dans le premier volume des *Billets du soir*, Albert Lozeau formule l'avertissement suivant : « Ces pages ont été écrites sous l'inspiration du moment. Qu'on ne leur demande ni grands éclats de style ni pensées profondes⁴. » Par cette *captatio*, l'auteur nous informe que son écriture se replie sur la simplicité de l'existence. Alité depuis l'enfance, il ne sort pratiquement jamais de sa chambre à coucher. Son monde se limite à peu de chose. Premièrement, il y a sa chatte qui ne porte aucun nom. On la rencontre dès les premiers billets et l'on suit la détresse de son propriétaire lorsqu'elle se faufile sur le balcon et qu'elle s'absente plusieurs jours. Certains billets s'attardent également à cette chambre qui limite son regard et il nous présente la petitesse de cette pièce où s'est tenue une réunion de l'École littéraire de Montréal en novembre 1904 : « J'aime les chambres petites. À cet égard la mienne est un chef-d'œuvre. On y tient deux à l'aise, trois en se tassant⁵. » Il parle également de sa relation avec les femmes, mais, comme dans sa poésie, l'amour est épuré de désir physique. Outre la mise en scène de sa propre individualité, l'auteur fait constamment intervenir un autre personnage qui hante son quotidien : sa petite cousine de cinq ans et demi. Elle lui parle du drapeau tricolore de la France, de sa poupée, de son orthographe, des images qu'elle dessine et encore et toujours de sa poupée. Le troisième personnage que l'on rencontre est l'ami de l'auteur. Sous ce nom se cachent tous les amis de Lozeau puisque celui-ci, servant de second violon au personnage-auteur, est l'adjuvant de service. Il donne des télégrammes à Albert, lui fait parvenir des lettres, des dépêches et des bribes de journal intime. C'est la seconde voix de tous les dialogues, c'est l'intervenant de toutes les situations et c'est le confident de toutes les émotions.

Les trois personnages principaux (l'auteur, sa cousine et son ami) ne sont que des outils pour Lozeau et ne peuvent être perçus comme des êtres réels. L'auteur n'a jamais visité autant d'endroits qu'il le prétend, sa cousine ne peut vieillir aussi rapidement qu'elle ne le fait et son ami ne peut pratiquer dix, voire vingt métiers dans la même année. Ces trois personnages permettent à Lozeau d'introduire dans chaque billet une part de subjectivité. Dès la première phrase, on découvre soit un pronom personnel de la première personne (je, nous), soit un pronom possessif (ma cousine ou mon ami). Cette focalisation emporte le lecteur et l'amène, un peu malgré lui, à adopter le prisme de la subjectivité de l'auteur-personnage Albert Lozeau comme perspective d'entrée dans le monde des *Billets du soir*. Une subjectivité doit cependant s'ouvrir sur autre chose, elle est rarement réfléchie sur elle-même. Le sujet pensant a besoin d'une réalité d'où tirer la

3. Albert Lozeau, *Billets du soir*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1911, p. 6.

4. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 6.

5. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1912, p. 13.

matière qu'il va façonner et Lozeau s'appuie sur trois grandes thématiques : la nature, l'humour et le quotidien.

Témoin, l'auteur l'est en ce qui concerne la nature. Prisonnier de l'île de Montréal, il s'attarde à tout ce qui traverse la ville : le vent, le ciel, les oiseaux, etc. Il est à noter que la moitié des billets font référence à l'une ou l'autre des quatre saisons. Il porte ainsi très souvent son attention sur l'automne, car il aime « [...] la chute nuancée des feuilles⁶ », lorsqu'« un peu de langueur amollit le paysage⁷ » et que le « soleil enveloppe la terre d'une clarté plus fine⁸ ». Il n'y a pas que cette saison qui le passionne, mais « [i]l est indiscutable que l'automne possède un charme plus puissant et plus mystérieux⁹ » que les autres.

Lozeau est un vif défenseur de l'environnement et il est ce que l'on pourrait appeler anachroniquement un écologiste. Il nous informe dans « *Test Case* », billet adressé à un avocat, qu'il désire poursuivre la ville de Montréal puisqu'elle utilise de la chaux afin de traiter les microbes dans l'eau municipale, ce qui lui fait craindre les effets nocifs de cette substance sur les animaux domestiques. Il termine même un passage du billet intitulé « Pour lire à la fête des arbres » par l'incitation suivante : « constituons-nous les gardiens volontaires des érables, des frênes, des hêtres et de tous les dispensateurs d'ombre salutaire. Plantons des arbres si nous le pouvons¹⁰... » Albert Lozeau fonde également ses billets sur des réflexions comiques comme dans « Hôpital d'oiseaux » où il tente de convaincre les gens de la nécessité d'ouvrir un centre de santé pour nos amis ailés ou lorsqu'il exprime le désir d'écrire les mémoires d'une feuille morte dans le billet intitulé « Réflexions [*sic*] d'un ignorant ». Le rêve est également un univers qui l'inspire ; dans « Cauchemar », il raconte la frousse qui le secoue lorsqu'il rêve que sa chatte a terriblement engraisé. Dans « Un rêve », il affirme que « [d]epuis [...] ce rêve, je n'accepte pas même un cigare au jour de l'an, et je ne crois sincères que les souhaits formulés par des gens qui ne me donnent rien¹¹ ». À d'autres moments, la fiction semble plus réelle que la vie du poète et le ton badin devient plus sérieux : « Le seul vrai baiser que j'ai goûté me fut donné en rêve, sous les pommiers de songe¹². » Outre le fait que Lozeau est un témoin de la nature et qu'il s'amuse de ses rêves et réflexions humoristiques, il est aussi un aventurier du quotidien. Comme nous l'avons dit plus tôt, la vie de ce poète, incapable de se déplacer, se résume aux petits gestes de l'existence, au jour le jour. Il adore commenter des anecdotes sur les déménagements dans « Déménagements » ou raconter la recherche d'un tire-bouchon afin d'ouvrir une bière Molson dans « Tout passe ». Il raconte son expérience d'une journée d'hiver dans « Derrière les vitres blanches » et nous présente sa curieuse façon de vivre pleinement une tempête de neige dans le billet « Dans la tempête ».

6. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 72.

7. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1912, p. 89.

8. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 27.

9. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 81.

10. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, ouvr. cité, p. 39.

11. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, ouvr. cité, p. 121.

12. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 23.

Un sujet se définit, souvent malgré lui, par les relations qu'il entretient avec les diverses institutions qui l'entourent. L'institution littéraire naissante est la plus convoquée dans les *Billets du soir*. Lozeau est en faveur d'un certain conservatisme formel et il va appuyer l'institution dans sa vision « classique » de la forme. Curieusement, la dimension monétaire est au centre de ses interrogations et il affirme dans « Page intime » : « Moi, poète canadien français [*sic*] vivant des seules ressources de ma plume, — comment se peut-il que je sois encore en vie¹³? » Pour bien illustrer son exemple, il va même jusqu'à exposer ses revenus des années 1901 à 1906. À la fin, il se questionne : « [Et si] je m'adonnais bourgeoisement à la prose¹⁴? » Il soulève également à quelques reprises le problème de la langue française. Dans le billet « Dans la rue » qui souligne le niveau de langage de la classe ouvrière canadienne-française, Lozeau utilise un discours mimétique rempli d'élisions, de québécoïsmes et d'anglicismes. Il ne fait cependant que présenter le problème, et refuse de juger ceux qu'il appelle ces « braves gens¹⁵ ». Sa volonté de montrer la grandeur de notre langue va si loin que « Du Français! », il fait dire à son ami : « «Notre père qui êtes aux cieus...» cela ne se dit bien qu'en français, et avec un air de vérité plus évidente. Les mots sont tellement limpides qu'à travers leur transparence il nous semble voir jusqu'au fond du ciel¹⁶! » Nonobstant ces crises grandiloquentes cachant un certain humour, il aspire à l'institution littéraire naissante et il va nous dire : « si vous voulez vous instruire tout en vous amusant, suivez mon exemple : écrivez des vers¹⁷ ».

La religion est intimement liée, chez lui, au développement du Québec, et le catholicisme est constamment évoqué dans ses billets. Lorsqu'il cherche la paix ou la tranquillité, l'auteur écrit : « quand nous aurons la paix intérieure, nous serons bien près de Dieu¹⁸ » et « Que le seigneur est bon de nous accorder parfois des heures tranquilles, des heures de recueillement, des heures où il se peut que le cœur soit en prière sans le savoir¹⁹ ».

L'analyse du contenu nous permet de souligner les principaux traits des *Billets du soir*. Premièrement, la subjectivité est la caractéristique principale de l'écriture de Lozeau. À travers celle-ci, l'auteur présente différentes observations sur la nature, sur ses rêves, sur les institutions de son époque, etc. Lozeau va adopter une perspective pleine d'humour et aborder le quotidien avec une curiosité presque enfantine. Aucune grande pensée n'est ici développée, le travail d'écriture reposant sur une certaine rhétorique du sublime. L'auteur désire montrer qu'un certain sublime, c'est-à-dire « ce qui fait preuve de génie ou d'une vertu exceptionnelle²⁰ », réside dans la vie quotidienne. Ainsi Albert Lozeau témoigne simplement de son existence au jour le jour... et après tout, la vie qui passe ne se suffit-elle pas à elle-même?

13. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 81.

14. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 83.

15. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 83.

16. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 11.

17. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, ouvr. cité, p. 85.

18. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 126.

19. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, ouvr. cité, p. 7.

20. Paul Robert (sous la dir. de Josette Rey-Debove et Alain Rey), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Le Robert, 2002, p. 2414.

Sur la forme

Par ailleurs, Lozeau fait sans cesse référence aux mêmes personnages et mentionne régulièrement en bas de page les recueils précédents et, bien que ces textes soient regroupés *a posteriori*, l'auteur nous invite à les lire comme un seul et même ensemble. Ainsi, tous les billets participent au même projet d'écriture : non pas celui de la publication journalistique des billets, mais de l'édition des recueils nommés *Billets du soir*.

Le recueil est un objet littéraire et éditorial. Il permet de publier un texte jugé de longueur insuffisante pour la publication. Présenté dans un journal avec plus ou moins de régularité, le billet n'a aucune relation avec les billets publiés à un autre moment de l'année. Sa vie se résume à sa journée de publication ; il sera, à l'exemple des autres articles, jeté avec le numéro. Regroupé dans un recueil, il tisse de nouveaux sens. De plus grandes thématiques voient le jour et le lecteur aborde les trois séries de billets comme il aborderait un recueil de poésie ou de nouvelles.

Mais le billet n'est pas un genre strictement littéraire et il est caractérisé, comme on vient de le voir, par son lieu de publication, c'est-à-dire le journal. Ainsi, différents genres littéraires sont conjugués sous la plume du billettiste. La prose est évidemment le type dominant et il recouvre un total de 76 textes sur 114 (soit près de 70 %). Sous cette pratique de la prose se cache un grand nombre d'exécutions possibles : la description d'un événement, la narration d'une histoire rapportée ou même la comparaison entre deux idées entendues. La prose de Lozeau est cependant caractérisée par une volonté poétique évidente et l'utilisation de certaines figures de style illustre ce désir.

Les figures de l'analogie sont convoquées afin d'imager la relation entre deux réalités. La comparaison est utilisée afin de mettre en commun une qualité appartenant à deux éléments. Elle permet à Lozeau d'ajouter à son texte une multitude d'images poétiques : « la rue qui est comme une rivière²¹ », « c'est une enfant fraîche comme un lys baigné²² » et « le drapeau français flotte encore [...] comme une espérance dominant la tristesse²³ ». La métaphore est elle aussi invoquée pour son travail poétique, pour sa capacité à révéler la singularité du regard lozéen. Elle sert à caractériser la taille d'un ami : « il me dépasse de toute la tour Eiffel²⁴ » ; à représenter la glace sur une fenêtre : « Quand la fenêtre a reçu l'impression de l'hiver²⁵ » ; ou à qualifier le vacarme des automobiles : « une guêpe cyclopéenne bourdonne dans la pensée²⁶ ». La personnification, autre figure de l'analogie, insuffle la vie à un objet inanimé. Cet effet ajoute également une dimension poétique à la prose de Lozeau, employant celle-ci afin de dénoncer entre autres l'apparence physique : « Le miroir est le plagiaire en excellence²⁷ » ; ou

21. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 104.

22. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 89.

23. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 67.

24. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, ouvr. cité, p. 7.

25. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, ouvr. cité, p. 103.

26. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 17.

27. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 67.

pour souligner la virulence de la grippe espagnole : « Cette maladie me paraît destinée à une brillante carrière²⁸. »

Il est important de noter, d'une part, que l'auteur n'a pas recours à ces figures afin de combler un vide conceptuel ou lexical. D'autre part, elles ne conviennent évidemment pas à la rédaction canonique d'un article journalistique. Puisque la précision cède la place à l'évocation, le lecteur n'est plus un élément passif de l'équation ; il participe à la création des billets.

Lozeau emploie aussi quelques figures de construction dans sa prose. L'énumération est ainsi régulièrement utilisée afin de donner une impression de multitude qui n'est pas toujours essentielle à la compréhension du texte. Dans « Pour lire à la fête des arbres », l'auteur, plutôt qu'utiliser le substantif pluriel « arbres », décide d'écrire « des érables, des frênes, des hêtres et [...] tous les dispensateurs d'ombre salutaire²⁹ ». Ce choix n'appuie ni ne précise le propos : sa fonction, dans un contexte journalistique, est purement poétique.

Quant à l'anaphore, la figure de construction la plus utilisée par Lozeau, elle apporte une dimension rythmique que l'on retrouve habituellement en poésie. Ce travail sur le rythme peut distraire le lecteur et il ne répond certainement pas aux critères habituels de concision qu'exige un écrit journalistique. Ces figures permettent à Albert Lozeau de façonner sa prose de manière personnelle, de lui donner une forme et une musicalité qui lui sont propres.

La poésie versifiée apparaît seulement dans seize billets. Dans « Entravés », Lozeau écrit sur les contraintes journalistiques qu'il a rencontrées : « Si la colonne était plus large, / J'écrirais en alexandrins : / On vous donne si peu de marge, / Pauvres vers liés en quatrains³⁰ ! » Dans « Dialogue », il va inventer un entretien entre le vers et la prose ; le premier est selon lui trop noble et hautain pour parler du quotidien et le second est trop vulgaire pour verbaliser l'âme et s'adresser à Dieu. Cette réflexion sur les niveaux de style est centrale dans l'œuvre du poète et elle explique en partie les thèmes qu'il développe dans ses billets.

Albert Lozeau n'a jamais « bourgeoisement » pratiqué la prose poétique et il semble que l'exercice du billet lui ait permis de se familiariser avec cette forme d'écriture (plus légère et plus rentable). Il n'utilise jamais de figures spectaculaires comme l'oxymore, l'antithèse, l'hyperbole ou l'apostrophe ; il leur préfère la comparaison, la personnification, l'anaphore ou la célèbre métaphore. Le billettiste Albert Lozeau est principalement un poète. On entre dans les *Billets du soir* par le prisme de la subjectivité lozéenne, mais le texte appelle une lecture poétique et c'est le travail du lecteur qui donne pleinement sa vie au billet.

Le travail d'Albert Lozeau participe d'un seul et même mouvement, sa poésie et ses billets s'appuient sur les mêmes figures de style et construisent

28. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série trois*, ouvr. cité, p. 95.

29. Albert Lozeau, *Billets du soir. Série deux*, ouvr. cité, p. 39.

30. Albert Lozeau, *Billets du soir*, ouvr. cité, p. 63.

les mêmes thématiques. Puisque le billet est une forme brève et hétérogène, qu'il est rassemblé dans un recueil et appelé ainsi à une signification nouvelle, étant donné que la forme et le fond des billets lozéens ne peuvent se dissocier l'un de l'autre, le lecteur doit alors s'impliquer activement dans une lecture poétique. Et puisque l'auteur avoue lui-même aborder des sujets qu'il ne peut traiter en poésie classique, on peut proposer que le billet chez le poète Albert Lozeau est son laboratoire personnel de prose poétique.

L'Occident, pendant longtemps, a cru que la culture antique était insurpassable, que certains modèles étaient parfaits. La modernité a tout changé lorsqu'elle a postulé l'existence d'une évolution, lorsqu'elle a prétendu que faire différent était, par définition, faire mieux. Les *Billets du soir* se situent au point de rencontre entre cette tradition rhétorique et cette modernité poétique. Nous pouvons même postuler que les différentes tensions qui traversent l'écriture lozéenne — entre écriture subjective et réception universelle, entre liberté de contenu et rigidité formelle, entre prose et poésie et, plus largement, celle qui existe entre poétique et rhétorique — proviennent de l'opposition entre ces deux perspectives.

La provocation dans la trajectoire institutionnelle d'Yvon Deschamps

Éric Trépanier,
Université du Québec à Trois-Rivières

L'expansion très rapide des nouveaux médias à partir de la seconde moitié du xx^e siècle a forcé l'institution littéraire à se remettre en question puisque plusieurs auteurs ont choisi de diffuser leurs textes par le biais d'autres formes que celle de l'imprimé. Ainsi, nous avons assisté à l'émergence de nouvelles pratiques comme le radio-roman, le téléroman, le scénario de cinéma, le monologue humoristique de scène, etc. Prenant leur ancrage dans des genres plus traditionnels, comme le théâtre, le roman et la chanson, ces nouveaux venus dans le paysage littéraire ont d'abord été perçus par la critique comme des formes bâtardes qui ne méritaient pas de figurer aux côtés des chefs-d'œuvre issus de notre histoire littéraire.

