

Carrefour

de lectures littéraires

Sous la direction de

Mélanie Carrier
et Maude Poissant

Collection

Interlignes



Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises

CARREFOUR DE LECTURES LITTÉRAIRES.
ÉTATS DE LA JEUNE RECHERCHE LITTÉRAIRE

Publié sous la direction de
MÉLANIE CARRIER et MAUDE POISSANT

CARREFOUR DE LECTURES LITTÉRAIRES
États de la jeune recherche littéraire

CRILCQ

Collection « Interlignes »
Les Publications du Centre de recherche interuniversitaire
sur la littérature et la culture québécoises

La publication de ce livre a été rendue possible grâce à l'aide du Fonds FCAR du Québec.

Révision du manuscrit : Isabelle Bouchard
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Caron et Gosselin, communication graphique

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2006
Bibliothèque nationale du Québec

© CRILCQ, 2006
ISBN : 2-920801-43-0

PRÉSENTATION
CARREFOUR DE LECTURES LITTÉRAIRES.
ÉTATS DE LA JEUNE RECHERCHE LITTÉRAIRE

Mélanie Carrier et Maude Poissant

CRILCQ, Université Laval

La sixième présentation du Colloque des jeunes chercheurs et chercheurs de deuxième cycle du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (le CRILCQ), s'est tenue à l'Université Laval le 25 avril 2005. Profitant de cette occasion pour communiquer l'état de leurs recherches, des étudiants rattachés au site Université Laval et à l'antenne UQAM du CRILCQ ont contribué à rendre cette journée d'échanges d'idées on ne peut plus dynamique et riche de réflexions diverses. La mise en commun de divers approches, corpus et champs de recherche a été stimulante pour chacun – tant du côté des étudiants que des professeurs –, et c'est avec enthousiasme que nous vous présentons les actes de ce colloque.

Malgré le double mandat *culturel et littéraire* du colloque, les actes ne reflètent que le deuxième volet de l'événement, puisque seuls les textes portant sur la littérature ont été conservés. Aux cinq présentations retenues pour les actes, celles de Julien Desrochers, d'Isabelle Fournier,

de Josée Grimard-Dubuc, de Lucie Lagardère et de Dominic Marcil, s'ajoute un sixième article, celui de Viviane Asselin : nous jugeons que cet ajout contribue à donner un aperçu plus large de l'état actuel de la jeune recherche et que, par ailleurs, l'ensemble des textes présentés ici trouve sa juste place dans les perspectives de recherche privilégiées par le CRILCQ. Deux des trois principales orientations qui structurent les activités du Centre traversent en effet les observations rassemblées dans ces six articles : la dimension historique, notamment avec l'étude des « lectures et des discours critiques » portés sur la littérature, et la dimension poétique et esthétique, avec des interrogations sur les enjeux de l'acte de lecture.

Les trois articles qui forment la première partie de cet ouvrage présentent une réflexion sur l'intégration des discours sociaux aux textes littéraires, et ce, en couvrant des corpus québécois allant du roman de la terre de la première moitié du xx^e siècle au roman contemporain tel que le pratiquent Dany Laferrière et Louis Hamelin. La deuxième partie est constituée de trois articles qui mettent en lumière l'événement lectural, que ce soit par une étude de la réception des œuvres ou par une analyse de l'inscription du lecteur dans le texte.

TRAVERSÉE DES DISCOURS. AU CONFLUENT DU TEXTE ET DU SOCIAL

Isabelle Fournier a sondé quelques textes canoniques du roman du terroir qu'elle a soumis à la question de la sexualité féminine. Deux perspectives se confrontent tout au long de l'article, soit la conception romanesque traditionnelle du rôle social et sexuel dévolu au personnage

féminin dans la première moitié du xx^e siècle et les outils d'analyse développés dans les études féministes contemporaines. C'est à l'aide de notions telles que le « corps-matière » et la prise en compte du dualisme corps-esprit que sont examinées les œuvres *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (1916), *Trente arpents* de Ringuet (1938) et *Le Survenant* de Germaine Guèvremont (1945). Force est de constater que le rôle romanesque des personnages féminins évolue lentement, passant du rôle traditionnel et paradoxal incarné par Maria Chapdelaine, qui est à la fois responsable de la reproduction et dépourvue de vie sexuelle, jusqu'à la posture presque subversive, mais néanmoins impossible d'Angéline Desmarais qui refuse le mariage sans passion tout comme l'entrée en religion et qui se condamne au célibat, position socialement marginale.

Josée Grimard-Dubuc aborde l'œuvre de Dany Laferrière par le prisme de la représentation textuelle du romancier. Pour ce faire, elle aura recours aux propositions théoriques énoncées par André Belleau dans *Le romancier fictif*, qu'elle résume dans une première partie et soumet au contexte littéraire québécois contemporain dans une deuxième partie. L'étude incontournable de Belleau retrace une pratique d'écriture autoréflexive mettant en scène l'écrivain et la littérature des années 1940 aux années 1970 ; ces propositions sont examinées par Grimard-Dubuc à la lumière de la postmodernité et de la littérature migrante. Ces deux notions qui permettent de caractériser une frange de la littérature québécoise, en particulier l'œuvre de Laferrière, remettent en question les propositions de Belleau, notamment en ce qui a trait à la distinction entre les domaines de la fiction et du réel qui s'effriterait dans « L'autobiographie américaine » de l'auteur

d'origine haïtienne. Cette œuvre en 10 volumes – romans, recueils, récits – multiplie les angles de la réflexivité littéraire, que ce soit comme une pratique intime, un commentaire continu sur un substrat littéraire hétéroclite ou un travail institutionnel, voire commercial.

Julien Desrochers soumet quant à lui le roman *La rage* de Louis Hamelin au prisme théorique sur le discours social proposé par Marc Angenot. Le roman est reçu dès sa publication comme une œuvre hégémonique, qui rallie à la fois des critères de reconnaissance et d'influence. Pourtant, et c'est l'hypothèse soulevée par l'article, le roman met en place les mécanismes discursifs de son époque et les déconstruit, ce qui n'est pas sans incidence sur la logique hégémonique qui le sous-tend. Pour bien saisir toutes les facettes d'une telle proposition, la théorie du discours social établie par Angenot est décortiquée : le discours social est conçu comme un système interdiscursif complexe et hiérarchisé duquel peut être extirpé un récit hégémonique, qui serait plus représentatif des discours sociaux et dans lequel *La rage* s'inscrirait particulièrement. Dans un premier temps sont mises au jour les stratégies par lesquelles *La rage* participe de la production du récit hégémonique romanesque des années 1980 au Québec. Mais cette lecture serait lacunaire si elle ne prenait en compte le volet subversif de ce roman, ce que Desrochers souligne dans un deuxième temps de son analyse.