Pendant, peu à peu, les critiques durent se rendre à l'évidence que les auteurs qui s'adonnaient à ce genre de pratique accomplissaient bel et bien la fonction d'écrivain et que leurs œuvres pouvaient bénéficier des mêmes techniques d'analyse que les formes canoniques de la production littéraire. Or, même aujourd'hui, les textes diffusés par le biais de la scène, la télévision ou le disque ne semblent pas profiter, au sein de l'institution littéraire, d'un capital symbolique qui pourrait être comparable à celui que l'on attribue aux œuvres des poètes ou des romanciers. Cette situation pourrait s'expliquer par le fait que les auteurs associés aux nouveaux médias ont inévitablement provoqué l'ordre établi qui régnait au sein de l'institution au début du xx^e siècle.

Dans cet article, je propose l'hypothèse selon laquelle la provocation de l'ordre institutionnel établi en littérature n'est pas un phénomène nouveau et que cet aspect est même une condition nécessaire à l'émergence d'une nouvelle avant-garde. Afin d'illustrer mon propos, j'utiliserai l'exemple de la trajectoire d'écrivain d'Yvon Deschamps qui est caractérisée par le concept de provocation institutionnelle. De plus, mes analyses me portent à croire que le succès des monologues de Deschamps est en grande partie attribuable au contenu provocateur de ses textes. Ce dernier point fournira un objet d'analyse supplémentaire qui met en lumière l'importance du concept de provocation dans la trajectoire institutionnelle d'un écrivain.

Depuis le début des travaux théoriques sur le fonctionnement institutionnel des arts et de la littérature, les chercheurs ont tenté d'expliquer les concepts d'ordre établi et d'avant-garde afin de comprendre l'évolution des différentes disciplines artistiques. Il semble en effet que ces dernières soient caractérisées par un phénomène de renouveau continu qui s'opère par des ruptures plus ou moins profondes entre l'ordre établi et une avant-garde qui

tente de se faire une place dans le paysage artistique. Dans son ouvrage intitulé *Les règles de l'art*¹, le sociologue Pierre Bourdieu exprime bien ce phénomène de rupture qui se produit lorsque de nouveaux venus tentent de s'insérer à l'intérieur d'un champ artistique :

C'est une seule et même chose que d'entrer dans un champ de production culturelle, en acquittant un droit d'entrée qui consiste essentiellement dans l'acquisition d'un code spécifique de conduite et d'expression, et de découvrir l'univers fini des libertés sous contraintes et des potentialités objectives qu'il propose, problèmes à résoudre, possibilités thématiques ou stylistiques à exploiter, contradictions à dépasser voire ruptures révolutionnaires à opérer².

La rupture entre l'avant-garde et l'ordre institutionnel établi n'est donc jamais totale puisque les nouveaux arrivants se doivent d'utiliser un système de codes thématiques et stylistiques qui leur permettra de s'inscrire dans la lignée des artistes légitimés qu'ils tenteront plus tard de discréditer. Ainsi, ils présenteront au public des productions qui les distingueront de leurs prédécesseurs par l'acquisition de procédés nouveaux et même révolutionnaires.

Cette distance que prennent les nouveaux auteurs vis-à-vis des auteurs déjà consacrés est souvent saluée par les critiques qui utilisent le concept d'originalité pour qualifier cette situation. L'originalité est d'ailleurs une condition incontournable à la consécration de nouveaux auteurs qui resteraient dans l'ombre si leurs textes se limitaient à n'être que le prolongement des textes canoniques déjà légitimés. À ce sujet, poursuivant les travaux de Bourdieu tout en se concentrant essentiellement sur l'institution littéraire, Jacques Dubois s'est intéressé au concept d'originalité, indissociable de l'émergence d'une nouvelle avant-garde en littérature. Dans *L'institution de la littérature : introduction à la sociologie*³, il définit la fonction de l'originalité chez les auteurs en quête de légitimation en ces termes : « Poursuivant délibérément la différence pour elle-même, l'avant-garde en fait une valeur de refus et de provocation, c'est-à-dire une contre-valeur inscrivant le projet littéraire sur un fond de négativité⁴. » Si l'on tente de résumer les propos de Dubois et de Bourdieu sur les concepts d'ordre établi et d'avant-garde, nous constatons qu'il est nécessaire pour les artistes nouveaux venus de provoquer le pouvoir en place afin d'acquérir la reconnaissance de la critique qui les jugera d'abord selon le critère de l'originalité. Voyons maintenant si le concept de provocation institutionnelle peut être utile afin de définir la trajectoire d'un écrivain comme Yvon Deschamps.

-
1. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
 2. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, ouvr. cité, p. 355.
 3. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature : introduction à la sociologie*, Bruxelles, Éditions Labor, 1978.
 4. Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, ouvr. cité, p. 55.

Une rupture fondamentale avec l'institution

La période d'émergence d'un auteur est le moment où celui-ci doit s'établir d'emblée au sein de l'avant-garde s'il désire faire parler de lui suffisamment pour avoir le simple droit d'exister dans le paysage littéraire. Reportons-nous donc au tout début de la carrière d'Yvon Deschamps. En 1968, le spectacle *L'osstidcho* donne pour la première fois à Deschamps l'occasion de présenter deux monologues sur scène, *Les unions qu'ossa donne?* et *Pépère*. À cette époque, il était le concierge du Théâtre de Quat'sous et, malgré quelques apparitions au théâtre et à la télé, il semblait très improbable que Deschamps connaisse un jour du succès dans le domaine artistique. Au mois de mai, son patron, Paul Buissonneau, se doit absolument de trouver un spectacle pour clore la saison du Quat'sous, puisqu'il a dû se résigner à ne pas présenter *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, pièce qui nécessitait une scène beaucoup plus grande que celle de son petit théâtre. Il décide alors de faire confiance à Deschamps qui promet de monter un spectacle de qualité en quelques semaines. Deschamps recrute en vitesse trois de ses amis, Louise Forestier, Mouffe et Robert Charlebois, qui acceptent de relever le défi. Quelques semaines plus tard, les quatre comparses accouchent de *L'osstidcho*, un *happening* contestataire sans structure fixe qui connaîtra un grand succès pendant plus de deux ans dans différentes salles. Le succès populaire et critique de *L'osstidcho* semble en majeure partie attribuable à Robert Charlebois, alors perçu comme la figure de proue de l'avant-garde dans le domaine musical. C'est d'ailleurs à cause du refus de Charlebois de prendre part aux sketches de Deschamps que ce dernier fut contraint de transformer les textes qu'il avait rédigés en monologues humoristiques. Cet épisode anecdotique nous permet néanmoins de démontrer que Deschamps fut, dès le début de sa carrière, associé à un mouvement d'avant-garde grâce à cette participation et à un réseau relationnel artistique. Si l'on s'en tient strictement au domaine de l'humour, les monologues de Deschamps s'inscrivent dans la famille de ceux des Clémence Desrochers et Marc Favreau qui pratiquent également un genre d'humour où le texte est prédominant, ce qui entraine en contradiction avec l'humour burlesque, inspiré des Américains, qui a dominé la scène québécoise jusque dans les années soixante.

À cette époque, malgré tout l'espace occupé par le texte dans le monologue humoristique, il était tout de même impensable que les critiques acceptent de catégoriser le monologue humoristique de scène comme une pratique littéraire à part entière. Durant les trois décennies qui suivirent, Deschamps compte parmi les artistes ayant fait le plus d'apparitions sur scène au Québec. Il sera aussi de plusieurs événements et émissions télévisuels, en plus de produire une dizaine de microsillons. Ce genre de trajectoire était habituellement boudé par la critique littéraire qui refusait d'attribuer une valeur symbolique à des œuvres à l'indéniable succès populaire. Il y a bien quelques exceptions à cette réalité, mais le plus grand crime d'Yvon Deschamps, du point de vue institutionnel, a été celui de faire le choix de rejoindre le grand public, en utilisant tous les moyens technologiques à sa disposition plutôt que de faire ses débuts par l'imprimé. Il conteste ainsi les fondements du champ littéraire, de façon plus ou moins

intentionnelle, en ne semblant rechercher que le capital populaire sans se soucier de la portée symbolique de son œuvre.

Aujourd'hui, certains critiques universitaires comme Laurent Mailhot, auteur d'« À propos d'Yvon Deschamps, Yvon Deschamps écrivain⁵ », lui reconnaissent le statut d'écrivain, mais l'ensemble de la critique demeure quand même frileuse lorsqu'il est temps d'accorder la reconnaissance littéraire à cet auteur qui pratique un genre encore loin d'être pleinement légitimé. Si l'on revient à notre discussion théorique de départ, nous sommes en mesure de constater que Deschamps a réussi à se faire une petite place au sein du champ littéraire québécois, contrairement à la grande majorité des humoristes qui pratiquent un autre genre d'humour que le monologue. En revanche, l'écart entre le champ de production littéraire établi et sa production scénique fut peut-être trop prononcé pour lui permettre d'être pleinement légitimé. L'exemple de la trajectoire de Deschamps nous laisse donc entrevoir la possibilité que la provocation institutionnelle est une arme efficace pour aspirer à la légitimation, mais que celle-ci peut également se retourner contre ceux qui l'utilisent de façon excessive.

Le discours d'Yvon Deschamps

Le concept de provocation peut être étudié directement dans le discours d'Yvon Deschamps et la provocation peut même nous servir à définir son style d'humour. Cette caractéristique lui a été utile dans l'acquisition d'un immense capital populaire qui, comme on le verra, peut même forcer l'institution littéraire à revoir sa position dans certains cas particuliers.

Dans les monologues de Deschamps, la provocation est un concept clé qui est toujours présent puisque le personnage qu'il incarne dans chacun de ses monologues insulte ou dénigre systématiquement un ou plusieurs groupes d'individus. Personne n'y échappe : les femmes, les Noirs, les Juifs, les aînés, les fédéralistes, les souverainistes, les Anglais, les syndicalistes, etc. En fait, les objets de la provocation sont infinis dans les textes de Deschamps. De nos jours, l'ensemble du public comprend bien que le discours auquel il est confronté est issu d'un texte fictif et interprété par un personnage incarné par Deschamps. Mais lors de ses premiers spectacles, certaines personnes croyaient être en face d'un polémiste qui assumait pleinement le discours qu'il déclamait. Le contenu provocateur de ses monologues lui a même valu de véritables insultes de la part de spectateurs avec des textes comme *Nigger Black* et *L'intolérance*, alors que ces textes sont aujourd'hui considérés comme des classiques de son répertoire.

La présence constante d'un personnage demeure un aspect important de la pratique littéraire d'Yvon Deschamps puisqu'elle le rapproche ainsi de la représentation théâtrale, forme littéraire qui bénéficie quant à elle d'un plus grand capital symbolique que le monologue humoristique. Cependant,

5. Laurent Mailhot, « À propos d'Yvon Deschamps : Yvon Deschamps, écrivain », dans André Gervais (sous la dir. de), *Emblématique de l'« époque du joutil »*, Montréal, Lanctôt éditeur, 2000, p. 149-174.

il faut considérer le fait que Deschamps occupe la triple fonction d'auteur, de metteur en scène et d'acteur dans ses monologues, ce qui est assez rare dans le milieu théâtral. Dans cette perspective, il est donc difficile de rattacher ses monologues à la pratique théâtrale. En revanche, il est évident que le risque encouru par la provocation à outrance dans ses monologues s'est révélé très rentable du point de vue de la réception populaire, puisqu'il s'est établi avec le temps un pacte avec le public qui accepte désormais le contenu subversif du discours du monologuiste. Ce dernier peut maintenant faire des apartés avec le public durant lesquels il insulte directement un spectateur, le plus souvent une spectatrice, sans que celle-ci réagisse négativement à ses propos. Du point de vue de la critique journalistique, l'humour provocateur de Deschamps a été très rarement critiqué négativement. De nos jours, il échappe toujours aux nombreuses critiques acrimonieuses qui visent le milieu des humoristes. On déplore même le fait que très peu d'artistes aient poursuivi dans sa lignée, en produisant des numéros dans lesquels la richesse textuelle et le contenu social sont désormais absents. Il semble donc que Deschamps fasse toujours partie d'une classe à part, que ce soit par rapport aux autres humoristes ou à l'intérieur du champ littéraire. S'il est devenu un modèle pour de nombreux humoristes, il n'a toujours pas reçu de reconnaissance comme écrivain à part entière.

Succès populaire et contre-légitimation

Si l'on désire absolument classer Yvon Deschamps à l'intérieur du champ littéraire, nous nous devons de le placer aux côtés des chansonniers, des auteurs de théâtre comique et des quelques autres rares auteurs qui pratiquent le monologue humoristique. C'est d'ailleurs ce que fait Laurent Mailhot lorsqu'il tente de rapprocher la pratique de Deschamps de celle d'autres écrivains avec lesquels peut s'établir une relation directe sur le plan du style et des thématiques :

La fonction d'écrivain — d'écrivain public, en un sens — qu'assume Yvon Deschamps en pratique, sinon en théorie, peut être prouvée, illustrée de diverses façons. Son contact avec la littérature orale ou écrite, populaire ou savante, se manifeste par des références, des allusions, des citations textuelles ou tronquées, les rapprochements qu'il fait ou qu'on peut faire entre lui et d'autres auteurs tels Raymond Devos, Sol, Michel Tremblay ou Gratien Gélinas⁶.

Dans le cadre de mes recherches, le statut des auteurs de chansons est celui qui me sert de point de comparaison afin de décrire avec le plus de précision possible la trajectoire de Deschamps, puisque la chanson est un domaine davantage prisé par les études littéraires que ne l'est le monologue humoristique, de sorte qu'il est possible de jeter des ponts entre la position des critiques face aux chansonniers et leur attitude à l'égard des humoristes.

6. Laurent Mailhot, « À propos d'Yvon Deschamps: Yvon Deschamps, écrivain », art. cité, p. 161.

Robert Giroux parle d'une « [a]pproche programmatique de l'écrivain-parolier⁷ », qui permet de souligner la relation évidente entre la vision d'un critique et la trajectoire institutionnelle de Deschamps :

[...] si le champ de la chanson cherche à se servir de la littérature, c'est ou bien pour acquérir des lettres de noblesse (la caution de la poésie par exemple) ou bien pour marquer les différences de fonctionnement entre les deux champs. La chanson en effet emprunte moins à la littérature que ne le fait la littérature avec la chanson. Le statut des praticiens de la chanson est moins idéologique, moins symbolique en règle général que celui des écrivains⁸.

Comme on peut le constater, les critiques hésitent à accorder le statut d'écrivain à des auteurs dont les textes font partie d'une pratique littéraire étrangère aux formes canoniques. Ces auteurs peuvent se permettre d'aspirer à une certaine forme de légitimation, mais ils empruntent une trajectoire d'*outsider* qui risque de retarder encore longtemps la consécration de leurs œuvres. Par contre, certaines pratiques littéraires ont, par le passé, été soumises aux mêmes genres de critiques et ont tout de même réussi à passer à la postérité à l'intérieur du champ littéraire. C'est le cas notamment des auteurs de romans-feuilletons du XIX^e siècle qui étaient tout d'abord perçus comme des pseudo-écrivains par leurs pairs. Ces textes sont encore étudiés aujourd'hui et le roman-feuilleton est de moins en moins perçu comme un sous-genre de la production littéraire. Frédérick Durand, dans sa thèse sur le roman-feuilleton⁹, élabore le concept de contre-légitimation servant à expliquer le fait que l'immense succès du roman-feuilleton, d'abord perçu comme une tare du point de vue du capital symbolique, a par la suite forcé la critique à s'attarder sur le phénomène et à reconsidérer sa position. Ce phénomène semble être sur le point de se répéter dans le cas des auteurs qui utilisent les nouveaux médias comme moyen de diffusion. En effet, la critique contemporaine ne peut désormais plus nier le fait que de plus en plus d'auteurs s'adonnent à ce genre de pratique. Ainsi, les écrivains, dont une certaine partie de la production s'inscrit à l'intérieur de genres littéraires plus traditionnels, peuvent espérer une consécration plus rapide de l'ensemble de leurs textes. Mais il y a fort à parier que des auteurs comme Yvon Deschamps, dont la totalité de l'œuvre n'épouse pas les genres canoniques, pourront tout de même bénéficier de ce phénomène de contre-légitimation.

En somme, la provocation institutionnelle est très importante, et même essentielle pour que l'œuvre d'un écrivain soit considérée comme originale et puisse s'inscrire dans le champ littéraire. Cependant, les auteurs se doivent de ne pas prendre une trop grande distance avec l'ordre établi afin de ne pas se retrouver complètement hors du champ. Du point de vue

7. Robert Giroux, « Approche programmatique de l'écrivain-parolier », *Présence franco-phonie*, n° 48, 1996, p. 95-108.

8. Robert Giroux, « Approche programmatique de l'écrivain-parolier », art. cité, p. 104.

9. Frédérick Durand, *Le transfert culturel du roman-feuilleton français dans le réseau de la presse québécoise du dix-neuvième siècle: contre-légitimation de la déviance et de l'excès dans l'imaginaire littéraire*, thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2003.

populaire, il est évident que la provocation ouvre la porte à la définition du style de Deschamps et marque son originalité par rapport aux autres humoristes. Mais le monologuiste québécois s'éloigne peut-être trop de la norme établie en littérature pour aspirer à une pleine légitimation dans ce domaine. De toute façon, il est difficile, à travers les différents aspects de sa trajectoire artistique, d'entrevoir une stratégie délibérée dont le but, pour Yvon Deschamps, serait d'être légitimé par la critique littéraire. Néanmoins, sur plusieurs points, le champ des humoristes ne bénéficie-t-il pas d'autant, sinon davantage, d'autonomie créatrice que celui de la littérature ?

Le Miroir de l'âme pécheresse, poésie spirituelle et rhétorique

Mélissa Lapointe,
Université du Québec à Chicoutimi

Il est en nous, et trestous en luy sommes.
Tous sont en luy, et luy en tous les hommes.
Si nous l'avons par foy, tel est l'avoir,
Que le dire n'est en nostre povoir.

Miroir de l'âme pécheresse, v. 1419-1422

Le *Miroir de l'âme pécheresse*, publié en 1531, fait partie des premiers longs poèmes de la sœur de François I^{er}, Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre. La rédaction du *Miroir* intervient pendant une période d'effervescence mystique et évangélique dans la vie de Marguerite sous l'influence notamment de sa correspondance avec Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux et partisan de la Réforme, de 1521 à 1524. Dès 1533, le poème est condamné par la Sorbonne qui y voit l'expression d'idées associées au premier mouvement de la réforme religieuse. C'est que Marguerite, par le biais de la poésie, médite sur l'insignifiance de l'homme, la toute-puissance de Dieu, la vanité humaine et le salut par la foi — sujets préférés de l'évangélisme. Finalement, la Sorbonne lève la condamnation du *Miroir*, sous la pression du roi de France qui se porte à la défense de sa sœur. Mais ne nous leurrons pas. Derrière le prétexte de la confession et le témoignage d'une expérience hautement spirituelle, Marguerite de Navarre s'ingénie à diffuser les idées du courant évangélique. L'argumentaire éthique, logique et pathétique s'appuie principalement sur une rhétorique de l'exemplarité et vise à l'édification l'auditoire par une leçon salutaire. Pour comprendre les enjeux liés à une pratique littéraire dont la visée est l'adoption de croyances et l'intégration d'enseignements didactiques, nous analyserons d'abord, sur le plan macrotextuel, la structure du poème et certaines de ses composantes, puis nous enchaînerons, dans une perspective microtextuelle, avec les modalités du recours à l'*exemplum* dans le texte.

« Au lecteur »

Le *Miroir de l'âme pécheresse* s'ouvre, comme cela arrive fréquemment à la Renaissance, sur un avis au lecteur dans lequel l'auteur justifie sa publication et s'excuse d'avoir eu l'audace de prendre la plume. Celui du poème est de facture éminemment rhétorique et répond aux impératifs dictés par l'époque. Il est de bon ton que l'auteur affiche de l'humilité, car il s'attire ainsi la sympathie du lecteur : « L'introduction avait pour but de rendre

l'auditoire *benevolum, attentum, docilem (captatio benevolentiae)*¹ » si bien que Marguerite de Navarre, malgré un rang social enviable², ne déroge pas à cette précaution rhétorique :

Si vous lisez ceste œuvre toute entière,
Arrestez vous, sans plus, à la matière,
En excusant la ryme et le langage,
Voyant que c'est d'une femme l'ouvrage,
Qui n'a en soy science, ne sçavoir³.

L'auteur avertit le lecteur de la piètre qualité de sa langue, mais elle s'en excuse en soulignant que son poème est ouvrage de femme, précaution usuelle chez les femmes écrivains du temps, et y ajoute une déclaration particulière :

Fors un desir, que chacun puisse veoir
Que fait le don de Dieu le createur,
Quand il luy plaist justifier un cœur⁴.

Si l'auteur se risque à écrire, c'est qu'elle y est poussée par la volonté de Dieu. Les vers qui forment le corps de l'avis « Au lecteur » (v. 2 à 24) sont une déclaration évangélique fondée sur les épîtres de saint Paul où ce dernier s'exprime sur la justification par la foi. Ainsi, Marguerite annonce ses couleurs religieuses avant même le commencement du poème. Le lecteur est averti, il n'en tient plus qu'à lui de poursuivre ou de renoncer. Finalement, les derniers vers récapitulent ceux du début :

Mais vous, lecteur de bonne conscience
Je vous requier, prenez la patience
Lire du tout ceste œuvre, qui n'est rien,
Et n'en prenez seulement que le bien.
Mais priez Dieu, plein de bonté neïfve,
Qu'en vostre cœur il plante la foy vive⁵.

L'auteur fait ici preuve d'humilité une dernière fois avant de laisser place à sa poésie. À cette occasion se joue la plus grande « manipulation » rhétorique du discours préfaciel, car elle encourage la poursuite de la lecture : Marguerite flatte le lecteur « de bonne conscience », requiert sa patience et l'incite à lire le texte en entier, même si elle souligne que cette œuvre ne vaut rien. C'est dans cette absence de valeur que réside le mystère : si elle n'est

-
1. Le *topos* de modestie est un *topos* familier au Moyen Âge et à la Renaissance : il vise à susciter dès les premiers mots une la sympathie envers l'auteur et le texte qui sera lu. En se montrant humble et en avouant sa faiblesse, l'auteur rend son auditoire bienveillant, attentif et docile. Voir à ce propos Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. Jean Bréjoux, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 133.
 2. Même un lecteur à qui les personnages de l'époque sont peu familiers est informé de la position sociale de l'écrivain. En effet, avant le titre « Au lecteur », Marguerite se présente : « Marguerite de France, Sœur unique du Roy, Par la grace de Dieu Roïne de Navarre, Au lecteur » (Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, édition de Joseph L. Allaire, Munich, Wilhem Fink, 1972, p. 99).
 3. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 1-5.
 4. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 6-8.
 5. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 26-32.

rien, pourquoi la lire? Et pourquoi prendre toutes ces précautions? C'est que le *Miroir de l'âme pécheresse* se veut une confession sincère et candide, mais il cache aussi, derrière plusieurs stratégies rhétoriques, un enseignement spirituel et évangélique construit et soutenu.

Structure et composantes du poème

Le *Miroir de l'âme pécheresse* est composé de mille quatre cent trente-cinq vers où l'auteur expose ses préoccupations morales et spirituelles dans un cadre poétique. Le genre exploité — la poésie — convient parfaitement au discours épideictique⁶. Plus esthétique et plus subtil que les discours judiciaire et délibératif, il permet, chez Marguerite, l'éloge du mysticisme et la glorification de l'Être supérieur. Puisque le poème se présente comme un panégyrique à Dieu, l'attention du lecteur est davantage portée sur la beauté lyrique des vers et moins sur les stratégies rhétoriques et la dimension didactique. Cependant, sous couvert de louanges, Marguerite exhorte le lecteur à la vertu et à la foi en relatant sa propre expérience spirituelle. Elle y décrit le parcours tourmenté de son âme qui, errant dans les ténèbres, est finalement tirée vers la lumière par le don de la grâce de Dieu.

La structure du poème, dont nous venons d'explicitier le prétexte, peut être comprise de deux manières. L'une d'elles consiste en une division en deux parties: la première, environ le quart du poème, fait l'exposé de la condition de l'auteur qui se présente comme une grande pécheresse, mais qui aspire aussi à la repentance et cherche le moyen de purifier son âme afin qu'elle devienne un réceptacle pour accueillir la parole de Dieu. La deuxième partie se subdivise elle-même en quatre récits indépendants à caractère allégorique: dans le premier, le narrateur au « je » est une fille, dans le deuxième une mère, dans le troisième une sœur et dans le quatrième une épouse. Le second point de vue, celui que nous privilégierons ici, est celui qui consiste à faire un parallèle entre le texte et les degrés d'une échelle théologique appelée *scala perfectionis*. Cette échelle mène l'auteur, à la suite d'un parcours spirituel chargé d'angoisse et de joie éprouvées dans l'effort pour gravir l'échelle de la perfection, à l'atteinte de l'union suprême avec Dieu, appelée *unio mystica*⁷. L'escalier, en théorie comme dans la pratique poétique de la reine de Navarre, est construit selon trois paliers: la *mortificatio*, qui consiste en la mort symbolique du croyant en vue d'une renaissance dans le

6. « Plus tard, à l'ère chrétienne, le genre épideictique s'enrichira de toute la prédication religieuse » (Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1991, p. 59). L'épideictique (l'éloge ou le blâme) est le discours privilégié de la poésie religieuse puisqu'il permet de faire l'éloge de Dieu. Le poème de Marguerite de Navarre procède du discours épideictique religieux du début à la fin.

7. Robert D. Cottrell, à propos de l'importance de l'influence mystique des poèmes de Marguerite, affirme qu'« ils expriment l'aspiration à l'union avec Dieu, l'ardent désir d'effacer la différence, d'atteindre à un état spirituel dans lequel toute chose au monde est perçue comme un signifiant dont le référent est toujours le Christ, seul et unique signifié » (Robert D. Cottrell, *La grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, trad. Jean-Pierre Coursodon, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 3). Cela résume la démarche de Marguerite dans le *Miroir de l'âme pécheresse*.

baptême; *l'illuminatio*, qui est l'étape de l'ouverture et de l'union à Jésus-Christ dans l'eucharistie; et finalement *l'unio*, moment où le croyant est transformé en Jésus-Christ par le chrême. Marguerite parvient à la fin du *Miroir* à *l'unio mystica*, permettant ainsi au poème de devenir au fil des vers un véritable témoignage ou une « histoire exemplaire⁸ » sur laquelle le lecteur, avide à son tour de rencontrer le Christ, peut modeler sa propre démarche spirituelle.

Les composantes du poème sont nombreuses et notre propos ne concerne que les plus importantes. Dès la lecture du titre, le lecteur est frappé par la métaphore du miroir, figure structurante du texte et de l'atmosphère de confession qu'elle évoque; citons le titre en son entier: *Le Miroir de l'âme pecheresse ouquel elle reconnoist ses fautes et pechez — aussi les graces et benefices à elle faictz par Jesuchrist son espoux*⁹. Le miroir est une figure plutôt commune dans la Bible, mais elle est particulièrement présente dans les écrits de saint Paul qui sont abondamment paraphrasés par Marguerite de Navarre, comme on peut le lire dans le Nouveau Testament: « Nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme¹⁰. » Pour le chrétien, le miroir est l'instrument qui reflète Dieu, mais il lui montre aussi sa propre image¹¹. Cette dynamique est présente dans le poème de Marguerite de Navarre: l'auteur se regarde dans le miroir métaphorique de l'écriture et reconnaît sa condition de pécheresse. Augustin applique à l'Écriture sainte la métaphore du miroir, le *speculum scripturæ*, qui a une double vocation: il montre au lecteur son état de pécheur et la distance qui le sépare de Dieu, il lui montre ce qu'il devrait être et faire en tant que croyant¹². Le poème joue beaucoup sur la métaphore présente dans le titre car, comme pour les Écritures, le texte a deux fonctions: d'une part montrer et faire prendre conscience au lecteur de sa condition de pécheur par le biais de celle de l'auteur et, d'autre part, illustrer la distance que met le péché entre lui et Dieu, c'est-à-dire de montrer ce qu'il devrait faire pour être digne de Dieu. Ainsi, Marguerite devient un modèle de vertu chrétienne puisqu'elle réussit

8. Il semble qu'il y eut « [d]ans la littérature française de la première moitié du XVI^e siècle, de nombreuses formes de *l'exemplum* perceptibles, qui investissent l'emblématique, constituent les premiers recueils de nouvelles ou encore se développent en "histoires" exemplaires[:] [...] vouloir enseigner et plaire, et "faire exemple" pour inciter au bien et détourner au mal [...] » (Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme. Le statut de l'exemplum dans les discours littéraires sur la femme (1500-1550)*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « République des Lettres », 2003, p. 30).

9. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pecheresse*, ouvr. cité, p. 25.

10. Corinthiens I, 13, 12.

11. « Dans la mesure où un miroir nous permet d'apercevoir un peu de la Vérité, aussi partielle et déformée fût-elle, il constitue un précieux instrument épistémologique. Mais si un miroir peut refléter Dieu, il peut aussi renvoyer à l'homme sa propre image et révéler par là son état de péché ». Cottrell explique également la pensée de saint Augustin sur le miroir: « Dieu, tenant compte de notre faiblesse et de notre impuissance à Le comprendre directement, nous a donné le miroir de la Sainte Écriture (*speculum Scripturæ*) dans lequel nous pouvons lire Sa volonté » (Robert D. Cottrell, *La grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, ouvr. cité, p. 79-80).

12. On peut lire par exemple « Heureux les cœurs purs, car ils verront Dieu » (Matthieu 5, 8). Il nous faut purifier notre âme si nous voulons voir Dieu. Cette promesse de béatitude nous donne une indication de ce que nous devrions être.

à s'unir à Dieu à la fin du poème. Les vers de l'auteur symbolisent le miroir qui offre au lecteur un instrument pour rencontrer son âme de pécheur. En l'occurrence, Marguerite de Navarre paraphrase les Écritures saintes¹³. Au fil du poème, par son humiliation — ou *mortificatio* —, Marguerite découvre le Christ par la grâce de la foi et par la lecture et la méditation des Écritures. Si, au commencement, elle est aveuglée par le péché et les liens terrestres :

Est-il de mal nul si profond abisme
 Qui suffisant fust pour punir la disme
 De mes pechez ? qui sont en si grand nombre
 Qu'infinitude rend si obscure l'ombre
 Que les compter ne bien veoir je ne puy,
 Car trop avant avecques eulx je suis¹⁴,

Progressivement, elle va à la rencontre du Christ, à l'*illuminatio* :

Et jouiray de vostre vision :
 Par qui seray à vous sy conformee,
 Que j'y seray divine transformee¹⁵.

Le poème, c'est la démarche qui lui permet de polir son âme — retour à la métaphore du miroir — et de s'unir à Dieu dans l'*unio mystica*. À la fin du texte, Marguerite est purifiée du péché et accède à la présence immédiate du Christ qui est l'objectif de la *scala perfectionis* :

Il est en nous, et trestous en luy sommes.
 Tous sont en luy, et luy en tous les hommes
 Si nous l'avons par foy, tel est l'avoir,
 Que le dire n'est en nostre pouvoir¹⁶.

L'auteur utilise également, dans un langage mystique, la métaphore du mariage qui est une expression particulièrement puissante de l'union de l'âme avec Dieu. L'âme de Marguerite est une fiancée qui désire ardemment être unie au Christ par le mariage. C'est à la fin de l'œuvre que la fiancée devient la mariée du Christ, à condition qu'elle ait atteint le dernier degré de la *scala perfectionis*. Encore une fois, la métaphore du mariage est inspirée de la prédication de saint Paul pour qui l'union conjugale est le symbole de l'alliance de l'Homme et du Christ¹⁷.

Bien que les métaphores du miroir et du mariage soient très fortes dans le poème, la métonymie de l'âme l'est tout autant. Si Marguerite est indigne de la grâce céleste à cause de sa condition terrestre, Dieu, dans sa bonté, tire

13. En effet, si l'Écriture est un miroir où l'on se voit pécheurs et où l'on nous montre comment nous devrions être, Marguerite l'a bien compris. Son poème est un tissu de citations, d'allusions, de paraphrases de la Bible qu'elle réactualise dans son expérience de foi : Genèse, Nombres, Deutéronome, Livre des Rois, Proverbes, Cantique des cantiques, L'Éclésiastique, Psaumes, Judith, Isaïe, Jérémie, Ezéchiël, Osée, Joël, Jonas, Actes des Apôtres, Évangiles de Matthieu, Marc, Luc et Jean, Épîtres aux/à : Romains, Hébreux, Galates, Philippiens, Éphésiens, Corinthiens, Colossiens, Thessaloniciens, Timothée, saint Jacques, saint Pierre, saint Paul.

14. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 5-10.

15. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 1084-1086.

16. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 1419-1422.

17. Robert D. Cottrell, *La grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, ouvr. cité, p. 94.

son âme du péché et traite cette dernière « [c]omme mere, fille, sœur, et épouse¹⁸ ». L'âme de Marguerite devient une entité indépendante de son hôte et beaucoup plus digne qu'elle de la grâce divine, puisqu'elle est élevée par Dieu et sauvée par la foi. Par métonymie, l'auteur joue sur le rapport corps-sentiment qui y est communément rattaché¹⁹. C'est ce qui se produit dans l'extrait qui suit, moment où Marguerite de Navarre associe l'âme à des qualificatifs qui sont habituellement associés à l'humain :

Moy, Monseigneur, moy, qui digne ne suis
 Pour demander du pain, approcher l'huys
 Du lieu très hault où est vostre demeure !
 Et qu'est cecy ? tout soubdain en ceste heure
 Daigner tirer mon ame en telle haultesse
Qu'elle se sent de mon corps la maïstresse !
Elle paovre, ignorante, impotente,
Se sent en vous riche, sage, et puissante
 Pour luy avoir au cueur escript le rolle
 De vostre esperit et sacree parole,
En luy donnant foy pour la recevoir,
 Qui luy a faict vostre filz concevoir :
 En le croiant homme, Dieu, et saulveur,
 De tout peché le vray restaurateur.
Parquoy daignez l'asseurer qu'elle est mere
 De vostre filz, dont vous estes seul pere²⁰.