D'UN TEXTE À L'AUTRE : RÉCEPTION ET ENJEUX LECTURAUX

En se penchant sur le contexte d'élaboration des *Pamphlets* de Valdombre, Dominic Marcil s'intéresse plus particulièrement à la critique du roman *Trente arpents* de Ringuet, qui rend compte selon lui des particularités du discours tenu par le célèbre polémiste. Marcil étudie donc la critique faite par Claude-Henri Grignon sous le pseudonyme de Valdombre du livre *Trente arpents* de Ringuet, qui reflète ses positions controversées sur la littérature, plus précisément sur l'idée du régionalisme, dont la définition suscite à l'époque de nombreux débats. Après avoir montré que les positions de Valdombre sur la littérature canadienne penchaient vers son autonomisation – de la sphère politique dans un premier temps, des discours européen et américain dans un deuxième temps –, Marcil explique comment Valdombre se saisit du roman de Ringuet, considérablement plus prosaïque dans sa représentation de la vie paysanne, à ses yeux, que la majorité des œuvres auxquelles on accole le qualificatif de « régionaliste », pour échafauder de façon stratégique sa polémique. Esthétique d'une part, ayant davantage à voir avec les préoccupations strictement littéraires du roman, et discursif d'autre part, ayant plutôt à voir avec les impératifs de l'entreprise pamphlétaire, le régionalisme admis par Valdombre ferait donc se rejoindre les intérêts littéraires et politiques de Claude-Henri Grignon, de qui Valdombre est l'avatar.

Lucie Lagardère scrute pour sa part l'étroite relation entre auteur et lecteur qui s'établit au cours de la lecture. Bien que l'auteure se concentre sur une nouvelle de Jorge

Luis Borges, « La mort et la boussole », elle situe tout de même ses intérêts dans un contexte plus large, celui des *Fictions*, pour montrer que le rapport établi entre les deux instances du texte se joue autour du pouvoir sur le sens, qui aurait pour objectif la « mise à mort » de l'une ou l'autre instance. Considérant d'abord qu'un texte est chargé d'un sens connu et donné par l'auteur et que, par conséquent, le partage de l'information permettant de redonner au texte l'intégralité de son sens est dévolu à l'auteur, Lagardère dresse le tempérament du « lecteur idéal », capable de s'acquitter de sa tâche de reconstitution du sens et de déjouer ainsi l'auteur. Elle cherche ensuite à voir s'il n'y a pas lieu de penser que, dans certaines nouvelles de type policier écrites par Borges, l'histoire ne serait pas en réalité une habile mise en abyme du phénomène de lecture. Elle termine avec une analyse poussée de la nouvelle « La mort et la boussole », de façon à mettre en lumière les correspondances entre la découverte du sens à hauteur d'intrigue policière et celle à hauteur de processus lectural.

En étudiant la réception immédiate de l'énigmatique roman de Gaétan Soucy *L'Acquittement*, Viviane Asselin cherche à déterminer l'horizon d'attente à partir duquel l'œuvre est accueillie. Le discours critique, par son insistance sur l'insoluble dénouement provoquant la déroute du lecteur, lui laisse croire à un bouleversement de cet horizon, qui pourrait éventuellement mener à sa redéfinition et, par là même, à celle du genre narratif. Asselin montre d'abord que la critique relève la conformité du roman à l'expérience et aux attentes narratives conventionnelles de linéarité, de clarté et de cohérence du lecteur, mais qu'au terme de l'intrigue, ces mêmes attentes qui avaient balisé la lecture s'effondrent, fragilisant au passage le récit

PRÉSENTATION

et l'univers fictionnel. C'est dire l'inadéquation entre l'œuvre et l'expérience du lecteur qui, dans son égarement, en est réduit à simplement accuser la subversion. Du moins est-ce l'hypothèse postulée par Asselin, qui en arrive à la conclusion que la perturbation opérée par le texte déplace celui-ci dans un entre-deux générique, c'est-à-dire dans l'écart entre la tradition d'un genre et son potentiel d'innovation. *L'Acquittement* remettrait ainsi en cause le statut même du genre narratif et annoncerait son possible renouvellement.

TRAVERSÉE DES DISCOURS.
AU CONFLUENT DU TEXTE ET DU SOCIAL

LA DÉNÉGATION DE LA SEXUALITÉ FÉMININE
DANS LES ROMANS DE LA TERRE
OU LE STÉRILISANT MYTHE DE LA MÈRE¹

Isabelle Fournier
Université Laval

Malgré une véritable profusion d'études sur les romans canadiens-français de la première moitié du xx^e siècle au Québec, peu d'ouvrages ont été consacrés à la question de la sexualité féminine. Nous pensons que cela est lié à la croyance générale qu'il n'y a pas de sexualité, en dehors de la maternité, dans les romans de la terre² qui émergent à une époque où l'Église condamne toute pratique sexuelle qui n'a pas pour but la procréation. Notons que la timidité, voire l'autocensure de certains écrivains, fait en sorte que,

1. Certains des éléments d'analyse et de réflexion énoncés dans ce texte se retrouvent dans l'article « Le mythe de la mère et la dénégation de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec » (Fournier, 2005).

2. Le terme « roman de la terre » est envisagé dans un sens très large afin de ne pas alimenter les vieilles querelles et débats concernant la classification des œuvres, notamment dans le cas du roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon que plusieurs qualifient de « régionaliste ».

de façon globale, les textes adhèrent au discours hégémonique. Néanmoins, quelques auteurs renouvellent les thèmes et les figures romanesques traditionnellement exploités par le roman de la terre, ce qui leur permet, discrètement mais sûrement, de se dégager des conventions littéraires et sociales. Afin de déterminer en quoi les œuvres que nous convoquerons sont conformistes ou novatrices, il convient tout d'abord d'effectuer un tour d'horizon du contexte sociohistorique des années 1900 à 1950. Il s'agit d'un contexte fort ambivalent puisqu'il y a sans cesse oscillation entre l'exclusion et l'intégration des femmes.

UN CONTEXTE SOCIOHISTORIQUE AMBIVALENT : ENTRE L'EXCLUSION ET L'INTÉGRATION DES FEMMES

Dans une société qui, en dehors des œuvres hospitalières et sociales, ne juge pas nécessairement la participation de la femme comme étant désirable, il peut paraître surprenant que l'Église et l'État du Québec de la première moitié du xx^e siècle invitent les femmes à participer aux efforts entrepris pour freiner l'exode vers l'Ouest canadien et les États-Unis. Malgré une apparente ouverture des mentalités, les discriminations persistent. Les autorités ne souhaitent aucunement que les Canadiennes françaises abandonnent leur rôle de femme au foyer. Au contraire, parce que les élites sont persuadées que l'industrialisation, l'urbanisation et l'instabilité économique menacent la famille, qui est essentielle à la survie de la nation, la femme est plus que jamais perçue comme l'âme du foyer, ou du moins, c'est ainsi qu'elle est représentée. De plus, les autorités ne sont pas sans savoir que les Canadiennes françaises

exercer un certain pouvoir décisionnel au sein de la cellule familiale. Tout particulièrement durant les périodes de faible colonisation, il s'agit de les inciter à convaincre leurs maris de s'établir sur l'une des terres nouvellement ouvertes. Pour y parvenir, rien de mieux qu'une stratégie de manipulation de l'image de la femme. Il suffit d'exalter le courage, la vaillance et la beauté de l'épouse et de la mère qui soutiennent les hommes dans leur dur labeur quotidien en plus de veiller, par leur présence auprès des enfants, à la diffusion de la foi catholique de même qu'à la sauvegarde de la langue française en Amérique du Nord. Voilà un bel exemple de l'ambivalence des élites de l'époque qui, selon les termes de Mona-Josée Gagnon, « ni[ent] à la femme le droit de s'intéresser activement à la politique tout en lui confiant en termes grandiloquents l'avenir politique de la nation » (1974 : 20). À la lumière de ces propos, nous comprenons pourquoi Patricia Smart stipule que « l'idéalisation de la mère [est] une création d'hommes » (1988 : 30). Ajoutons à cela que la mère n'est pas représentée en tant que femme, mais bien en tant que modèle, voire en tant que symbole puisque, selon Adrienne Rich, c'est « [elle qui] réunit en sa personne la religion, la conscience sociale et le nationalisme » (citée dans Saint-Martin, 1999 : 24). Plus encore, tout comme le souligne Lori Saint-Martin, l'omniprésence du mythe de la mère trahit la crainte de l'assimilation de la société canadienne-française (1999 : 48). Il va sans dire que la survalorisation de la figure de la mère entraîne de nombreux effets pervers, notamment pour la fille qui se doit d'être à la hauteur de la mère mythique.

LE MODÈLE MATERNEL
DANS *MARIA CHAPDELAINÉ* DE LOUIS HÉMON

Prenons pour exemple le roman *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon dans lequel il est tout à fait impossible, pour les personnages, d'«échapper au destin féminin usuel» (1988 : 78), selon l'expression de Smart. En effet, Maria ne peut décider en fonction de ses désirs. Avant de considérer ses propres besoins, elle doit d'abord veiller à accomplir son devoir de *femme* : perpétuer la race. Cela la pousse à choisir d'épouser un homme pour qui elle n'éprouve aucune attirance sexuelle et dont «la cour patiente et gaie finit [tout au plus] par attendrir» (Hémon, [1916] 1990 : 90), dit-on dans le roman. Aurélien Boivin écrit : «Elle choisit Eutrope non par amour physique mais par amour pour la race qu'il symbolise. [...] Elle accomplit un acte de volonté, conscient, et décide [...] d'habiter et de peupler le pays "où il lui était commandé de vivre"» (1981 : 26). Qu'est-ce qui favorise une telle décision ? Il s'agit, entre autres et en grande partie, de la pression qu'exerce le modèle maternel sur Maria. Effectivement, Laura, la mère, n'a d'importance que dans la mesure où c'est elle qui a le devoir et la responsabilité de guider sa fille vers le chemin du mariage, mariage qu'elle devra contracter avec Eutrope Gagnon, un cultivateur de la région. À plusieurs reprises, le narrateur cède la parole à la mère Chapdelaine, qui ne cesse de prôner la beauté et les bienfaits de s'établir sur une bonne terre. Le discours qu'elle tient tend à renverser l'influence du père, qui est de type nomade. De plus, étant donné qu'il incombe à la mère de s'occuper des enfants, c'est auprès de Laura et non auprès de Samuel que Maria a grandi et fait son

apprentissage. Par conséquent, la jeune femme est davantage imprégnée par les idéaux de sa mère, ce qui explique que, comme l'écrit Hémon, « Maria en était venue tout naturellement à s'imaginer qu'elle partageait ses goûts » ([1916] 1990 : 49). Toutefois, Maria affiche une certaine résistance, car elle hésite à imiter le modèle maternel. Néanmoins, elle ne peut faire abstraction des paroles maintes fois répétées par sa mère : « [...] c'est encore parmi les Canadiens que les Canadiens sont le mieux » ([1916] 1990 : 71). Nous constatons que Laura fait en quelque sorte figure d'héroïne, car c'est elle qui maintient à distance toute menace étrangère et qui établit la frontière entre ce qui est acceptable et ce qui est interdit. Tout cela nous permet d'affirmer que, dans *Maria Chapdelaine*, la mère n'est pas valorisée en tant que femme, mais bien en tant que figure de restriction. Puisque son image est modelée à partir du discours ambiant et de l'idéologie agriculturiste, nous pouvons reprendre les propos de Saint-Martin et affirmer que la maternité constitue bel et bien une invention idéologique (1999 : 22). Selon Luce Irigaray, la mère renvoie à « [q]uelqu'une qui fait des gestes commandés, stéréotypés, qui n'a pas de langage personnel et qui n'a pas d'identité [...] quelqu'une qui n'est qu'une fonction » (citée dans Saint-Martin, 1999 : 25). En somme, le personnage de Laura Chapdelaine, loin de servir à l'évocation d'une vie de femme, n'a d'intérêt et de valeur que parce qu'il représente un exemple à suivre, puisqu'il est présenté comme le type de la mère idéale. Par conséquent, Laura est mythifiée ; elle perd son individualité pour devenir la Mère, un être inaccessible et inattaquable, soit une incontestable source de tabous.

LE MYTHE DE LA MÈRE COMME SOURCE DE TABOUS

Dans *Convergences*, qui paraît quelques années après la période qui nous intéresse, Jean Le Moynes, plus perspicace que radical, accuse littéralement la Mère de tuer la femme des romans canadiens-français :

[...] *la mère, respectable, vénérable, sacrée, intouchable, imprenable, la mère est bien le principe d'interdiction que nous chercherions vainement ailleurs. [...] la mère investit la femme de nos fictions. Elle l'investit et la détruit. Ou plutôt, elle l'empêche d'être. Il n'y a plus de femmes, il n'y a que des mères dont on n'a jamais à dire qu'un mot : tabou* ([1960] 1961 : 105).