Ces vers résument la pensée intégrale du *Miroir* : l'âme associée à chaque croyant est le réceptacle de la grâce de Dieu, soit la foi. Le raisonnement de Marguerite est inspiré de l'Évangile selon saint Matthieu : « Quiconque fera la volonté de mon Père qui est dans les cieux celui-ci est mon frère, et ma sœur et ma mère²¹. » Mais comme Marguerite se considère indigne et trop pécheresse pour se sentir sœur ou mère du fils de Dieu, elle contourne cette difficulté par l'allégorisation de l'âme. La chair, lié aux contraintes de la Terre et qui est le lieu de l'enfer en début de poème, est le réceptacle de l'âme qui représente les cieux et qui est une grâce de Dieu.

Finalement, Marguerite utilise abondamment la rhétorique de l'interrogation, qui donne, au lecteur, l'impression que l'auteur vit une certaine confusion. Par le questionnement, le lecteur est le témoin privilégié d'une démarche spirituelle qui se déroule sous ses yeux : « Où est l'enfer remply entierement / De tout maleur, travail, peine et torment²² ? » ; « Qui sera ce qui me delivrera, / Et qui tel bien pour moy recouvrera²³ ? » ; ou encore « Est

18. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 172.

19. « La métonymie est donc un trope d'une réelle puissance dans le discours, aussi bien dans ses réalisations les plus itératives que dans les déterminations plus originales du symbole et même, malgré ce que laisse entendre la tradition, de l'allégorie » (Michèle Aquier et Georges Molinié, « métonymie », dans *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1996).

20. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 173-188 ; nous soulignons.

21. Matthieu 12, 50.

22. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 1-2.

23. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 65-66.

ce la fin ? sera desespérance / Le reconfort de ma grande ignorance²⁴ ? » Il en va ainsi de la construction de tout le poème. Mais le lecteur est-il vraiment dupe du chaos littéraire qui est en jeu ? Car on s'aperçoit rapidement que l'auteur, s'adressant à un destinataire absent ou directement à Dieu, se questionne et répond, en même temps, à ses propres interrogations. L'auteur sonde sa foi, s'interroge sur le salut éternel et sur la manière de se libérer du péché. Chaque réponse est orientée par les croyances et les influences de Marguerite : l'évangélisme, saint Paul, les Écritures, etc. Le procédé est efficace, car l'auteur s'attire la pitié du lecteur qui la croit pénétrée d'un profond désespoir :

La pitié naît du spectacle d'un malheur que la victime ne méritait pas et qui peut à tout instant nous atteindre nous-mêmes ou ceux que nous aimons. [...] Les objets qui provoquent la pitié sont les maux et les détresses physiques et moraux [...]. Les personnes dont nous avons pitié sont celles que nous connaissons, sans qu'elles nous soient trop proches [...] celles qui nous paraissent honnêtes, parce que leur malheur paraît immérité²⁵.

L'état d'agitation spirituelle de Marguerite peut provoquer un sentiment de pitié chez le lecteur chrétien du XVI^e siècle qui pourrait lui aussi être saisi par le vent des bouleversements de la Réforme. De plus, l'humilité de cette princesse, dont l'honnêteté, la générosité et la piété sincère furent louangées par un grand nombre de ses contemporains semble imméritée aux yeux du lecteur et incite ce dernier à la pitié. L'interrogation a donc deux fonctions dans le texte : elle présente le poème sous une forme plus pathétique et plus touchante (*pathos*), et véhicule un enseignement (*logos*) en proposant des réponses aux questions internes du poème.

Rhétorique de la persuasion : l'*exemplum*

En rhétorique, l'exemple, ou *exemplum*, fait partie des preuves extrinsèques du discours. Procédé clair et convaincant, l'*exemplum* est constamment utilisé pour faire sensation et image, ainsi que pour faciliter la compréhension chez les masses plus ignorantes. Il n'est pas étonnant qu'au Moyen Âge les prédicateurs aient fondé toute leur argumentation sur l'exemple (surtout fin XII^e et début XVI^e siècle) afin d'influencer les « esprits faibles ». On retient mieux les exemples que les enseignements, l'esprit étant impressionné par des images fortes et vivantes. À la Renaissance, plusieurs humanistes et quelques conciles condamneront l'utilisation abusive et hétérogène de l'*exemplum*²⁶. De plus, pendant la première moitié du XVI^e siècle, la volonté des auteurs de « faire exemple » ou d'écrire des histoires exemplaires fait en sorte qu'on oublie la véritable nature des *exempla*. Nous avons hérité d'Aristote le fait qu'« il n'y a pas chez l'homme

24. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 1135-1136.

25. Michel Patillon, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1990, p. 72.

26. Des humanistes comme Dante, Le Pogge, Aurelio Brandolini, Henri Estienne et les conciles de Latran (1516), de Sens (1529) et de Milan (1565) (Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme*, ouvr. cité, p. 29).

de connaissance possible sans la perception des sens et pas de pensée sans «images»²⁷ ». Ces images, ce sont les exemples et ces derniers permettent par induction de susciter une compréhension immédiate d'un enseignement ou d'une conduite à suivre ou à proscrire. L'argumentation par l'exemple cherche à établir une règle à partir d'un cas particulier pour en faire une généralisation.

Dans le *Miroir de l'âme pécheresse*, l'auteur fonde largement son argumentation sur l'exemplification, ce qui donne beaucoup de poids à son discours et accroît de manière considérable sa force de persuasion. Comme il a été mentionné précédemment, la presque totalité des vers sont des paraphrases de la traduction française de la Bible par Lefèvre d'Étaples, des références bibliques, des allusions à des récits, ou, finalement, à l'apparition de personnages qui abondent dans le sens des thèses de l'auteur : saint Paul, Jérémie, Salomon, etc. Un tel étalage de citations et d'exemples vient étayer l'exposé didactique en lui donnant beaucoup plus de force. Le lecteur ne peut, dès lors, faire autrement que d'être impressionné par la vaste culture de Marguerite de Navarre et adhérer ainsi plus facilement à ses enseignements. Mais une autre forme d'*exemplum* est utilisée dans le *Miroir*, celle du personnage exemplaire :

L'*exemplum* (*paradeigma*) est une expression de la rhétorique ancienne, qui date d'Aristote et signifie « histoire destinée à servir de pièce justificative ». On ajouta par la suite (vers 100 av. J.-C.) une nouvelle forme d'*exemplum*, qui devait jouer plus tard un grand rôle : « le personnage exemplaire » (*eikon-imago*), c'est-à-dire l'incarnation d'une vertu dans un personnage [...] ²⁸.

Curtius souligne également qu'au Moyen Âge, l'*exemplum* pouvait aussi signifier tout récit qui sert à l'illustration d'une doctrine théologique. On en trouve une manifestation lorsque Marguerite intègre un *exemplum* particulièrement long de la Vierge. L'extrait est précédé du développement de l'auteur sur son âme qui est fille de Dieu, car c'est Lui qui a mis l'âme dans l'enveloppe charnelle de Marguerite la pécheresse. Ainsi, l'âme est sœur du Christ si elle est fille de Dieu, mais elle est aussi mère du Christ selon la déclaration du Christ dans qui a été citée plus haut²⁹. L'*exemplum* s'ouvre sur une demande de pardon de l'auteur qui s'excuse de l'audace de l'analogie qu'elle établit entre elle et la Vierge. L'exemple, derrière le prétexte du panégyrique à Marie, permet à Marguerite de mettre en avant son raisonnement et devient un espace pour un enseignement de la foi. La chrétienne, investie d'une foi intense, peut devenir sœur, fille, épouse et mère du Christ en suivant l'idéal de la Vierge :

Mere de Dieu, doulce vierge Marie,
Ne soyez pas de ce tiltre marrie.
Nul larroncin ne fais, ny sacrilege,

27. Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme*, ouvr. cité, p. 27.

28. Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, ouvr. cité, p. 118.

29. « Quiconque fera la volonté de mon Père qui est dans les cieux celui-ci est mon frère, et ma sœur et ma mère » (Matthieu 12, 50).

Riens ne pretendz sur vostre privilege,
*Car vous seule avez sur toute femme*³⁰
*Receu de luy l'honneur si grand, ma dame*³¹,
 Que nul esperit de soy ne poeut comprendre,
 Comme en vous a voulu nostre chair prendre³².
Mere et vierge estes parfaitement,
Avant, après, et en l'enfantement,
 En vostre saint ventre l'avez porté³³,
 Nourry, servy, allaicté, conforté,
 Suivy avez ses predications,
 L'acompaignant en tribulations.
 Brief, vous avez de Dieu trouvé la grace,
Que l'ennemy par malice et falace
Avoit du tout faict perdre en verité
Au paouvre Adam, et sa posterité.
*Par Eve et luy, nous l'avons tous perdue*³⁴,
Par vostre filz elle nous est rendue.
 Vous en avez esté pleine nommee
 Dont n'en est pas faulse la renommee,
*Car de grace, de vertuz, et de dons*³⁵
N'avez faulte: puy que le bon des bons
 Et la source de bonté et puissance,
Qui vous a faicte en si pure innocence,
*Que de vertuz à tous estes exemple*³⁶,
A faict de vous sa demeure et son temple.
 En vous il est par amour confermee,
 Et vous en luy ravye et transformee.
 De vous cuider mieulx louer, c'est blaspheme,
 Car vous louant, on le loue luy mesme.
 Foy avez eu si très ferme et constante,
 Que par grace elle a esté puissante
 De vous faire du tout deifier,
 Parquoy ne veulx cuyder edifier
 Louenge à vous plus grande que l'honneur
 Que vous a faict le souverain seigneur,
 Car vous estes sa mere corporelle,
 Et sa mere par foy spirituelle;
 Mais en suyvant vostre foy humblement³⁷
 Mere je suis spirituellement³⁸.

Le personnage de la Vierge est ce qu'on appelle un *exemplar*, c'est-à-dire un patron ou un modèle. Ce terme est régulièrement utilisé en théologie sous le titre d'*exemplar* théologique et dans cette acception, il désigne une « forme première à partir de laquelle toutes les individualités seront reproduites, un

30. *Exemplar* théologique.

31. Reproduire les actes et la foi.

32. *Exemplar* de l'essence divine.

33. Exemplarité du comportement de la Vierge.

34. Contre-exemple.

35. À imiter.

36. Exemple de foi. Dieu fait de notre âme un temple lorsqu'on y entretient la foi.

37. Exemplarité de la foi de la Vierge.

38. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 277-318.

principe ou une cause d'où procéderont des exemplaires, copies ou doubles³⁹ ». Dans l'extrait précédent, la Vierge est pour la croyante l'exemple ultime à suivre puisque c'est elle qui, entre toutes les femmes, a reçu la grâce d'enfanter le Verbe : « Car vous seule avez sur toute femme / Receu de luy l'honneur si grand, ma dame⁴⁰ ». On lit dans Malenfant que « la simple allusion au nom de Marie suffit pour induire immédiatement, ou plutôt par sa simple médiation, l'attitude parfaite, le type et l'idéal de la femme chrétienne⁴¹ ». Il s'agit donc d'un élément clé pour comprendre quel comportement vertueux adopter dans une démarche de foi. La pureté est un indice de l'état dans lequel nous devons être pour pouvoir recevoir le Christ : « Mere et vierge estes parfaitement, / Avant, après, et en l'enfentement⁴². » Il n'est pas question pour la croyante de vivre l'Immaculée Conception, ce qui ne serait que pure utopie. Le message vise plutôt à insister symboliquement sur la purification des péchés pour obtenir la grâce de Dieu. Marguerite renforce également son *exemplum* par un contre-exemple : Ève, l'antithèse de la Vierge. L'auteur rappelle qu'Adam a été tenté par Ève pour qu'il morde dans le fruit défendu et que la femme est responsable de la chute de l'homme par la perte de la grâce de Dieu. Dans cet extrait, Ève symbolise Marguerite la pécheresse, ainsi que toutes les femmes, tandis qu'Adam est le symbole de l'Homme ; enfin, la Vierge et le Christ incarnent l'essence divine, mais particulièrement les hommes et les femmes transformés par le don de Dieu. Ainsi, Ève a fait chuter Adam (la femme a fait chuter l'Homme). Le Christ est venu racheter l'Homme par sa Passion (il est le nouvel Adam) tandis que la Vierge est venue racheter la femme (la nouvelle Ève) parce qu'elle a été choisie comme réceptacle du *Logos* « Qui vous a faicte en si pure innocence, / Que de vertuz à tous estes exemple, / A faict de vous sa demeure et son temple⁴³ ». Par Ève, nous avons perdu la grâce, mais la Vierge nous la rend à nouveau. L'antagonisme Ève/Marie (le négatif et le positif) renforce le caractère glorieux de la Vierge « Par Eve et luy, nous l'avons tous perdue / Par vostre filz elle nous est rendue ». La femme, comme l'homme, doit s'humilier dans le Christ, mais l'*exemplum* de Marguerite démontre que la femme doit prendre aussi exemple sur la Vierge, ses actes et sa foi, qui sont à imiter pour leur vertu et leur piété. Les deux derniers vers de l'extrait résument l'objectif didactique de l'*exemplum* : « Mais en suyvant vostre foy humblement / Mere je suis spirituellement ». Ils sont une clé de l'interprétation d'une grande partie du poème et de l'aspiration évangélique de Marguerite : c'est par la foi et l'humilité que le croyant peut devenir « mère ou père spirituels » du Christ. En somme, la Vierge peut aussi être perçue comme un modèle mystique ; l'*exemplum* reprend ainsi au niveau micro-structural les degrés de la *scala perfectionis* que tente de gravir l'auteur au niveau macrostructurel, ce qui confère à la structure du poème l'effet de

39. Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme*, ouvr. cité, p. 50.

40. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 282.

41. Marie-Claude Malenfant, *Argumentaires de l'une et l'autre espèce de femme*, ouvr. cité, p. 349.

42. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 286.

43. Marguerite de Navarre, *Miroir de l'âme pécheresse*, ouvr. cité, v. 304.

miroir annoncé dans le titre. La Vierge s'est totalement humiliée en Dieu (*mortificatio*), elle s'est unie à lui en engendrant le Verbe (*illuminatio*) pour finalement donner naissance à Jésus-Christ, ultime symbole de son alliance au divin (*unio mystica*).

L'insertion d'un *exemplum* de la Vierge inspire⁴⁴ l'émulation chez le lecteur et participe à son édification morale en illustrant tout le bien qu'il est possible d'obtenir par l'humilité et la foi. La tonalité et la finalité de l'*exemplum* relèvent de la persuasion. Dans les textes religieux, son existence permet un rapport entre un auteur et un public, mais ce dernier est un auditoire particulier, soit celui des fidèles et des disciples à qui il est dispensé. L'*exemplum* sert aussi de leçon, car il est didactique et renvoie à la rhétorique pédagogique. La finalité de la conduite qu'il propose n'est pas seulement une bonne conduite ni un divertissement, ni le bonheur terrestre du croyant, mais son salut éternel : l'*exemplum* est dominé par le souci des fins dernières de l'homme, c'est en fait un instrument eschatologique.

Au début du poème, Marguerite de Navarre s'inscrit comme un anti-modèle à suivre. Elle n'est que péché et vanité, menant un dur combat pour s'extraire de sa condition misérable. Mais Dieu, dans sa miséricorde, a sauvé son âme malgré elle. Progressivement, elle parvient à purifier son cœur et à aller à la rencontre de Jésus-Christ. À la fin, Marguerite est lavée de ses péchés et prouve au lecteur qu'elle a réussi cette démarche par la voie de la foi. Il y a ainsi renversement et l'auteur devient alors le modèle à suivre. En témoignant de son expérience spirituelle, elle invite le lecteur à se conformer à un idéal de vertu — à une certaine édification morale. Dans le *Miroir*, Marguerite cherche à imposer sa morale et ses idées évangéliques, se livrant de la sorte à une manipulation fondée en partie sur des arguments éthiques et logiques, mais qui prend également appui sur les passions exploitées. Son argumentation se fonde principalement sur l'interrogation rhétorique, la métaphore (miroir) et la métonymie (âme). Sa force de persuasion vient surtout de l'abondance des exemples et des *auctoritates*, ainsi que de la surenchère. La finalité de l'*exemplum* chez Marguerite de Navarre réside dans la proposition d'un modèle de conduite chrétienne. Ce n'est pas seulement un personnage que l'on doit imiter, mais également ses paroles et ses actes. L'*exemplum* devient pour le chrétien une morale à répéter. Il est ainsi dirigé vers le salut, vers la patrie céleste. Par son récit, Marguerite invite son lectorat à la quête d'une existence vertueuse tout en étant magnanime envers ceux qui, comme elle, trébuchent.

44. « [...] l'émulation est la peine que nous fait éprouver l'existence constatée de biens honorables dont l'acquisition pour nous est admissible, et obtenus par des gens dont la condition naturelle est semblable à la nôtre, peine causée non pas parce qu'un autre les obtient, mais parce que nous ne les obtenons pas nous-mêmes [...] il résulte nécessairement de là que les personnes portées à l'émulation sont celles qui se jugent dignes de biens qu'elles n'ont pas [mais qu'elles pourraient prendre elles-mêmes] » (Aristote, *Rhétorique*, Paris, Librairie générale française, 1991, p. 230).

Marguerite de Navarre épistolière : autoreprésentation dans la correspondance

Marilyne Audet,
Université du Québec à Rimouski

En affirmant que « la lettre est l'image et le simulacre de l'âme de l'épistolier¹ », Démétrios de Phalère ouvrait d'ores et déjà la voie à la thèse, soutenue par bon nombre de critiques, selon laquelle la Renaissance serait l'époque charnière de l'émergence du « moi ». La pratique épistolaire, et plus particulièrement la pratique de la lettre familière, serait ainsi le lieu privilégié de l'autoreprésentation de l'écrivain dans le discours. Toutefois, la correspondance de certains épistoliers invite à une réflexion en creux par rapport à cette thèse. Dans la correspondance de Marguerite de Navarre² avec Guillaume Briçonnet, nous lisons que « la reine, gênée par les conditions mêmes de la correspondance d'alors, n'y laisse apercevoir que rarement le fond de sa pensée³ ».