Puisqu'elle est implicitement comparée avec la Vierge Marie, la mère *idéale* des romans de la terre n'a plus ou ne doit pas avoir de sexualité. Cette partie de sa féminité étant occultée, nous ne pouvons plus la qualifier de « femme ». Pour la désigner, il convient davantage de recourir à l'expression « corps-matière » (1977 : 81) élaborée par Irigaray. Il s'agit d'un terme très révélateur et approprié pour renvoyer à un corps que l'Église n'hésite pas à exploiter pour la bonne cause – c'est-à-dire pour promouvoir l'idéologie agriculturiste et conservatrice, du moins est-ce là la raison officielle –, mais qu'elle cache socialement et culturellement par excès de pudeur. En effet, le clergé félicite les femmes dont la fécondité permet d'assurer l'avenir de la nation, d'autant plus qu'il exige d'elles de concevoir une fois l'an, mais l'acte sexuel que cela implique doit être tu, car il est considéré comme honteux. Il en découle que, pour reprendre un autre terme d'Irigaray, « la femme n'est pas-toute » (1977 : 87) dans la mesure où elle

n'est pas considérée comme un être relationnel qui a besoin non seulement d'être aimé, mais également d'assouvir ses pulsions sexuelles. Autrement dit, le corps de la femme fait l'objet d'une sorte de sacralisation. Voilà pourquoi il n'est pas permis à Maria d'être à l'écoute de ses sens, de ses besoins et de ses aspirations, ce qui lui permettrait de choisir en toute liberté celui qu'elle prendra pour époux. Bref, nous nous retrouvons, sur le plan littéraire, face à un malaise qui émane de la sphère religieuse et qui s'est profondément ancré dans la société canadienne-française. Nous faisons référence au dualisme entre le corps et l'esprit.

LE DUALISME CORPS/ESPRIT OU LA DIFFICILE TRANSGRESSION DES INTERDITS

Il faut préciser que l'époque est marquée par une sorte de peur à l'égard de la sexualité. L'Église soutient que les plaisirs de la chair entraînent la perte des âmes. Un tel discours favorise la dualité entre le corps et l'esprit, le premier étant lié au mal et le second, au bien. D'ailleurs, Le Moyne s'attaque à ce dualisme qui contrarie le plein épanouissement de la femme canadienne-française : « [...] nos femmes fictives sont inaccessibles. À l'approche de l'amour, légitime ou non, ou au voisinage quotidien de l'amour, quelque chose en elles s'oppose à la consommation, au don ou, si passer soit-il, à l'épanouissement » ([1960] 1961 : 104). Dans la société comme dans la littérature, la sexualité des femmes, nous l'avons déjà souligné, est entravée. Les besoins physiques sont soit niés, soit passés sous silence. Toutefois, Hémon parvient quelque peu à remédier à cette lacune, car il aborde avec délicatesse la

question de la sexualité lorsqu'il montre, par le regard des personnages masculins et les pensées de François Paradis, que Maria est un être désiré et désirable. Il n'en demeure pas moins que l'ignorance de Maria concernant les relations intimes trahit le malaise de l'auteur à raconter les amours d'une femme ou ses craintes d'encourir des sanctions en raison d'une transgression des interdits moraux et religieux de l'époque. Nous le répétons, dans le contexte de la colonisation et dans une société très respectueuse de ses valeurs religieuses, la sexualité ne peut servir qu'à l'accomplissement d'une *noble mission* : la procréation.

ALPHONSINE MOISAN :
LE « CORPS-MATIÈRE » DE LA MÈRE

En 1938, Ringuet illustre à quel point la mère n'est qu'un « corps-matière ». Tandis que, dans la société de *Trente arpents*, la femme joue un rôle primordial, soit celui de donner des enfants à la terre, elle occupe, dans l'économie du roman, une position secondaire. Autrement dit, nous assistons, dans l'œuvre de Ringuet, à l'effacement de la figure de la mère tant chérie par les précédents romanciers du terroir.

En effet, très tôt dans le roman, Alphonsine est éclipsée. Puisqu'elle n'a d'intérêt qu'en raison de sa fonction reproductrice, une fois son devoir *accompli*, car le narrateur stipule que « [t]oute femme doit avoir son nombre » ([1938] 2001 : 78), sa présence devient inutile. Comme l'écrit Janine Boynard-Frot au sujet des personnages féminins des romans de la terre : « Leur finalité, c'est la procréation. Une fois ce rôle rempli, elles peuvent quitter la scène » (1982 : 106-107). C'est pourquoi, après avoir patiemment

porté 13 enfants, Alphonsine décède en donnant naissance à une petite fille. Nous en concluons qu'il est tout à fait exact que, dans *Trente arpents*, la sexualité consiste, tout comme le propose Gaëtan Brulotte (1989 : 133), en une activité d'abord conjugale et utile parce que liée à la procréation. Puisque c'est là la seule finalité d'Alphonsine, la narration cherche à mettre en évidence ce « corps à reproduction » (Smart, 1988 : 94). Euchariste ne songe-t-il pas à cette belle fille « [d]e visage avenant, bien tournée de sa personne [qui] lui donnerait des gars solides après des plaisirs auxquels il pensait parfois sans honte ni hâte exagérée » (Ringuet, [1938] 2001 : 11) ? Ne remarque-t-il pas « la poitrine solide et généreuse, la bouche un peu lourde, les hanches larges oscillant avec un mouvement presque de berceau » (Ringuet, [1938] 2001 : 21) ? D'une part, la ravissante physionomie d'Alphonsine exerce une indéniable attirance physique sur le jeune homme. D'autre part, le potentiel créateur du corps de la femme alimente le grand fantasme d'Euchariste, soit celui d'engendrer des garçons qui assureront sa postérité et sa relève. Nécessaire pour assouvir l'appétit sexuel de l'homme et pour faciliter la tâche de celui-ci sur la terre, la femme, loin d'être un être social, est réduite à sa dimension corporelle.

Néanmoins, contrairement à Brulotte, nous pensons qu'il est tout à fait erroné de croire que les femmes de *Trente arpents* « tirent leur seul épanouissement de la maternité » (1989 : 134). Pour la première fois dans le roman de la terre, nous sommes en présence d'une femme, autre que l'étrangère ou la citadine, qui semble avoir, du moins au début de son mariage, une sexualité, voire une sexualité satisfaisante :

Toutes les caresses qui sont permises entre mari et femme et qui sont douces à goûter, ils les réservaient pour le soir quand, la porte de la chambre fermée, Mélie endormie au-dessus d'eux, Euchariste entourait brusquement Alphonsine d'un geste bardi et maladroit contre lequel elle se défendait en riant d'un rire avide. Tandis qu'en plein jour ils n'osaient même pas s'embrasser, par une espèce de pudeur qui leur faisait détourner leurs regards lorsque l'idée leur en venait. Parfois, cependant, le désir les surprenait dans la boutique sombre où Euchariste réparait un harnais ou dans le fenil, parmi l'odeur entêtante du foin, d'où elle sortait en arrangeant son chignon sous l'œil oblique et souriant de Mélie (Ringuet, [1938] 2001 : 40).

La notion de plaisir, qui est habituellement occultée dans la production littéraire de l'époque, est ici allusive, mais bel et bien présente. Le « rire avide » d'Alphonsine traduit son bonheur, davantage que sa timidité, dans l'attente de la relation sexuelle qui n'est toutefois jamais explicitement nommée. La jeune épouse fait elle-même preuve d'une audace peu commune aux personnages féminins de la période lorsqu'elle se laisse « surprendre », tout comme son partenaire, par le désir. Peut-être Ringuet a-t-il contourné la censure et s'est-il permis une telle description de l'intimité conjugale parce que, justement, *la chose* est autorisée à condition qu'elle s'exerce à l'intérieur des limites déterminées par les liens du mariage. Par conséquent, nous osons développer les propos de Smart pour avancer que « la subversion d'Alphonsine fait son apparition dans le texte [non seulement] par le désir qu'elle éveille dans le domaine interdit du corps » (1988 : 95), mais également

par la prise en charge, l'extériorisation et l'actualisation de ses propres désirs et besoins physiques. Par contre, le passage qui complète la précédente citation de *Trente arpents* a pour effet et pour rôle de ramener l'acte sexuel à sa fonction reproductrice : « Les mois passèrent et petit à petit, sa démarche s'alourdit. Elle eut en marchant le bercement de hanches de celles qui portent un fardeau » (Ringuet, [1938] 2001 : 40). À partir du moment où Alphonsine devient mère, plus aucune référence ou allusion n'est faite au désir qui anime ou animait les deux époux ; c'est maintenant, comme le précise Jacques Viens, « une affection silencieuse » (1970 : 69) qui les unit et Euchariste regarde dorénavant sa conjointe avec plus de satisfaction que de désir. Face à une telle constatation, les propos de Le Moyne, que nous avons reproduits plus haut, s'imposent d'eux-mêmes : « [...] la mère investit la femme de nos fictions. Elle l'investit et la détruit. Ou plutôt, elle l'empêche d'être. » Tandis qu'avant de connaître la maternité Alphonsine était considérée comme une femme, certes potentiellement fertile, mais également attirante et désirable, une fois enceinte de son premier enfant, elle n'est plus qu'un corps destiné à enfanter pour garantir à son mari la progéniture dont il a besoin. Bref, de femme sexuellement épanouie, elle est reléguée au statut, s'il en est un, de « corps-matière ».

PLUME FÉMININE ET SUBVERSION DU ROMAN DE LA TERRE

C'est en 1945, au moment où une femme investit la sphère de la littérature du terroir, que semble poindre la libération sexuelle, affective et sociale des personnages féminins. En effet, dans *Le Survenant* et *Marie-Didace* de

Germaine Guèvremont, la Mère n'est plus qu'un souvenir, notamment parce que le roman de la terre délaisse sa mission principale : la diffusion des grandes valeurs canadiennes-françaises dont la Mère était la porte-parole. Bref, puisque le mythe est tenu à l'écart et que la mère n'est plus restreinte à un rôle *messianique*, le déni de la sexualité féminine perd graduellement sa raison d'être. La femme n'est plus un « corps-matière », mais un être social.

Tandis que Hémon réduisait la sexualité féminine à l'obligation de veiller à la permanence de la race et, par le fait même, des valeurs canadiennes-françaises, Guèvremont aborde le sujet en fonction des besoins personnels et relationnels de ses personnages. Elle fait de la femme célibataire une personne qui se libère peu à peu des interdits imposés par la religion catholique. Amoureuse du Survenant, Angéline Desmarais est elle-même surprise par le puissant désir qui monte en elle. Elle est en plein éveil sexuel, mais son éducation l'empêche de succomber à ses pulsions même si celles-ci se font de plus en plus oppressantes. Toutefois, au contact du Survenant, Angéline apprend que la sexualité n'est pas nécessairement mauvaise. Tandis que l'idéologie de conservation encourage un rigorisme parfois outré, l'amour provoque chez la trentenaire une extraordinaire capacité d'ouverture d'esprit et d'adaptation aux valeurs de l'autre même si elles entrent en contradiction avec les dogmes religieux et les règles prescrites par la société. Elle comprend que la femme n'est pas une fonction (mère ou femme au foyer) et qu'elle n'est pas davantage un statut civil (épouse, religieuse, célibataire/vieille fille). Angéline réalise qu'elle est purement et simplement une femme qui, pour accéder au bonheur et à l'épanouissement, a besoin d'entrer en relation avec

autrui. C'est en ce sens qu'il faut entendre les propos de Robert Baillie qui voit en Angéline l'« [i]mage annonciatrice d'une femme nouvelle, libre, émancipée, encore jamais pressentie dans toute la littérature québécoise » (1999 : 25), ce qui en fait un personnage de femme célibataire absolument incontournable.

Malgré tout, Guèvremont refuse de faire commettre à son personnage des actes scandaleux pour l'époque. L'auteure conçoit parfaitement qu'il n'est nul besoin d'être sexuellement active pour être subversive. C'est pourquoi, tant et aussi longtemps que Venant est au Chenal, Angéline résiste. Ce n'est qu'une fois l'étranger parti qu'elle croit qu'elle aurait pu faire fi des interdits : « Élevée dans l'idée que le désir sensuel est mauvais, elle apprend une autre idée, elle avoue même à Marie-Amanda qu'elle n'aurait pas refusé ce don au Survenant s'il le lui avait demandé » (Rubinger, 1967 : 80). Il va sans dire que la simple révélation des désirs et des besoins physiques d'un personnage féminin marque une grande évolution dans le roman de la terre qui se libère peu à peu des conventions religieuses et sociales. Par exemple, parce qu'elle choisit le célibat plutôt qu'un mariage dénué de toute passion, Angéline, bien qu'elle soit influencée par les valeurs qui lui ont été transmises par une société catholique, entame la libération sexuelle – en ce sens que la femme décide de sa sexualité en fonction de ses propres besoins – des personnages féminins de notre littérature. Effectivement, Angéline est une pionnière car, au nom de son amour pour le Survenant, elle dit non à la maternité. Par le fait même, elle refuse de se soumettre au devoir traditionnel de la femme qui est de perpétuer la race à laquelle elle appartient. Nous constatons que plus le personnage féminin se dégage de

son image traditionnelle, plus il est appelé à considérer ses besoins personnels avant ceux de la collectivité.

LES TRACES LAISSÉES PAR LE MYTHE DE LA MÈRE

Malgré tout, un problème demeure. Bien que les besoins sexuels et affectifs de la femme commencent à être considérés, il n'y a pas de plein épanouissement possible. Angéline n'est-elle pas *abandonnée* par le Survenant ? Ne réintègre-t-elle pas sa vie de femme peu sociable (1998 : 154) ? Certes, le célibat laïc n'est pas imposé à Angéline ; elle le choisit. Par contre, son choix révèle sa difficile situation d'attente, car elle espère ardemment le retour du Survenant. Cela la condamne à demeurer en marge d'une société qui n'envisage que deux voix possibles pour la femme : l'entrée en religion ou le mariage.