Dans cette analyse, il s'agira donc d'étudier la problématique de l'autoreprésentation au sein de la correspondance de Marguerite de Navarre à Guillaume Briçonnet (1521-1524). En effet, la subjectivité épistolaire qui se donne à lire dans les lettres de confession de Marguerite de Navarre ne tend pas vers la déclinaison du « moi » comme le suggère la pratique épistolaire, mais plutôt vers un « je » transcendantal, semblable à celui retrouvé dans les *Chansons spirituelles* (1547)⁴. Il sera donc possible d'observer les transformations subies par la *persona* de l'épistolière (*personæ* rabaisantes et dénigrantes; signature des lettres; figure de la mère et de la fille spirituelle; images récurrentes de la « brebis errante » et de la perle ou « *margarita* »).

L'autoreprésentation d'une *persona* universelle nous amènera également à nous questionner sur la pratique féminine de la lettre. Au XVI^e siècle,

-
1. D'après la traduction latine de « *animi sui simulacrum et imago* » donnée par Bernard Beugnot dans « Style ou styles épistolaires? », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, n° 78, 1978, p. 946. Notons également le passage en grec « εἰκόνα ἑκάστος τῆς ἑαυτοῦ ψυχῆς » dans Démétrios de Phalère, *Du style*, édition et traduction de Pierre de Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 64.
 2. Marguerite de Navarre (1492-1549) est la future auteure de *L'Heptaméron* et la sœur de François I^{er}. Alors qu'elle est encore duchesse d'Angoulême, elle entreprend une importante correspondance, notamment avec Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux.
 3. Abel Lefranc, *Les idées religieuses de Marguerite de Navarre d'après son œuvre poétique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Grands écrivains de la Renaissance », 1914, p. 8.
 4. Les premières *Chansons spirituelles* paraissent en 1547, chez Jean de Tournes, à Lyon, dans les *Marguerites de la Marguerite des Princesses*. On y compte trente-deux chansons, ainsi qu'un rondeau, intercalé entre la deuxième et la troisième chanson. Les quinze dernières chansons, quant à elles, sont restées manuscrites jusqu'en 1896, date à laquelle Abel Lefranc édite le manuscrit.

il est convenu que « la femme paraît avoir une prédisposition à “converser” avec Dieu ; peut-être à cause de son inculture⁵ ». Toutefois, ce lieu commun est paradoxal en regard de la situation de Marguerite qui a reçu la même éducation que son frère, le roi François I^{er}. Une autre question se pose : pourquoi une telle abolition de la subjectivité ? Est-ce seulement par conviction religieuse ? Ou n'est-ce pas plutôt typique de la femme chrétienne de l'époque qui s'efface derrière son mari, son clan, sa religion, son royaume et, dans le cas de Marguerite de Navarre, son roi⁶ ? Cette étude permettra donc d'aborder une question presque incontournable dans l'étude des textes de l'Ancien Régime, soit le rapport entre les femmes et l'épistolarité.

Remarques préliminaires

Avant d'analyser la problématique de l'autoreprésentation au sein de la correspondance entre de Marguerite de Navarre et Guillaume Briçonnet, il importe de définir brièvement la lettre de confession. Tout d'abord, mentionnons que le mécanisme de la confession est au cœur de cet échange épistolaire, et ce, dès la première lettre (avant le 12 juin 1521) où l'épistolière demande le « secours spirituel⁷ » de son confesseur. Comme Foucault le fait remarquer,

L'aveu est un rituel [...] qui se déploie dans un rapport de pouvoir, car on n'avoue pas sans la présence au moins virtuelle d'un partenaire qui n'est pas simplement l'interlocuteur, mais l'instance qui requiert l'aveu, l'impose, l'apprécie et intervient pour juger, punir, pardonner, consoler, réconcilier⁸.

La correspondance à l'étude rend donc compte d'une « représentation dans laquelle chaque partenaire joue un rôle déterminé par le rituel de la confession : elle est la pénitente inquiète qui se confesse, lui le juge et dispensateur de la vérité et du pardon⁹ ». Parallèlement, on associera les lettres de Marguerite de Navarre aux *Confessions* d'Augustin et, pour ce faire, il faut entendre le terme de confession dans son sens latin de *confessio* qui est triple¹⁰. En effet, comme le mentionne La Charité, il s'agit d'abord de

-
5. Élizabeth C. Goldsmith et Colette H. Winn, *Lettres de femmes. Textes inédits et oubliés du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2005, p. XXIX.
 6. À ce propos, voir Susan Broomhall et Colette H. Winn, « La représentation de soi dans les mémoires féminins du début de l'époque moderne », *Tangence*, n° 77, hiver 2005, p. 11-35. Les auteurs montrent que, dans leurs mémoires, les femmes du XVI^e siècle cherchent à substituer à l'inconvenance d'un « je » féminin un « nous » solidaire du couple, de la famille ou de la religion dont elles sont partie prenante.
 7. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, édition de Christine Martineau et Michel Veissière, avec le concours de Henry Heller, Genève, Droz, coll. « Travaux d'humanisme et Renaissance », n° CXLI, 1975, tome I, p. 25.
 8. Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, tome I, p. 82.
 9. Robert D. Cottrell, *La grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 179.
 10. À ce propos, voir Claude La Charité, « Marguerite de Navarre et la lettre de confession », *Tangence*, n° 84, été 2007, p. 11-30.

confessio dei qui désigne la « profession de foi¹¹ ». Puis, la *confessio* renvoie à la *confessio laudis*, « qui est une sorte d'action de grâces du croyant à l'endroit de Dieu¹² ». Ces deux dimensions sont bien présentes chez Marguerite de Navarre qui reconnaît que « ung seul [en l'occurrence, Dieu] est necessaire¹³ » et s'engage à le louer éternellement. Enfin, la *confessio* désigne la *confessio vitae*, « l'aveu ou le récit de vie¹⁴ ». Les lettres de Marguerite de Navarre s'éloignent de ce dernier sens¹⁵; en effet, le « je » qui s'y exprime n'est pas celui proprement subjectif de l'aveu. On observe plutôt le développement d'une *persona* universelle, semblable à celle qu'on retrouve dans les psaumes bibliques.

Par ailleurs, il sera également possible d'observer que l'épistolière projette son image dans des *personæ* rabaissantes et dénigrantes. Il est légitime de se demander ici s'il ne s'agit pas simplement d'une modestie de convention; la modestie étant, avant tout, une vertu chrétienne. Dans plusieurs écrits de la Renaissance, cette modestie devient effectivement une *captatio benevolentiae* permettant aux femmes écrivains de la Renaissance de satisfaire aux lieux communs propres à leur condition sociale. La *captatio benevolentiae* est l'une des stratégies les plus courantes pour mettre en place un *ethos*¹⁶. Dans le cas de Marguerite de Navarre, il est toutefois plus pertinent de parler d'une éthique chrétienne de l'*humilitas* plutôt que du *topos* de modestie. En effet, comme le souligne Luc Vaillancourt, dans l'optique de l'*humilitas*, « le verbe de l'écrivain cherche sa propre négation et proclame sa nullité face au Verbe Divin¹⁷ ». Guillaume Briçonnet oriente donc Marguerite vers « l'*humilitas*, où le ravalement est conçu comme la voie d'accès à la connaissance du Seigneur¹⁸ », comme nous le verrons dans cette analyse.

Marguerite de Navarre : fille ou mère spirituelle de Guillaume Briçonnet ?

On s'entend généralement pour dire que Marguerite de Navarre « demeurera à jamais la fille spirituelle de Briçonnet¹⁹ ». Lucien Febvre l'a en

-
11. Claude La Charité, « Marguerite de Navarre et la lettre de confession », art. cité, p. 29.
 12. Claude La Charité, « Marguerite de Navarre et la lettre de confession », art. cité, p. 29.
 13. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, avant le 12 juin 1521, p. 25.
 14. Claude La Charité, « Marguerite de Navarre et la lettre de confession », art. cité, p. 29.
 15. Plusieurs critiques ont interprété les lettres de confession de Marguerite de manière anachronique, comme s'il s'agissait des *Confessions* de Rousseau où l'on dévoile des détails scabreux et honteux tel que le plaisir trouble éprouvé par le jeune Jean-Jacques à la fessée.
 16. Diane Desrosiers-Bonin étudie plus particulièrement la modalisation de ce *topos* au féminin dans l'article intitulé « Les femmes et la rhétorique au XVI^e siècle français », dans Annette Hayward (sous la dir. de), *La rhétorique au féminin*, Québec, Nota bene, 2006, p. 83-120.
 17. Luc Vaillancourt, « Mouvements réflexifs dans la poésie de Marguerite de Navarre », *Littératures*, n° 18, 1998, p. 89.
 18. Luc Vaillancourt, « Mouvements réflexifs dans la poésie de Marguerite de Navarre », art. cité, p. 95.
 19. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, p. 2.

outre décrite comme étant « la partenaire de l'évêque de Meaux dans ce grand duo mystique²⁰ ». Dans la correspondance qui nous intéresse, les signatures des lettres témoignent de cette relation privilégiée entre les deux correspondants et mettent en scène autant d'avatars de la *persona* de l'épistolière. De fait, dès la première lettre, Marguerite se désigne comme « la toute vostre Marguerite²¹ », formulation qui sera reprise dans deux autres lettres. Puis, dans la troisième lettre, une relation père/fille se met en place, l'épistolière signant « la toute vostre fille, Marguerite ». Ce genre de formulation apparaît dans trois autres lettres : « vostre bonne fille²² » ; « vostre pauvre fille²³ » ; « vostre gellée, alterée et affamée fille²⁴ ». Toutefois, Briçonnet émet plusieurs protestations suggérant qu'il est indigne de servir de père spirituel : « De Dieu seul estes fille et espouze. Aultre pere ne devez reclamer²⁵ » ; « sçachant sans sçavoir que je suis de tous le plus foyble, inutile et manchot, mal vous adressez pour ayde et secours demander à celui qui cherche vostre queste et ne la peult trouver²⁶ ». Pour l'évêque, il est difficile d'accéder à la demande de Marguerite sans prendre la place de Dieu. Mentionnons d'ailleurs que Briçonnet est le chef de file de l'évangélisme français et que l'évangélisme, tout comme certains courants de la Réforme, préconise le lien direct, sans intermédiaire, entre le croyant et Dieu. Bien qu'il soit évêque, Briçonnet refuse donc de jouer les intermédiaires entre Marguerite et Dieu.

À la suite de ces protestations, Marguerite, « qui pratique l'autodénigrement à grande échelle, [...] finira par se construire une représentation épistolaire conforme à celle de son destinataire²⁷ ». Dès la douzième lettre, on peut donc observer que les signatures de Marguerite sont inspirées par un esprit d'humilité ou d'*humilitas*. L'épistolière ne cesse de « confesser son insuffisance, de déplorer son incapacité à trouver Dieu²⁸ ». De novembre 1521 à janvier 1523, on relève au moins quatorze lettres où l'épistolière met en scène dans la signature des *personæ* à valeur rabaisante et dénigrante. Cette dernière se présente comme « la foible Marguerite²⁹ », « la

-
20. Lucien Febvre, *Amour sacré, amour profane. Autour de l'Heptaméron*, Paris, Gallimard, 1944, p. 11.
 21. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, avant le 12 juin 1521, p. 25.
 22. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, après le 24 octobre 1521, p. 49.
 23. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, décembre 1521, p. 75.
 24. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, après le 8 janvier 1522, p. 132.
 25. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 10 juillet 1521, p. 32.
 26. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, le 14 juin 1524, p. 169-170.
 27. Claude La Charité, « Marguerite de Navarre et la lettre de confession », art. cité, p. 24.
 28. Nicole Cazauran, « Marguerite de Navarre et le vocabulaire de l'ignorance », dans *Variétés pour Marguerite de Navarre 1978-2004*, Paris, Honoré Champion, coll. « Études Essais sur la Renaissance », 2005, p. 44.
 29. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, avant le 17 novembre 1521, p. 63.

doublement malade³⁰», « la pauvre indigne de nul bien³¹ », « la pis que morte³² », « l'insensible malade³³ », etc. Jean-Philippe Beaulieu souligne d'ailleurs « la présence assez marquée d'indices autoréférentiels qui donnent à Marguerite la silhouette d'une demanderesse angoissée³⁴ ». Contrastant avec son statut social, ces multiples protestations instaurent une image de dénuement et de vulnérabilité. En outre, la *persona* épistolaire, ainsi construite par Marguerite de Navarre, « invit[e] Briçonnet à endosser un rôle pastoral³⁵ ». Ce dernier, par effet de contamination, se laisse d'ailleurs imprégner par l'esprit d'*humilitas* lorsqu'il signe, de façon récurrente après le 22 novembre 1521, « Vostre très-humble et très-obeissant serviteur Guillaume inutile et indigne ministre³⁶ ».

Enfin, dans la lettre 47 adressée à Marguerite, on observe un renversement dans le rapport entre les épistoliers. Briçonnet devient le fils plutôt que le père et Marguerite prend la figure de la mère plutôt que celle de la fille spirituelle :

Parquoy, Madame, je vous supplie y aller à satisfaire vous et voz subtiles enfans, vous merciant très-humblement et de tout mon cœur de la grace qu'il vous a pleu faire d'en adopter ung, la servitude duquel en promptitude d'amour filiale feroit oublier celuy qui a procuré l'adoption sy oubliance tumboit en amour maternelle³⁷.

Cette lettre nous fait voir que Marguerite procède à une reconstruction de sa *persona*, en se conformant désormais aux nouveaux rôles imposés par le destinataire. En outre, rappelons que la correspondance est chargée d'intérêts à la fois spirituels et politiques, ce qui explique sans doute la double représentation de l'épistolière comme fille de Briçonnet (sur le plan spirituel) et comme mère (sur le plan politique). Cette double projection renvoie également aux deux types d'*ethos* qu'on retrouve dans la tradition gréco-latine. En effet, on relève dans la correspondance un *ethos* purement textuel (la fille soumise qui joue le jeu de la pauvre pécheresse) et un *ethos* renvoyant à une donnée externe au discours (la sœur du roi qui joue, à toutes fins utiles, le rôle de reine de France auprès de son frère).

Dès janvier 1523, et ce jusqu'à la fin de la correspondance (octobre 1524), Marguerite conservera donc une image maternelle en appliquant, bien entendu, les principes de l'*humilitas*. On relève alors vingt-neuf formules à

-
30. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, avant le 22 novembre 1521, p. 70.
 31. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, après le 20 janvier 1522, p. 136.
 32. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, après le 6 février 1522, p. 160.
 33. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, fin janvier 1523, p. 15.
 34. Jean-Philippe Beaulieu, « Postures épistolaires et effets de *dispositio* dans la correspondance entre Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet », *Études françaises*, vol. 38, n° 3, 2002, p. 47.
 35. Jean-Philippe Beaulieu, « Postures épistolaires et effets de *dispositio* dans la correspondance entre Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet », art. cité, p. 48.
 36. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 12 novembre 1521, p. 74.
 37. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, novembre-décembre 1522, p. 229.

valeur rabaissante (la plus fréquente étant « votre inutile mere³⁸ »), qui témoignent de son rôle maternel auprès de Briçonnet et qui accompagnent sa signature : « votre pauvre, inutile mere³⁹ » ; « votre sterile mere⁴⁰ » ; « votre gelée mere⁴¹ » ; etc. Mentionnons toutefois que trois lettres présentent des formules qui dérogent à l'autoreprésentation dénigrante de l'épistolière. Ces formules n'apparaissent qu'en 1524, soit vers la fin de la correspondance : « votre vraie mere Marguerite⁴² » ; « votre bonne mere⁴³ ».

En ce qui concerne le rôle de fils joué par Guillaume Briçonnet, il s'agit en partie d'une stratégie rhétorique visant à atténuer la prééminence de sa position. Les formules accompagnant sa signature illustrent ce rôle de fils et mettent en scène le même esprit d'humilité qu'on observe aisément chez Marguerite : « le capitaine des aveugles et indignes ministres, vostre inutil filz⁴⁴ » ; « le paovre esgaré qui, par trop veiller, estant de Dieu loing, n'est surnommé l'inutile (indigne qu'il soit vostre) filz, ministre du monde plus que de Dieu⁴⁵ » ; « vostre vray filz, combien que de tous le plus inutile⁴⁶ » ; etc.

Marguerite de Navarre ou la « brebis errante »

Jusqu'ici nous avons pu observer deux postures complémentaires dans la correspondance : d'un côté, on retrouve l'élaboration d'une *persona* inquiète et humble et, de l'autre, celle d'un « guide savant et prolix⁴⁷ ». En outre, on relève plusieurs métaphores servant à la construction de la *persona* de l'épistolière. Jean-Philippe Beaulieu mentionne que le renvoi à la figure de Marthe (Marguerite évoque la parole de Jésus à Marthe, « une seule chose est nécessaire⁴⁸ ») dans la première lettre, « participe à la constitution de cette *persona* inquiète qui trouve dans son inquiétude même la légitimation de sa demande de soutien spirituel⁴⁹ ».

38. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, le 21 juillet 1523, p. 53.

39. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, après le 10 février 1523, p. 32.

40. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, après le 14 octobre 1523, p. 66.

41. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, le 27 décembre 1523, p. 84.

42. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, vers le 10 janvier 1524, p. 94.

43. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, après le 8 décembre 1524, p. 272 et fin octobre 1524, p. 293.

44. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, juin 1523, p. 39.

45. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, le 13 juin 1524, p. 164.

46. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome II, le 25 juin 1524, p. 182.

47. Jean-Philippe Beaulieu, « Postures épistolaires et effets de *dispositio* dans la correspondance entre Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet », art. cité, p. 43.

48. Luc, 10, 42.

49. Jean-Philippe Beaulieu, « Postures épistolaires et effets de *dispositio* dans la correspondance entre Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet », art. cité, p. 49. Pour une analyse détaillée de la figure de Marthe, voir Robert D. Cottrell, « Chapitre 1 : Marie et

Ensuite, on retrouve l'image de la brebis égarée, Marguerite, qui appelle l'image complémentaire du pasteur, représenté par Briçonnet. Dans la septième lettre, Marguerite se décrit ainsi comme « la brebis en païs estrange errant, ignorant sa pasture par mescognoissance des nouveaulx pasteurs⁵⁰ ». Elle implore l'aide du berger (en l'occurrence, Briçonnet) pour se rapprocher du Grand Berger (Dieu). Briçonnet répond à cette demande en présentant Dieu comme la « vraie brebis innocente⁵¹ », guide des brebis errantes, qui s'est « fait victime pour les purger, nectorier et laver (ou, pour mieulx parler, innover en soy la masse de nature humaine, qui estoit tout peché)⁵² ». L'épistolier présente en outre quatre sortes de brebis errantes et identifie Marguerite à la quatrième brebis, celle qui erre noblement, qui « se esgare au chemin, et toutesfois en se esgarant est au chemin sans se esgarer⁵³ ».

Marguerite impose, ensuite, la métaphore de la robe de noces: « voiant l'yver venir et que sur le tard (craignant prendre le chemin de la seconde et noire brebis) ay osté ma layne, tellement que paour de la dure glace me commance à donner tremblement, estant seure que au grand convive du Roy l'on donne robes de nopces⁵⁴ ». Elle prie d'ailleurs Briçonnet, « par pitié et aulmosne », de lui « en envoyer une telle que pensez que le bon Seigneur aura agreable, affin que de sa table ne soit chassée vostre bonne fille, Marguerite⁵⁵ ». Briçonnet répond à Marguerite que cette robe est celle du baptême (« la robe nuptiale que demandez, et l'avez eue au saint sacrement de baptesme⁵⁶ ») et lui rappelle que « sans le bon Jesus, qui est foy et layne, l'on ne peult venir au superceleste Pere eternal⁵⁷ ».

À quelques reprises, Guillaume Briçonnet propose lui-même des métaphores, ce qui amène Marguerite à en tirer parti dans les lettres suivantes. On retrouve ainsi l'image de la servante de Dieu dont « le nom n'est à contempner, puisque a provocqué le doulx Jesus faire son domicile, par assumption de nature humaine, au sacré ventre virginal⁵⁸ ». Briçonnet conseille donc fermement à Marguerite et à ses semblables de se mettre

Marthe », *La grammaire du silence. Une lecture de la poésie de Marguerite de Navarre*, ouvr. cité, p. 9-14.

50. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, octobre 1521, p. 37.

51. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, avant le 24 octobre 1521, p. 40.

52. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, avant le 24 octobre 1521, p. 40.

53. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, avant le 24 octobre 1521, p. 42.

54. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, après le 24 octobre 1521, p. 51.

55. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, après le 24 octobre 1521, p. 49.

56. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 11 novembre 1521, p. 51.

57. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 11 novembre 1521, p. 52.

58. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 10 juillet 1521, p. 32.

« soubz ceste enseigne et [d'être] vraies chambrières et bien amoureuses du tant doux et debonnaire Seigneur⁵⁹ ». C'est également Briçonnet qui propose l'allégorie de « la vraie perle et pierre précieuse⁶⁰ », en latin *unio* ou *margarita*, qui désigne Dieu. Il invite ainsi Marguerite de Navarre à devenir, « non tant de nom comme d'effect, vraie marguerite, perle vivante (en vostre vie, Jesus)⁶¹ ». L'épistolière reprendra, à plusieurs reprises, cette métaphore dans les lettres suivantes, se comparant à « une imparfaite, mal ronde, mais toute contrefaite parle⁶² ».

Il importe de mentionner que les lettres de Guillaume Briçonnet prennent figure de nourriture spirituelle pour Marguerite de Navarre, qui construit ses lettres en regard de celles de son destinataire⁶³. Il est légitime ici de s'interroger sur ce genre de pratique. Est-ce par simple conviction religieuse ? Ou n'est-ce pas plutôt typique de la femme chrétienne qui s'efface derrière sa religion ? Comme le souligne La Charité, « le laconisme des lettres de Marguerite donne presque l'impression qu'elle n'est qu'une figurante ou un faire-valoir dans cette correspondance⁶⁴ », mais n'oublions pas que même si la figure de l'évêque est saillante, c'est Marguerite qui donne à la correspondance sa direction. C'est effectivement elle qui demande un « secours spirituel », et Briçonnet ne fait qu'accéder à sa demande en lui fournissant un enseignement évangélique. En effet, il « lui démontre la pratique de l'exégèse en utilisant les propres lettres de sa correspondante comme des textes sur lesquels il rédige des commentaires exégétiques⁶⁵ ». Les propos de Marguerite servent donc d'éléments déclencheurs au discours théologique (pour ne pas dire aux lettres-traités) de Briçonnet. On remarque toutefois l'espoir de l'évêque, implicite dans la correspondance, d'avoir le soutien de Marguerite dans la promotion de la cause évangélique à la cour.

En somme, une étude ultérieure portant cette fois sur la problématique de l'abolition de la subjectivité au sein de la correspondance de Marguerite de Navarre pourrait être envisagée. Celle-ci nous permettrait effectivement d'étudier en quoi le « je » de l'épistolière est associé à la volonté divine jusqu'à en être aboli, l'abandon de soi étant nécessaire à la parfaite connaissance de Dieu. L'image de Dieu en tant que « seul nécessaire », ainsi que la valorisation de l'*humilitas* révéleraient que l'épistolière met en scène une *persona* humble et dévouée, qui est prête à s'effacer pour satisfaire à sa

59. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 10 juillet 1521, p. 32.

60. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 11 juillet 1521, p. 55.

61. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, le 11 novembre 1521, p. 59.

62. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, décembre 1521, p. 76.

63. À ce propos, on retiendra l'étude de Christine Martineau et Christian Drouelle, « La source première et directe du *Dialogue en forme de vision nocturne*: la lettre de Guillaume Briçonnet à Marguerite de Navarre, du 15 septembre 1524 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XXXII, 1970, p. 559-577.

64. Claude La Charité, « Marguerite de Navarre et la lettre de confession », art. cité, p. 17.

65. Robert D. Cottrell, *La grammaire du silence*, ouvr. cité, p. 15.

religion et, plus que tout, à son Dieu. L'opposition entre le Tout (Dieu) et le Rien (l'homme), récurrente dans la correspondance, nous aiderait d'ailleurs à mieux comprendre la philosophie augustinienne de Briçonnet quant à la relation mystique entre la créature et son créateur. Enfin, l'étude montrerait que l'abolition de la subjectivité, chez Marguerite de Navarre, procède essentiellement d'un désir de s'anéantir afin d'« entendre le chemin de salut⁶⁶ », de s'élever enfin vers Dieu.

66. Marguerite d'Angoulême et Guillaume Briçonnet, *Correspondance (1521-1524)*, ouvr. cité, tome I, après le 19 juin 1521, p. 33.

Étude de la parole échangée dans *Québec-Montréal* : quand la conversation est l'action du film

Sophie Beauparlant,
Université du Québec à Chicoutimi

Le film *Québec-Montréal*, réalisé en 2002 par Ricardo Trogi, met en scène neuf personnages qui se questionnent sur leur rapport à l'amour, au couple, à la fidélité et à la séduction. Tissé de façon à isoler chacune des histoires, le scénario présente un univers filmique qui donne à coup sûr un statut privilégié aux dialogues. Nous proposons ici de faire l'étude de la parole partagée entre Alain et Katherine.

Voici un résumé de leur histoire : Alain, un programmeur de jeux vidéo qui, de toute évidence, semble assez nerveux et peu confiant, va chercher Katherine, une collègue, pour se rendre à un congrès. Si l'on se fie à Alain, c'est la femme dont tous les hommes rêvent. On comprendra bien assez tôt que lui aussi est amoureux d'elle, mais en secret. Au fil de la conversation, Katherine expose ses théories sur l'amour et insiste sur le fait que la séduction est un jeu : « Des fois tu gagnes, des fois tu perds. Mais au moins tu t'ennuies pas. » Si Alain est un expert des jeux vidéos, il est un apprenti du jeu de la séduction. D'ailleurs, il dit clairement que ce n'est pas toujours facile de trouver les bons mots pour aborder les femmes. À cela, et en pleine possession de ses moyens, Katherine répond : « C'est tellement facile de faire la cour à une femme. Au fond là, elles attendent juste ça. » Il prend cela comme une invitation et se lance, maladroitement, sans maîtriser les règles de ce jeu qui n'a rien de virtuel. Il lui déclarera finalement son amour, mais, on s'en doute, sans grand succès.

L'étude de la progression de leur conversation confirme l'idée qui guide notre projet de recherche doctoral. Par l'étude du dialogue au cinéma, nous croyons que les échanges verbaux peuvent être considérés comme l'un des lieux où se signalent la spécificité et l'intérêt d'une œuvre de fiction filmique. Pour Alain et Katherine, la parole échangée permet la mise en scène de certaines valeurs et mène à un conflit, ainsi qu'à la mise en péril de l'identité des interlocuteurs, particulièrement dans le cas d'Alain. Le dialogue filmique devient ainsi une pratique sociale réglée selon le mode de l'échange et le contexte dans lequel il prend place.

Observations générales sur le dialogue au cinéma

Au cinéma, le dialogue est polymorphe : il est mis en scène et entouré d'actions et de réactions. La mise en scène, le jeu des comédiens, le contexte, bref tout ce qui est hors de l'énoncé fournit des repères pertinents pour la

compréhension des enjeux de la parole échangée, d'où notre choix d'étudier le dialogue mis en scène — donc le film — et non le scénario qui rend le dialogue de façon littéraire.

Pour permettre de bien nommer les spécificités de la parole filmique, notre approche du dialogue se fait en regard du système au sein duquel il prend place, système filmique traduit par l'image et le son. Sachant qu'un silence, un geste, un regard peuvent guider l'interprétation d'un dialogue, il va de soi qu'il faut intégrer dans notre réflexion les éléments paraverbaux, la mise en scène et la mise en images. Par exemple, à voir Alain qui prend non pas une gomme à mâcher, mais deux et trois à la fois, on comprend bien qu'il est soucieux de l'image qu'il projette, même s'il n'a pas compris que c'est plutôt en disant les bons mots qu'on réussit à se rapprocher de sa conquête.

Bien qu'elle soit truffée d'ellipses, principe courant au cinéma, la conversation entre Alain et Katherine se déroule dans un seul lieu, une voiture, ce qui les contraint à mener leur duel non pas face à face, mais côte à côte. Si Katherine se permet de poser la tête sur l'épaule d'Alain, la distance entre eux est imposée par le lieu. Ils se retrouvent dans un lieu intime, fort différent du bureau, leur lieu de rencontre habituel. Mais si la sphère est plus intime, elle ne permet pas une totale proximité physique. Dans cette voiture qui file sur l'autoroute sans s'arrêter ou presque, ils sont définitivement pris dans un huis clos conversationnel. Katherine devient en quelque sorte l'otage d'Alain. L'échappatoire physique n'étant pas possible, les seuls recours pour éviter les malaises de la conversation et poursuivre l'échange sont le changement de sujet ou le silence. Ici, aucun mot ne pourra rattraper le dérapage d'Alain. Ce sera dès lors la rupture.

La parole comme indice révélateur

Notre projet de thèse a pour objectif l'observation du dialogue filmique sous trois dimensions : l'axe identitaire, l'axe conventionnel et l'axe épistémique¹. Par cette approche, il est possible d'aller au-delà des théories linguistiques, conversationnelles et communicationnelles, de découvrir d'autres moyens d'accéder à la signification du dialogue au cinéma. Voyons comment cette méthode peut nous révéler les principes de la parole échangée par Katherine et Alain.

La notion d'identité

François Flahault² parle de « rapport de place », principe qui pourrait se résumer par la formule *qui tu es pour moi, qui je suis pour toi*. En parlant, on

-
1. La notion des trois dimensions pour l'observation de la parole échangée dans les œuvres de fiction a été développée par Nicolas Xanthos, professeur au Département de lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi, dans sa communication « Périls de la parole partagée : désarticulations conversationnelles et romanesques dans *Mercier et Camier* de Beckett » donnée le 11 mai 2005 à l'occasion du 73^e congrès de l'ACFAS.
 2. François Flahault, *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978.

se donne une place et, du coup, on en donne une à l'autre. La parole signale un rapport de place préalablement existant, rapport présumé par les personnages. *A priori*, Alain et Katherine sont deux collègues de travail. À la suite de la nuance faite par Katherine entre l'hypocrisie, qu'elle semble utiliser dans ses rapports personnels, et la diplomatie, dans ses rapports professionnels, Alain souhaite apporter une précision sur la nature de leur lien. Il dit : « C'est pas vraiment une relation de travail qu'on a. Nos deux jobs ont pas vraiment de lien direct entre elles. T'es pas obligée d'entretenir une relation avec moi. Si tu m'aimais pas la face, tu pourrais facilement m'éviter au bureau. » On voit clairement une tentative d'Alain pour modifier la place qu'il souhaite tenir. Peu encline à la lui donner facilement — et bonne joueuse —, elle répond : « Si on tient pas compte qu'on nous a demandé d'assister ensemble au congrès. » Il insiste : « On nous a pas forcé à monter ensemble par exemple. Tu aurais pu prendre l'autobus. » Puis elle cède sans laisser paraître qu'il s'agit d'une stratégie pour maintenir elle aussi sa place, celle de la séductrice. Ça y est : Alain a gagné la première manche, il a réussi à modifier le rapport de place. Rapidement, il s'est défait de son statut de *collègue*, ce qui lui permet d'aller explorer une zone plus personnelle. Le sourire qu'il affiche démontre d'ailleurs très bien sa satisfaction.

Au cours du trajet, Katherine explique les rouages de la face cachée du congrès et du coup, expose sa perception des relations professionnelles : « Dans ces congrès-là, il n'y a pas juste des cartes d'affaires qui s'échangent. » Lui, tout étonné, fidèle à l'apprenti qu'il est, réplique : « Je pensais que c'était un environnement professionnel. » C'est le cas de le dire, la charmeuse d'expérience a entre les mains un bon candidat à qui faire découvrir, et bientôt subir, les dessous et les manigances de la séduction. En parlant, on inscrit nos propos dans une manière de penser dont on veut faire reconnaître la légitimité. Une situation de parole est un lieu où s'évalue, plutôt que se construit, l'image de nous-mêmes. Interagir, c'est se montrer à la hauteur de l'idée de nous-mêmes. La conversation entre Katherine et Alain prend rapidement des allures de *coaching* et permet surtout à Katherine de se dévoiler tout en défendant ses tactiques remises en question par Alain.

Tentant par tous les moyens d'aller jouer sur le terrain de la séduction, Alain lui lance : « Ceux qui arrivent pas à te charmer doivent souffrir un peu. » Au fond, on comprend bien qu'il parle de lui. Et elle, impassible, fait comme si elle n'avait pas compris le détour maladroit et la stratégie d'Alain pour arriver à ses fins. Et il en remet en disant : « Y a des choses que tu peux dire pis que tu sais qu'elles vont être interprétées. » Il n'a pas complètement tort. Puisqu'on se réalise par la parole, il y a forcément un lien entre l'énoncé et l'énonciation, entre les paroles et la personne qui les prononce, tout comme entre les paroles et les gestes qui l'accompagnent. Comprendre l'autre, c'est comprendre l'arrière-plan. Alain démontre qu'il interprète les gestes pour les gestes, les paroles pour les paroles sans les mettre en contexte, sans considérer les motifs et la personnalité de celle qui les émet. Si l'on se révèle par la parole, encore faut-il avoir le talent pour bien déchiffrer leurs réelles significations et, du coup, saisir les désirs et les intentions de l'autre.

On a vu qu'un rapport de place peut se modifier, de façon volontaire ou involontaire. Si une place est modifiée, celle de l'autre l'est forcément aussi.

Alain est passé au stade d'ami et s'est risqué à inviter Katherine à manger au restaurant. Spontanément, elle accepte par un simple « ok ». Toutefois, elle précise qu'elle ne sortira pas après, qu'elle est fatiguée, qu'elle souhaite se coucher tôt — on comprendra bientôt qu'elle est aussi une bonne menteuse. Mais elle précise : « On pourra se reprendre », toujours en professionnelle, maître dans l'art de laisser les portes entrouvertes sans s'engager. Au même moment, le cellulaire de Katherine sonne : visiblement, quelqu'un lui fait une proposition au bout du fil. Elle lui répond : « Eh... ce soir, j'ai un souper. » Alain assiste à la scène et affiche un grand sourire de fierté : c'est tout de même un souper avec lui ! Puis elle poursuit, au téléphone : « Mais ça finira pas tard. » Alain change d'air sur-le-champ, il vient de comprendre qu'elle va finir la soirée avec un autre homme. Il commence à saisir les règles du jeu, semblant se rappeler que « Des fois tu gagnes, des fois tu perds. Mais au moins tu t'ennuies pas ».