Néanmoins, au lieu de faire des personnages féminins des romans de la terre des victimes, nous préférons défendre l'idée que, même si ce sont des femmes manifestement entravées, elles effectuent des choix conscients en fonction des possibilités qui s'offrent à elles. Au lieu d'avancer, à l'instar de certains critiques, que Maria Chapdelaine et Alphonsine Moisan font preuve d'une totale abnégation en se donnant corps et âme pour leur nation, pourquoi ne pas tout simplement envisager que la première porte le message que la vie continue malgré la perte de son amoureux et que la seconde mène l'existence qu'elle a toujours imaginée ? Quant à Angéline, si sa décision de se retirer comporte son lot de tristesse et de difficultés, faut-il nécessairement croire qu'elle renonce définitivement à l'amour ?

BIBLIOGRAPHIE

- BAILLIE, Robert (1999), *Le Survenant. Lecture d'une passion*, Montréal, XYZ. (Coll. « Documents ».)
- BOIVIN, Aurélien (1981), « Maria Chapdelaine. Mythe ou symbole? », dans BIBLIOTHÈQUE CENTRALE DE PRÊT DU SAGUENAY-LAC-SAINT-JEAN, *Louis Hémon, l'homme et l'œuvre : catalogue d'exposition*, Alma, Éd. du Royaume.
- BOYNARD-FROT, Janine (1982), *Un matriarcat en procès*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- BRULOTTE, Gaëtan (1989), « La présentation du corps chez Ringuet », dans Guildo ROUSSEAU et Jean-Paul LAMY (dir.), *Ringuet en mémoire. 50 ans après Trente arpents*, Sillery, Éditions du Septentrion.
- FOURNIER, Isabelle (2005), « Le mythe de la mère et la dénégation de la sexualité féminine dans les romans de la terre au Québec », *Québec français*, n° 137 (printemps), p. 47-49.
- GAGNON, Mona-Josée (1974), *Les femmes vues par le Québec des hommes. 30 ans d'histoire des idéologies 1940-1970*, Montréal, Éditions du Jour.
- HÉMON, Louis ([1916] 1990), *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, préface de Aurélien Boivin, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- IRIGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- LE MOYNE, Jean ([1960] 1961), « La littérature canadienne-française et la femme », dans *Convergences*, Montréal, HMH.
- LEPAGE, Yvan G. (1998), *Germaine Guèvremont : la tentation autobiographique*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa. (Coll. « Œuvres et auteurs ».)
- RINGUET [pseudonyme de Philippe PANNETON] ([1938] 2001), *Trente arpents*, Paris, Flammarion. (Coll. « Bis ».)

CARREFOUR DE LECTURES LITTÉRAIRES

- RUBINGER, Catherine (1967), « Germaine Guèvremont. Le portrait de la femme dans le roman canadien français [*sic*] ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- SAINT-MARTIN, Lori (1999), *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Essais critiques ».)
- SMART, Patricia (1988), *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique. (Coll. « Littérature d'Amérique ».)
- VIENS, Jacques (1970), *La terre de Zola et Trente arpents de Ringuet. Étude comparée*, préface de Jean Panneton, Montréal, Éditions Cosmos.

POUR UNE SOCIOCRIQUE
DE L'ÉCRIVAIN FICTIF.
INTÉRÊT DE L'ŒUVRE DE DANY LAFERRIÈRE

Josée Grimard-Dubuc

Université Laval

André Belleau montrait, dans son essai *Le romancier fictif* ([1980] 1999), l'importance de la représentation de personnages écrivains dans la littérature québécoise des années 1940 à 1960. Considérant la littérature comme un lieu privilégié de réflexion sociale, particulièrement lorsque la littérature y est explicitement représentée, le théoricien affirme entre autres que le personnage de l'écrivain réitère dans la société du texte le statut effectif de la littérature dans la société réelle, notamment en ce qui concerne le rôle de l'écrivain et la réception de la littérature au sein d'une société et d'une époque données. À la lumière de cette proposition théorique, je tenterai de prolonger la réflexion élaborée par Belleau et de l'actualiser à partir de l'univers romanesque de Dany Laferrière, qui se présente comme un lieu privilégié de représentation de l'écrivain contemporain évoluant au sein d'une institution littéraire et d'une société pluraliste et hétérogène.

PRÉSENTATION DES PROPOSITIONS THÉORIQUES D'ANDRÉ BELLEAU

Belleau, mort en 1986, est considéré comme l'une des grandes figures intellectuelles que le Québec a connues. S'étant révélé au public comme essayiste, il a grandement fait avancer les débats et les recherches en littérature et en culture québécoises, notamment en tant que cofondateur de la revue *Liberté*. Après une formation universitaire en psychologie, en philosophie et en lettres, Belleau occupe un poste de professeur de littérature à l'Université du Québec à Montréal et devient un théoricien de la sociocritique. *Le romancier fictif* demeure son étude la plus élaborée. Fruit d'une thèse de doctorat publiée en 1980, cet essai est aujourd'hui considéré comme une contribution majeure à l'étude du roman québécois et aux théories de la sociocritique.

Comme le suggère le titre, *Le romancier fictif* s'avère une analyse de la représentation de l'écrivain dans le roman québécois des années 1940 aux années 1970. Sur le plan méthodologique, Belleau s'inspire surtout des théories sociocritiques de Mikhaïl Bakhtine, qu'il enrichit de notions narratologiques, parvenant ainsi à lier le sens social des œuvres à des phénomènes proprement textuels. C'est dans *Le romancier fictif* que Belleau élabore sa célèbre distinction, articulée en périodes historiques, entre roman du code des années 1940, roman de la parole des années 1950 et roman de l'écriture des années 1960. Dans la préface de l'édition publiée chez Nota bene dans la collection « Visées critiques », François Dumont décrit en ces mots l'apport de la perspective nouvelle élaborée par Belleau :

Ces précieux points de repères [...] permettent de saisir le développement du roman québécois en tenant compte à la fois de ses caractéristiques formelles et des contradictions qui l'animent [mais ils] permettent surtout d'établir un lien fécond entre l'œuvre littéraire et la société (1999 : 6-7).

Belleau avait constaté que, de 1940 à la fin des années 1970, la littérature québécoise comptait plus de 40 romans mettant en scène un personnage écrivain, ce qui en faisait une véritable constante. Selon lui, le phénomène était révélateur d'un questionnement plus large, soit le statut problématique de l'écrivain dans la société, puisque les romans où la littérature se représente explicitement mettraient en lumière le fonctionnement et la place de la littérature au sein de la société.

Dans son essai, Belleau fait ressortir des questions suscitées par la représentation d'un personnage écrivain par un écrivain réel, le roman à auteur racontant/raconté étant doublement réflexif à propos de la littérature. Le fait qu'un auteur choisisse de représenter un personnage écrivain éclairerait, entre autres, les conditions de travail concrètes de l'écrivain québécois, mais plus généralement de l'écrivain contemporain, notamment en ce qui concerne son insertion sociale et son statut. Belleau développe l'idée selon laquelle il est important, dans l'analyse du personnage écrivain, de tenir compte de deux dimensions fondamentales : le public et le privé. Le public correspond à l'inscription de l'écrivain dans une société et une institution littéraire tandis que le privé renvoie aux conditions d'écriture, c'est-à-dire à l'acte de création lui-même, et à la conception personnelle qu'a l'écrivain de la littérature. Voyons en rafale quels questionnements Belleau présente

comme fondamentaux dans l'analyse de la figure de l'écrivain à propos de sa dimension publique : comment l'ambition d'écrire s'adapte-t-elle à la vie en société ? Quelle place occupe l'écrivain au sein de la société et de l'institution littéraire ? Comment les écrivains vivent-ils la scission entre la culture populaire et le champ de la production restreinte ? entre l'engagement social dans leurs textes ou le retrait dans l'art pour l'art ? Bref, quels choix esthétiques font-ils et quelle est la portée sociale de leurs choix ? Outre ces quelques exemples de réflexions relevant du domaine public, Belleau ne néglige pas celles qui sont associées à la dimension privée de l'écrivain. En voici quelques exemples : que représente l'écriture pour le personnage ? Un travail stylistique, une démarche artistique, un moyen de surmonter ses angoisses et ses failles ou encore une quête identitaire ? Dans quelles conditions physiques et psychologiques se réalise le moment de l'écriture ? Quel est le discours du personnage écrivain sur la littérature ? Quelle place croit-il occuper au sein de la famille des littéraires ? Quelles sont ses influences et ses parentés littéraires ?

Plus formellement, Belleau interroge les rapports entre le narrateur homodiégétique et l'auteur réel, puisque lorsqu'un écrivain met en scène un personnage d'écrivain narrateur du récit, le critique est tenté par la facilité, c'est-à-dire par l'interprétation biographique de l'œuvre, réduisant ainsi le personnage au double de son créateur. Pour Belleau, il faut résister à ce type de lecture souvent simpliste pour réfléchir plutôt aux stratégies discursives et narratives proposées par l'œuvre littéraire au sujet de l'équivoque identitaire du personnage.

En guise de conclusion, Belleau rappelle deux choses : d'abord que son essai vise l'analyse de l'idéologie du texte et non de l'idéologie dans le texte, qui n'aurait qu'un intérêt limité, et ensuite que le social et le littéraire sont liés l'un à l'autre : « L'idéologie n'existe pas dans le texte sous une forme idéologique mais textuelle, et [...] chez l'écrivain, les problèmes historiques et sociaux appellent des réponses dans l'ordre du langage et de l'écriture » ([1980] 1999 : 124). En somme, Belleau propose de chercher dans le langage et le discours de l'écrivain fictif, dans sa pratique et sa conception de l'écriture les éléments de réponse aux problèmes d'ordre historique et social posés par le statut de l'écrivain et de la littérature.

ACTUALISATION DU CONTEXTE LITTÉRAIRE QUÉBÉCOIS

L'analyse du roman québécois effectuée par Belleau couvre la période qui s'étend de 1940 à 1970. Par cet essai, Belleau a réussi à montrer l'intérêt et l'utilité de l'analyse du personnage de l'écrivain au sein de la littérature québécoise, notamment en raison de sa portée réflexive. Depuis, bien que plusieurs articles épars aient traité du sujet, peu d'études universitaires ont été totalement consacrées à la figure de l'écrivain dans le roman contemporain. En 2004, Roseline Tremblay publiait *L'écrivain imaginaire*, un ouvrage issu de sa thèse de doctorat, portant sur l'analyse de la figure de l'écrivain dans le roman québécois de 1965 à 1995 d'un point de vue sociocritique. Il s'agit, plus précisément, d'une application du sociogramme de Claude Duchet. Or, elle ne traite pas de l'œuvre de Laferrière ni de l'importance de la représentation du personnage

écrivain chez les romanciers néo-québécois (à l'exception de Régine Robin). Son étude néglige ainsi la diversité des publications de l'institution littéraire québécoise actuelle et la réalité sociale plurielle et hétérogène dans laquelle évoluent les écrivains québécois contemporains. De plus, bien que Tremblay dresse un portrait révélateur de la production romanesque des années 1965 à 1980, elle n'a retenu que trois romans couvrant la période 1980-1995, ce qui rend son ouvrage peu représentatif de la littérature contemporaine.

La littérature québécoise, en même temps que la société qui la produit, vit effectivement depuis le tournant des années 1980 une profonde mutation. La littérature québécoise a fait son entrée dans ce qu'on appelle « la postmodernité », concept encore peu répandu au moment de la publication du *Romancier fictif*. Cette transformation de la littérature amène son lot de nouvelles interrogations, de nouveaux concepts, de nouvelles écritures et de nouvelles façons de cerner l'identité. La littérature québécoise s'est également adaptée, dans ses questionnements et dans son institution, à l'accroissement de l'immigration. On ne peut désormais plus la concevoir, sur le plan de la forme et du contenu, par rapport à des concepts telles l'unicité et l'homogénéité. Devant cette hétérogénéisation de la culture et de la littérature québécoises, tous les acteurs de l'institution littéraire sont appelés à s'adapter. C'est le cas de l'écrivain qui fait face à de nouveaux questionnements, notamment sur la place qu'il occupe au sein de l'institution littéraire, sur les rouages de cette institution, sur le devenir de la littérature québécoise, des littératures dites « nationales », mais aussi de la littérature en général. Notamment, en raison de la contribution importante des écrivains

immigrants au sein de la littérature québécoise, il s'est produit un déplacement de l'imaginaire social et identitaire au tournant des années 1980 :

Cette littérature inscrit toujours du transitoire, de la dualité, de la double appartenance, de l'inquiétante étrangeté, de la pluralité, de l'hybridité. [...] Elle oblige à des décentrement, à des réaménagements du dispositif identitaire (Robin, 1998 : 369).

L'américanité comme constituant identitaire est, entre autres, devenue un sociogramme majeur de la fiction québécoise. Pour les immigrants, le Québec est terre américaine avant d'être francophone. Les personnages de leurs romans affirment un fort sentiment d'appartenance à l'Amérique, plutôt qu'à l'Europe ou à l'ensemble de la Francophonie. Dans le roman québécois contemporain,

toute une américanité se cherche, se déploie, se redéfinit, se reproblématise. [...] Tout un imaginaire se redispose afin de permettre à l'écrivain québécois de se trouver une place, de s'approprier ces espaces, de se creuser, au sein de ce continent, une spécificité, de jouer avec l'ambiguïté des références, des traditions et des intertextes (Robin, 1998 : 370).