Si un rapport de place peut se modifier, il peut aussi être *imaginaire*³. Qualifier un rapport de place d'*imaginaire* implique un décalage de la situation par rapport à celle qui permettrait à l'interlocuteur de parler effectivement et d'être entendu comme il le prétend. On dit qu'une situation est décalée quand elle assigne une place qui est difficile, voire impossible d'occuper. La mise en place s'opère alors à faux, le locuteur comme l'interlocuteur vivant une sorte de malaise. Le locuteur se retrouve en porte-à-faux par rapport à celui à qui il s'adresse. C'est exactement la situation dans laquelle se trouve Alain. En fait, il l'occupe depuis le début, mais comme la relation semble ambiguë et entretenue ainsi de façon fort habile par Katherine, il navigue dans une zone floue où il parle de la place du collègue, de l'ami, puis du prétendant. À propos du rapport imaginaire, quelques éléments filmiques portent à croire qu'Alain s'y préparait depuis longtemps : l'héroïne du jeu vidéo qu'il a conçu est le sosie parfait de Katherine et interpelle le joueur en disant langoureusement « Catch me ». La mise en scène filmique nous permet aussi de constater l'ampleur de la projection d'Alain dans ce rapport décalé. En cours de route, il s' imagine au volant de la corvette rouge, à la place de Ken, avec *Barbie-Katherine* à ses côtés, follement amoureux.

Si Alain comprend au fil de la conversation que pour séduire il faut jouer, il transgresse toutefois certaines règles conversationnelles, en lançant justement plusieurs répliques hors-jeu en fin de parcours. En avouant son amour à Katherine, il ne joue plus selon les règles de la parole séductrice et rend ainsi le dialogue inopérant. Il crée un malaise en ne tenant pas le rôle qui lui était imposé par la situation, en ne parlant pas de la place que Katherine lui assigne. Il met ainsi son identité en péril. Mais il persiste. Il arrête la voiture sur le bord de l'autoroute, la voiture étant le seul aspect de la situation qu'il contrôle encore, mais plus pour bien longtemps. Cet arrêt marque l'importance des paroles qui suivront.

Avec un courage étonnant, Alain déclare son amour à Katherine : « Je pense à toi tout le temps, je te vois partout. Je nous imagine ensemble. Je ne

3. La notion de rapport de place imaginaire est proposée par François Flahault dans *La parole intermédiaire*, ouvr. cit., p. 63.

vis plus ma vie, je vis le rêve de ce que ce serait de vivre avec toi. C'est rendu que je me parle tout seul pis que je t'entends me répondre avec un petit quelque chose dans la voix qui dit que t'es heureuse d'être avec moi.» Notons ici qu'Alain regarde à l'extérieur, ne regardant pas Katherine dans les yeux en lui déclarant son amour, ce qui souligne le malaise du personnage. Pourtant, il avait arrêté la voiture, ce qui était contraignant jusqu'alors puisqu'ils ne pouvaient échanger de longs regards ou avoir une plus grande proximité.

Par sa réaction, on voit bien les ruses de Katherine. Aux avances d'Alain, qu'elle refuse, elle se permet tout de même de dire: «Attends pas après ce moment-là. Pas tout de suite en tout cas.» Katherine a refusé le rôle qu'Alain a tenté de lui assigner. Jusqu'au bout, elle aura tenu sa place, celle de la séductrice professionnelle, celle qui fait craquer les hommes, mais qui ne s'engage pas. Subtilement, elle va même jusqu'à inviter Alain à retenter sa chance plus tard. Le pense-t-elle réellement? Alain tombera-t-il dans le piège? Nous n'aurons pas la réponse puisque leur conversation se soldera par l'arrivée d'un policier qui brisera leur intimité. Ayant à quelques reprises au cours du trajet abusé de l'alcool caché dans le coffre de sa voiture, Alain ira à Montréal assis sur la banquette arrière de la voiture de police et Katherine aux côtés du chauffeur de la remorqueuse.

Règles et principes de la parole qui veut séduire

Par la dimension conventionnelle, nous nous intéressons au cadre et à la progression de la conversation. Tenir une conversation, c'est éviter de dire n'importe quoi à n'importe qui, dans n'importe quelle situation. Pour cela, certaines règles doivent être respectées pour émettre des répliques sensées et aussi pour interpréter correctement les répliques reçues. Idéalement, une conversation se déroule dans un contexte précis avec des interlocuteurs qui partagent un but dans un esprit de coopération, et ce, dans un monde idéal, bien entendu. Mais chaque conversation a ses propres règles qui la rendent pertinente. Chaque conversation produit son sens selon ses propres règles.

Le principe de coopération et les maximes conversationnelles de Grice⁴ font émerger les règles qui sous-tendent la conversation. Toutefois, il est important de noter que deux types d'usage peuvent être faits de ces maximes conversationnelles: on les respecte ou on les transgresse. Dans l'observation du dialogue filmique, il est intéressant de se demander pourquoi un personnage respecte ou non les maximes. Et surtout, de quelle façon cela mène la conversation.

Si c'est Alain qui conduit la voiture, c'est assurément Katherine qui conduit la conversation. Et c'est une habituée des circuits professionnels! C'est elle qui amène les sujets et expose ses opinions, c'est elle qui a la liberté de donner des réponses pour faire avancer la joute. Quant à Alain, il joue le rôle d'apprenti en la matière. Il tente de suivre le rythme, d'approfondir sa compréhension de la séduction en posant des questions pour bien cerner son interlocutrice.

4. Herbert Paul Grice, «Logique et conversation», *Communications*, n° 30, 1979, p. 57-72.

Même s'il est question de séduction de façon explicite, en aucun temps Alain et Katherine ne parlent explicitement de leur relation. Au départ, Alain emprunte même la troisième personne pour parler des charmes de Katherine, incapable de lui dire ouvertement qu'il la trouve belle. Si la progression de la conversation nous présente des personnages ouverts d'esprit, il n'en reste pas moins que plusieurs zones demeurent taboues : la nature réelle de leur lien, les fréquentations de Katherine, leurs intentions pour le congrès. Ainsi, au long de ce parcours, Alain et Katherine font divers usages de la parole : la parole pour séduire, la parole pour mentir, pour sauver la face, pour tenter de maintenir l'équilibre ou carrément pour briser les liens. Mais surtout, la parole permet de négocier l'image de soi.

Un discours de savoirs et de connaissances

Par la dimension épistémique, on prétend que le discours fictionnel est un discours de connaissances et de savoirs, qu'une conversation est la rencontre de présumés potentiellement distincts. On peut alors se demander : les personnages partagent-ils les présumés ? Font-ils les bons calculs référentiels pour assurer le bon déroulement de la conversation ? Qu'advient-il de la conversation si les territoires ne sont pas communs ? Quel est le savoir qui se dégage des paroles échangées ? Forcément, Alain a perçu dans le dialogue de Katherine des permissions qui ne s'y trouvaient pas vraiment. Pourquoi alors aurait-il apporté un énorme bouquet de fleurs pour elle dans le coffre de sa voiture ?

Katherine a les bons mots pour défendre ses agissements, elle ne prétend pas être autre chose que ce qu'elle est. Elle excelle dans le charme et non dans les déclarations d'amour. Même ambiguës, ses paroles sont toujours calculées, elle peut toujours prétendre qu'elles ne les a pas prononcées tellement elle est talentueuse pour laisser planer le doute. Elle sait trop bien que ses sous-entendus seront toujours sous la responsabilité de celui qui l'écoute.

L'inévitable révélation de soi

Par ces observations, nous sommes en mesure d'affirmer que le dialogue permet de réfléchir sur les enjeux de la parole partagée qui devient, dans *Québec-Montréal*, le premier lieu où se déploient les questions centrales du film. L'examen des relations hommes-femmes a été mené par des conversations où les conflits et les arguments de défense et de négociation ont été nombreux dans les dialogues. Ici, la parole sert à argumenter, mais oblige aussi, finalement, à se montrer sous son vrai jour et ultimement à se résigner à son sort : Alain sera rejeté par Katherine. À la fin de ce parcours de séduction et de déception se laisse voir une philosophie complexe et nuancée de la parole partagée. Si le dialogue peut servir à masquer ses réelles intentions, il est nécessairement engageant. Il est aussi le lieu de l'inévitable révélation de soi. Pour Alain, la route vers Montréal a été marquée par un échec, de l'idéal à la rupture, comme les autres protagonistes du film d'ailleurs. Et les seuls qui semblent filer le parfait bonheur sont Barbie et Ken qui, ironiquement, sont les seuls personnages du film qui ne parlent pas !

Artéfacts de l'autorité narrative dans trois romans québécois contemporains : *Nikolski* de Nicolas Dickner (2005), *Hier* de Nicole Brossard (2001) et *L'Immaculée Conception* de Gaétan Soucy (1994) ¹

Francis Langevin,
Université du Québec à Rimouski/
Université Charles-de-Gaulle, Lille-3

Si Dieu est tout-puissant, demanda [Remouald], cela veut donc dire que c'est Lui qui décide du cours des choses.

Sans nul doute, dit le curé sur le ton d'un vendeur qui garantirait les qualités de sa moquette.

Mais dites-moi, monsieur le curé, quand Dieu fait un miracle, c'est comme s'Il changeait de façon exceptionnelle le cours des choses. Non ?

Cadorette se contenta de hocher la tête prudemment.

En ce cas, reprit Remouald, les paupières mi-closes, comme s'il connectait, déconnectait, puis reconnectait des fils dans sa tête, en ce cas, s'Il modifie le cours des choses, c'est donc que Dieu considère que le cours des choses présentes n'était pas... le meilleur ? C'est comme s'Il changeait d'idée. Mais quand on change d'idée, c'est qu'on pense que la nouvelle idée est meilleure que la précédente, il me semble. Alors, si Dieu change d'idée, c'est que, en ayant eu cette idée précédente, Il s'était... Il s'était trompé, monsieur le curé ? Ou, en tout cas, qu'Il n'avait pas trouvé du premier coup la meilleure voie à suivre, parmi toutes les voies possibles qui s'offraient à Lui ?

Cadorette referma son livre d'images et se cala sur son siège. Il se racla la gorge.

Je te trouve bien jeune, mon petit Remouald, pour critiquer la jugeote du bon Dieu.

Remouald rougit. Il n'était nullement dans son intention de critiquer le Père éternel.

1. Je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et son programme de bourses d'études supérieures. Je suis également redevable à Frances Fortier et Andrée Mercier de m'avoir donné la possibilité de participer au projet de recherche subventionné « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain » (CRSH 2006-2009).

Tu comprendras, mon pauvre enfant, que les miracles ne sont pas des coups de tête du bon Dieu.

Oui, monsieur le curé.

Quand Dieu fait un miracle, Il n'est pas en train de se mordre les doigts et de réparer ses gaffes par des pirouettes. Ses miracles sont des signes qu'Il adresse aux hommes. Ils participent donc de son Vaste plan, dont nous sommes bien incapables, pauvres pécheurs que nous sommes, de comprendre les desseins. Tu me suis bien ?

Artéfacts

Le petit Remouald a bien raison de s'inquiéter de la jugeote du bon Dieu. Que faire en effet de tous ces signes ? À plus forte raison quand on ignore quel peut bien être ce vaste plan... Les romans dont je veux parler ici, d'une certaine manière, contreviennent à des pactes conventionnels. Plus précisément, ils renoncent à fournir une clé efficace et limpide qui nous permettrait d'accéder avec confiance au « vaste plan » en quoi peut consister une organisation narrative hétérodoxe. Contrairement à certaines explorations romanesques extrêmes du second demi-siècle, les romans qui m'intéressent *racontent* — et l'on se surprend presque à adhérer avec enthousiasme à leurs univers fictionnels. Et ce, malgré des configurations formelles qui, à y regarder de plus près, sont beaucoup moins limpides qu'il n'y paraît.

Je me prête donc ici au jeu de suivre l'inscription de quelques figures proches de l'artéfact dans trois romans qui ont choisi de multiplier les récits et les narrateurs sans jamais pourtant motiver cette hétérogénéité parfois déroutante. Par artéfact, j'entends plutôt métaphoriquement³ toute trace d'un phénomène d'origine humaine ; les archéologues, par exemple, s'affairent à retrouver et à interpréter ces traces. Dans chacun des trois romans à l'étude⁴, je me suis d'abord intéressé aux artéfacts qui prennent la forme de documents ou, si l'on veut, de figures de l'écrit :

-
2. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception* [1994], Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001, p. 199-200.
 3. Je dois pourtant cette sensibilité aux figures de l'écrit à l'ouvrage de Louise Milot, Fernand Roy et Lucie Robert (sous la dir. de), *Les figures de l'écrit. Relectures de romans québécois. Des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, coll. « Cahiers du centre de recherche en littérature québécoise de l'Université Laval. Recherche », 1993. Milot, Roy et Robert s'intéressent précisément à l'inscription des figures de l'écrit (journal, découpage, note, etc.) et à leur importance sémionarrative, garante à leur sens du « régime rhétorique » de ces fictions. Mon étude, on le verra, s'intéresse au plus près aux irrégularités énonciatives qui régissent trois romans singuliers ; ces irrégularités sont le plus souvent dues à un jeu aux frontières des genres (lettre, notice, encyclopédie) qui sont autant de figures de l'écrit que je voudrais appeler ici artéfacts, dans la mesure où leur mise au jour, par le personnel romanesque ou la lecture modifiée conséquemment la chaîne interprétative.
 4. Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Alto, 2005 ; Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 200 ; Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité.

- *Nikolski*, roman de Nicolas Dickner se présente sous la forme d'un faisceau de récits qui sont liés par un ensemble de coïncidences événementielles, mais aussi par un objet qui appartient à chacun des récits : un livre à trois têtes qui passe de main en main ;
- *Hier*, roman de Nicole Brossard, peut être lu comme le roman inachevé d'une écrivaine fictive, et nous est servi comme un recueil de documents préparatoires incomplets et difficilement attribuables ;
- *L'Immaculée Conception*, roman de Gaétan Soucy, propose plus discrètement un romancier fictif à qui l'on pourrait attribuer l'anecdote racontée, mais ce romancier n'apparaît qu'en creux et comme en surplus du roman qui pourrait bien s'en passer.

Lire les artéfacts

Lire les artéfacts, s'agissant de ces trois romans, c'est d'abord profiter d'une solidarité thématique bien ancrée (l'enquête, l'énigme, l'archéologie ; les indices, les traces, les artéfacts eux-mêmes ; et par extension, l'origine, l'histoire, l'interprétation, la mise en récit, etc.). C'est aussi, devant des structures narratives qui demeurent inexplicables et le plus souvent inexplicables, traiter chacun des récits disparates comme s'il s'agissait d'un morceau trouvé.

En tant qu'ils ne résolvent pas leur composition fragmentée en récits multiples, ces romans posent à mon sens un problème d'autorité narrative. De fait, ils ne proposent pas de sens autorisé à leur structure narrative. Sans abuser de l'argument étymologique, on peut lire, dans l'idée d'« autorité », deux sens étroitement liés à l'idée d'authenticité. Au sens philologique, un texte fait autorité quand son authenticité est établie et quand on identifie avec certitude son auteur réel. Ce travail complété, on détermine alors si un texte est apocryphe ou non. Au sens plus philosophique ou critique, on mesurera la plus ou moins grande valeur d'authenticité du *contenu* d'un texte. Autorité n'est liée à « auteur » ou « écrivain » que par le premier sens, qui établit la responsabilité ou la paternité d'un écrit ; autorité est par ailleurs lié plus étroitement à « authenticité » par le deuxième sens, qui soupèse la valeur de vérité des textes⁵.

Bien évidemment, les théories de la narration s'écartent de la philologie en évacuant, dans leur première mouture structuraliste, toute référence à

5. Voir, à ce sujet, l'article « Authenticité » d'Adrian Marino, dans Robert Escarpit et Jean-Marie Grassin (sous la dir. de), *Dictionnaire international des termes littéraires*, Berne, Francke, 1979, t. I, vol. 1, p. 84-94 ; de même, l'article de Christoph Lucken sur le même sujet et celui de Patrick Guay, Frances Fortier et Paul Aron sur « Autorité », dans Paul Aron, Alain Viala et Denis Saint-Jacques (sous la dir. de), *Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 32-33 et p. 36-37. À propos de l'auteur, on peut lire aussi Hendrick van Gorp, *Dictionnaire des termes littéraires* [1998], Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2001, p. 52-53. Il n'est pas inutile de s'intéresser à la définition historique des termes « Auteur », « Authenticité » et « Autorité » du dictionnaire d'Alain Rey (sous la dir. de), *Dictionnaire historique de la langue française* [1992, 1998], Paris, Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2006, 3 volumes.

l'auteur réel. L'étude du récit par les formalistes russes donne lieu à une grammaire des actions que Propp regroupe en schémas archétypaux qui évincent méthodologiquement toute idée d'instance narrative, au profit de structures profondes qui revêtiraient un caractère anthropologique dont l'écrivain ne se ferait que le relais. Ce ne sera qu'avec les propositions de Gérard Genette, dans *Figures III* notamment, qu'on pourra renouer, en narratologie du moins, avec une certaine incarnation du récit. Son concept de « voix narrative » oriente tout autrement la narratologie puisqu'elle se fonde sur un présupposé d'interaction communicationnelle entre le narrateur et le narrataire, et par là elle ouvre la porte à une narratologie plus énonciative en s'attachant à décrire plus systématiquement le narrant⁶. Ce qui amènera la pragmatique littéraire à postuler une coopération conventionnée entre narrateurs et narrataires sous la gouverne de pactes narratifs liés aux genres des discours. Les théories poststructuralistes constateront enfin que « la fiction contemporaine tend à miner l'autorité du narrateur » au profit de l'autorité du récit⁷, à miner l'autorité d'une instance narrative au profit d'une autorité du texte.

Nikolski

Emblématique du *corpus* retenu, *Nikolski* est composé de trois récits. Le premier de ces récits est donné par un narrateur-personnage qui fournit un récit autodiégétique. Ce narrateur, anonyme, est un libraire bien sédentaire, né en 1970. « Mon nom n'a pas d'importance⁸ », est-il écrit dès le début :

-
6. Pour Gérard Genette, le récit raconte une histoire, en quoi il est narratif, et il est proféré par quelqu'un, en quoi il est un discours (Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972). Mais la frontière est mince entre l'instance narrative, responsable du *mode* du récit, et l'instance énonciative, responsable de la *voix* du récit, tant il est vrai que, chez Genette en tout cas, les faits de narration observés servent surtout au repérage des relations souvent feintes entre auteur et narrateur. D'un côté, on trouve donc une certaine régie de l'information narrative (Gérard Genette, *Figures III*, ouvr. cité, p. 184) : la distance, la perspective et la focalisation — ce sont les déclinaisons du *mode* ; de l'autre, on trouve un dire ou un écrire (ou les deux) : temps de narration, niveau narratif et personne — toutes des relations « entre le narrateur [...] et l'histoire qu'il raconte » (Gérard Genette, *Figures III*, ouvr. cité, p. 227). À cette « étape » de la narratologie dite classique, l'autorité narrative n'apparaît que de manière implicite pour qualifier le « gros bon sens » poétique, en quoi la notion d'autorité narrative n'a sans doute de valeur qu'en synchronie. De fait, Genette voit un paradoxe entre l'ambition mimétique de la description proustienne (son mode mimétique) et la forte présence du sujet narrateur (l'intensité de sa voix). Mais ces observations n'ont de sens que lorsqu'elles sont comparées aux préceptes de l'école réaliste où le mode diégétique et la transparence de la voix sont garantes de l'authenticité au fondement de la poétique réaliste. La fameuse opposition entre *showing* et *telling* sert d'ailleurs de base paradigmatique à la distinction mode et voix de Genette. Même si, à la source de *Figures III*, on trouve la question des modes de transmission de l'authenticité, Genette est bien plutôt attentif aux traces réparables des choix sémionarratifs, d'une part, et de la situation énonciative de la narration d'autre part.
 7. La brièveté de cette étude ne nous permet pas toutes les nuances voulues. Je cite délibérément l'éclairante synthèse que proposent Isabelle Mimouni et Lucie Robert, « Théories de la narration », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (sous la dir. de), *Dictionnaire du littéraire*, ouvr. cité, p. 597-598.
 8. Nicolas Dickner, *Nikolski*, ouvr. cité, p. 9.

voilà ce qui sert à la fois d'*incipit*⁹ au roman et d'ouverture à ce premier récit qui n'est pas autrement motivé que par cette phrase laconique, donnée comme un « il était une fois », je cite : « Mais toute cette histoire, puisqu'il me faut la raconter, a commencé avec le compas Nikolski¹⁰. » Deux autres récits, isorécits¹¹ pour être précis, se trouvent eux aussi intercalés au gré du découpage des chapitres. Ces récits hétérodiégétiques indépendants suivent chacun le parcours de deux autres personnages. Le premier récit s'intéresse à la vie de Joyce Kenty, jeune pirate informatique née à Tête-à-la-Baleine et fraîchement débarquée à Montréal. Le deuxième récit suit pour sa part les tribulations de Noah Riel, étudiant en archéologie, lui aussi tout juste débarqué à Montréal après une enfance nomade dans la prairie canadienne. Comme lecteur, on est tenté de mettre en relation chacun de ces récits pourtant indépendants : on voudrait bien que ce libraire anonyme, narrateur-personnage, accepte la paternité des deux autres récits. Mais rien n'y fait : ils demeureront rigoureusement indépendants. Malgré cette discordance, en rupture avec l'homogénéité classique du réalisme qui postule, rappelons-le, une mise en ordre d'un monde multiple ; malgré cette discordance, donc, nombre d'indices nous permettent pourtant de pallier cette apparente mésentente. En particulier, une sorte d'artéfact qu'on appelle le « livre à trois têtes », aussi appelé « livre sans visage », au cœur de chacun des récits déjà identifiés, permet de rattacher ces récits et résout de manière savante l'impasse narrative à laquelle on aboutit quand on cherche à donner un sens à cette configuration.

Dans ce premier cas, l'unité, l'ordre peut être retrouvé dans une auto-représentation du code, autour notamment de ce fameux livre à trois têtes. Ce livre, qui traverse comme par hasard chacun des récits et donc chacun des univers fictionnels, est composé de trois parties qui ont été reliées dans un but qui apparaît inexplicable pour tous les personnages du roman. Quand il tombe entre les mains du libraire, il le décrit ainsi : « J'examine le livre sous tous les angles, mais il ne reste rigoureusement aucune trace du nom de l'auteur. Ce n'est plus qu'un vieux bouquin décapité, écrit par un homme sans visage¹². » Il est de fait composé d'une « très ancienne monographie sur les îles aux trésors », d'un « traité vaguement historique sur les pirates des Caraïbes » et d'une « biographie d'Alexander Selcraig, naufragé sur une île déserte¹³ » :

Cet énigmatique bouquin rassemble, sous l'anonymat d'une même reliure — ou de ce qui en reste —, trois destins jadis éparpillés d'une bibliothèque à l'autre, voire d'un dépotoir à l'autre. Reste à savoir quel esprit tordu aura songé à opérer une telle fusion, et dans quel but¹⁴.

9. On ne peut pas ne pas penser ici à l'épaisseur intertextuelle d'un tel incipit : Melville, Joyce, etc.

10. Nicolas Dickner, *Nikolski*, ouvr. cité, p. 11.

11. De fait, on peut dire que les trois récits sont au même niveau narratif puisque la relation entre ces récits n'est ni l'enchâssement ni la subordination, mais bien plutôt la coordination forcée — forcée par la mise en livre — qu'on pourrait rapprocher du recueil de nouvelles.

12. Nicolas Dickner, *Nikolski*, ouvr. cité, p. 174.

13. Nicolas Dickner, *Nikolski*, ouvr. cité, p. 175.

14. Nicolas Dickner, *Nikolski*, ouvr. cité, p. 175.

C'est un peu ce que les lecteurs de *Nikolski* sont en droit de se demander eux aussi. S'agit-il du libraire, rappelons-le *anonyme*, seul Je-narrateur et seul sédentaire du roman parmi les nomades ? C'est ce qu'on voudrait bien croire, mais hormis ce gros bon sens cher aux intuitifs, aucune preuve textuelle ne permet de conclure avec certitude à cette attribution. *Nikolski*, à l'évidence, livre là la clé de sa structure qui demeurerait, sans cette mise en abyme, comme un recueil de *novelas*. À cette figure classique de la mise en abyme, il faut ajouter une belle solidarité thématique : tous les personnages sont orphelins, Noah et Joyce vivent l'exil ; il est aussi souvent question de déportation, de délocalisation ou de colonisation. Les artéfacts se taillent également la part belle : Noah, qui étudie l'archéologie à l'université et participe à des fouilles de sites autochtones, Joyce qui pratique sa piraterie très contemporaine en volant des identités dans les poubelles, le libraire qui recompose son origine en faisant l'inventaire des journaux personnels de sa mère : voilà qui laisse planer peu de doute sur l'importance accordée aux artéfacts, aux traces, de même qu'aux récits auxquels ils donnent lieu.

L'Immaculée Conception

L'anecdote de *L'Immaculée Conception* se résume avec moins d'aisance. On a, au début du roman, Remouald Tremblay, jeune employé de banque timoré et fasciné par le culte marial ; il prend soin de Séraphon, son père adoptif. Au gré d'analepses parcellaires, le roman nous révélera toute l'histoire passée de Remouald et fera comprendre cette fascination pour la Vierge Marie. En parallèle à cette fable à ne pas raconter aux enfants, au même moment, dans l'Est de la ville de Montréal, on est occupé à débusquer un violeur et un pédophile. À la tête de cette investigation, on trouve l'institutrice mademoiselle Clémentine Clément, qui a été témoin d'une scène d'exhibitionnisme entre un homme et de jeunes garçons, et qui cherche à faire punir le coupable qu'elle n'a pas pu reconnaître. Elle s'en prend à tort à Remouald, qui était bien présent lors du crime, mais qui n'en était que le témoin impuissant. Éprise du chef des pompiers, Clémentine sera à son tour la victime du violeur qu'on reconnaît à son *modus operandi* : on la drogue, elle se réveille, elle croit se souvenir des rêves de la nuit, elle pense avoir été touchée par un Ange, elle se sait immédiatement enceinte. On apprend qu'elle a été violée par le pédophile, celui qui se fait appeler par les enfants à qui il se donne en spectacle « Le Grand Roger ». Coup de théâtre final du roman : le Grand Roger est en fait le chef des pompiers. En périphérie de ces deux trames événementielles, où comme on le voit l'Immaculée Conception et ses avatars se multiplient (culte marial de Remouald, grossesse « miraculeuse » de Clémentine), comme à distance de ces événements, on trouve un directeur de pompes funèbres qui envoie de la documentation — coupures de journaux et récits — à un ami vivant à New York en lui disant, dans une lettre citée, « (*j'imagine que c'est pour ton roman*)¹⁵ ».

Parmi la multitude des intrigues et énigmes qui parsèment ce roman très romanesque, les deux lettres dont je parle sont quelque peu noyées. Dès

15. Gaétan Soucy, *L'Immaculée Conception*, ouvr. cité, p. 299 ; l'auteur souligne.

le début du roman, on croit avoir accès à une source supplémentaire d'information, à un point de vue supplémentaire comme on peut en voir dans les polars où les pièces à conviction d'une enquête seraient reproduites. Mais le rapport entre ce qui sera effectivement raconté et ce que contient cette première lettre n'a rien d'éclairant. La dernière lettre, quelque cinquante pages avant la fin du roman, ne sera pas plus éclairante. D'abord son auteur est inconnu au bataillon, ensuite son destinataire n'a rien à voir avec l'anecdote du roman. Au reste, aucun des deux épistoliers n'est membre en règle du personnel romanesque. Qui peuvent-ils bien être? Et que font-ils là? À quoi servent ces lettres?

Pour tout lecteur qui croit que la littérature ne tolère pas le bruit, c'est ce qu'on se demande après avoir lu *L'Immaculée Conception*. En y regardant de plus près cependant, on s'aperçoit, en creux, que le destinataire des lettres prépare un roman. Qu'il a habité les lieux de l'action. Qu'il a dû recevoir d'autres lettres semblables qui ont peut-être inspiré le roman qu'on a devant soi. Constatant cela, par une anaphore très vaste, on en vient à croire que tout le roman est attribuable à ce destinataire mystérieux vivant à New York, «R. Long d'Ailes». D'un roman qu'on croyait sans narrateur-personnage, on en arrive à croire à un personnage romancier tout à fait superflu et, paradoxalement, à un narrateur-personnage sans voix. Comble de l'omniscience, nous disons-nous, comble de l'immanence, il n'est présent que par les signes qu'on a laissés de son action démiurgique. Pour filer l'allégorie, on accorde ensuite à la figure de l'Immaculée Conception, dogme de l'Église catholique, une toute autre importance. On savait déjà que l'action du roman jouait déjà de cette figure en la surcodant dans la trame événementielle, mais on est renversé par la portée structurale qu'elle prend soudain. Rappelons que le dogme de l'Immaculée Conception est promulgué en même temps que celui de l'infailibilité papale sous Pie IX, et accorde à Marie, mère de Dieu, le privilège non plus seulement d'être considérée comme la Vierge, mais aussi de n'être point souillée du péché originel. En effet, les théologiens nous diraient qu'il n'était pas aisé de justifier que Dieu soit né d'une femme que le baptême n'aurait pas libérée du péché originel. En gardant en mémoire ce dogme, il nous est permis de dire que le roman *L'Immaculée Conception* présente, dans sa structure, une parenté certaine avec cette idée d'effacement conventionnel de la souillure de la conception: le roman de Gaétan Soucy n'est alors plus le roman de Gaétan Soucy, mais bien celui de ce Long d'Ailes vivant à New York, et qui n'aurait laissé que des traces de son action. Ces traces, comme c'était le cas dans *Nikolski*, sont d'un ordre strictement figural, car au plan énonciatif, rien ne nous permet d'arriver aux mêmes conclusions. Ici encore, avec les nuances qu'on imagine, l'artéfact joue un rôle de premier plan dans la mise en ordre et la motivation de la structure narrative. Notre travail de lecteur, en ces circonstances, s'apparente à celui du philologue qui cherche à infirmer ou confirmer l'attribution d'un texte à son auteur; il s'apparente aussi à celui de l'archéologue qui a pour tâche d'interpréter l'artéfact, à le remettre en contexte et à en certifier l'authenticité.

Hier

Le contenu événementiel du roman *Hier* de Nicole Brossard est très certainement moins chargé que chez Soucy. Le roman pourrait se lire comme un ensemble de fiches qu'on aurait regroupées en quatre parties. La première partie présente en alternance trois récits distincts (« Hier¹⁶ ») : d'abord celui d'une femme qui exerce le métier de « narratrice » pour le Musée de la civilisation à Québec ; elle prend des notes et rend compte de ses entretiens avec Carla Carlson, une écrivaine venue terminer son manuscrit à Québec ; ensuite deux récits à la troisième personne qui s'intéressent aux parcours respectifs de Simone Lambert, directrice du même Musée, et d'Axelle Carnavale, sa petite-fille généticienne. Ponctuellement, ces récits sont entrecoupés par une même page de prose poétique, comme un chant amoureux que la narratrice a appris par cœur et qui revient tel un signet à quatre reprises¹⁷. La deuxième partie du roman, qui s'intitule « Hôtel Clarendon¹⁸ », prendra la forme d'un scénario ou, si l'on veut, d'une pièce de théâtre : après une longue didascalie qui installe le décor du bar de l'hôtel, se succèdent sept scènes au cours desquelles les destins des quatre femmes se rencontreront. La troisième partie, intitulée « La chambre de Carla Carlson », est un hybride entre le scénario et la narration conventionnelle où sont reproduits les dialogues, les conversations que poursuivent la narratrice, Simone Lambert, Axelle Carvanale et Carla Carlson. Dans ce capharnaüm où l'on discute ferme écriture réaliste, amours féminines et plaisirs de la table ; on joue aussi, et en latin, un épisode fétiche de la mémoire de Carla Carlson, « la mort de Descartes ». La dernière partie du roman, intitulée « Chapitre 5 », fera s'écrouler en un *deus ex machina* toute la structure anticipée, sans pourtant identifier les bouts de ficelle qu'il faudrait relier pour recoudre l'ensemble. On en déduit que tout ce qu'on vient de lire a en fait été écrit pendant l'agonie de la mère de « la narratrice », et par la narratrice elle-même. S'agit-il d'un roman inachevé ? Carla Carlson a-t-elle seulement existé ? Le roman ne le dira pas : il se termine énigmatiquement en reproduisant « [q]uelques notes trouvées dans la chambre de Carla Carlson ».

Même si le « Chapitre 5 », dernière partie du roman, n'est pas à première vue très éclairant, il fournit un ensemble d'indices qui nous permettent de poser un certain nombre d'hypothèses. Énigmatique à souhait, ce chapitre commande presque que le lecteur accorde une importance nouvelle aux traces, aux signes qu'il a pu apercevoir au gré de sa progression dans le roman. Il faut très certainement reconsidérer les marques d'incomplétude du texte, à quelques reprises interrompu par des notations entre parenthèses et en italiques telles : « en suédois dans le texte¹⁹ », ou bien « description de la pièce de séjour²⁰ » ou enfin « (Voir au dictionnaire le mot blessure)²¹ ». Ces marques, comme des notules en marge d'un manuscrit,

16. Nicole Brossard, *Hier*, ouvr. cité, p. 11-215.

17. Nicole Brossard, *Hier*, ouvr. cité, p. 49, 89, 115 et 135.

18. Nicole Brossard, *Hier*, ouvr. cité, p. 219-267.

19. Nicole Brossard, *Hier*, ouvr. cité, p. 81 et 112.

20. Nicole Brossard, *Hier*, ouvr. cité, p. 107.

21. Nicole Brossard, *Hier*, ouvr. cité, p. 170.

Avec une présentation de Stéphanie Massé et Jacques Paquin

et des contributions de

Marilyne Audet
Sophie Beauparlant
Bernard Bérubé
Sandra Brassard
Louis Côté
Marie-Ange Croft
Sébastien Gauthier
Lyne Girard
Kim Gladu
Véronique Labeille
Francis Langevin
Mélissa Lapointe
Christelle Lavoie
Lou-Ann Marquis
Phillip Schube-Coquereau
Christiane Tremblay
Éric Trépanier

ISBN 978-2-9809561-4-0



9 782980 956140