La littérature postmoderne a également entraîné l'apparition d'un phénomène littéraire remportant un franc succès depuis quelques années : l'autofiction. À ce sujet, Janet Paterson souligne dans *Moments postmodernes dans le roman québécois* la tendance du narrateur du roman postmoderne à utiliser un « je » narratif :

Qui plus est, il s'exprime par cette voie pour adopter la posture d'un auteur, d'un éditeur ou d'un commentateur. En d'autres mots, ce narrateur est très souvent un sujet écrivant qui [...] est éminemment conscient de la pratique de l'écriture (1993 : 18),

d'où la récurrence de la figure de l'écrivain dans le roman contemporain. Dans *Le romancier fictif*, Belleau se prononce sur la représentation du narrateur écrivain dans les romans des années 1960 et 1970, mais insiste sur son caractère fictionnel et le différencie de l'écrivain effectif : « Le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur » (1999 : 22-23). En 1980, le terme « autofiction » n'est pas répandu, mais plusieurs théoriciens définissent un type de récit dit fictif au sein duquel le romancier s'autoreprésente explicitement, reconnaissant une homologie entre les instances narratives que sont l'auteur et le narrateur, notamment Inger Christensen, qui parle de métafiction dans *The Meaning of Metafiction* publié en 1981. L'autofiction, genre problématique en ce qui concerne sa définition même, invite à une actualisation des propositions théoriques de Belleau, puisque la fiction s'y auto-réfère et devient métafiction. L'étude du genre de l'autofiction est une grande source de réflexion et suscite de nombreuses questions sur la représentation de l'écrivain au sein de la fiction. Quel est donc le statut du narrateur écrivain au sein de l'autofiction ? Est-ce l'auteur ? Est-ce une représentation idéalisée ou fantasmée de l'auteur ? Est-ce un écrivain fictif ? Le roman québécois contemporain pourrait-il, encore plus

qu'avant, constituer un lieu de réflexion privilégié sur le rôle de l'écrivain et sur son statut au sein de l'institution littéraire et de la société québécoises ?

Après ce bref panorama des modifications qui ont touché la production littéraire québécoise contemporaine, celle-ci apparaît comme un terrain d'investigation fertile pour quiconque s'intéresse à la représentation du personnage de l'écrivain au sein de la fiction.

INTÉRÊT DE L'ŒUVRE ROMANESQUE DE DANY LAFERRIÈRE

Il me semble que l'analyse de l'œuvre romanesque de Laferrière constitue une porte d'entrée exemplaire pour actualiser les propositions théoriques de Belleau. Son œuvre présente en effet une foisonnante réflexion sur l'écriture, l'écrivain et l'institution littéraire et son personnage incarne les problématiques présentées par le théoricien tout en en proposant de nouvelles.

Les dix romans de l'auteur, publiés de 1985 à 2000, formant en fait une œuvre complète intitulée « Une autobiographie américaine », tracent le parcours d'un personnage surnommé Vieux-Os, de son enfance et son adolescence en Haïti, époque de la découverte de la littérature, à son exil au Québec où il publiera ses premiers livres et deviendra un écrivain consacré. Chez Laferrière, l'écrivain est doté de la double dimension dont parlait Belleau, soit la vie publique, l'inscrivant au sein de diverses institutions et sociétés, et la vie privée, correspondant au moment de l'écriture. Cette double représentation de l'écrivain ouvre la porte à des réflexions sur la pratique de la littérature, non seulement en tant que travail institutionnel, mais aussi

en tant que pratique intime, ce qui est d'autant plus révélateur du positionnement de l'écrivain.

Dans trois romans de Laferrière, soit *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* et *Pays sans chapeau*, la narration est assumée par un protagoniste-écrivain. Comme l'auteur joue sur l'ambiguïté identitaire des instances narratives, le critique peut se laisser tenter par une lecture autobiographique. D'abord, il y est représenté un personnage d'écrivain narrateur du récit qui rappelle, à de nombreux égards, l'auteur réel. De plus, l'œuvre romanesque de Laferrière est regroupée sous le titre « Autobiographie américaine ». Sous-estimer le caractère fictionnel du narrateur autodiégétique mènerait à une analyse lacunaire :

Il ne faudrait jamais confondre l'autobiographie d'un écrivain avec un roman à personnage-écrivain. Ce sont des entreprises distinctes. Le personnage-écrivain requiert qu'on lutte contre la pente biographique de la lecture qu'il provoque par une plus grande attention aux modes de manifestation du réel dans le texte (Belleau, [1980] 1999 : 42).

En effet, une lecture exclusivement autobiographique, telle qu'elle est suggérée par le titre, ne prendrait pas en compte l'univers fictif de ces romans. Or, il faut nécessairement tenir compte des ambiguïtés voulues par le romancier sur l'identité de son protagoniste et être attentif aux traces imprimées, durant le processus de création, par l'imaginaire sur le monde réel. Le narrateur-écrivain s'avère plutôt la vision fantasmée, idéalisée, qu'a l'auteur de lui-

même, de son travail de création, de sa place au sein de l'institution et de la société. Ce jeu de miroirs met en lumière le discours du récit qui devient métafictionnel, le roman à auteur racontant/raconté devenant doublement réflexif à propos de la littérature. L'œuvre de Laferrière, sorte de fusion d'éléments réels et de fantasmes, se présente donc comme un champ d'analyse fertile de l'autofiction dans le cadre d'une réflexion sur la représentation de l'écrivain au sein du roman contemporain.

De surcroît, à la lecture des romans, il apparaît primordial de s'interroger sur la prédominance du discours littéraire, et sur la nature de celui-ci, au sein des romans du narrateur-écrivain et, par conséquent, des romans de Laferrière. En effet, on ne peut faire abstraction des références explicites à d'autres écrivains, notamment par « le recours à l'ononastique et par l'accumulation de référents textuels suggestifs du hors-texte culturel [...] à partir duquel se produisent les textes » (Miraglia, 2000 : 123). Les références se font si insistantes qu'elles sont nécessairement porteuses de sens. Comme le souligne Belleau, l'écrivain fictif se « contextualise », c'est-à-dire qu'il « se met en rapport avec d'autres sujets, des attitudes, voire des idéologies » ([1980] 1999 : 134). Par exemple, le protagoniste s'inscrit explicitement comme héritier des écrivains protestataires afro-américains Chester Himes et James Baldwin, qui exercent une influence certaine sur son processus d'écriture. Par l'analyse de cette intertextualité nord-américaine, l'œuvre de Laferrière apparaît comme un objet d'étude exemplaire dans le cadre d'une réflexion portant sur l'américanité, l'un des sociogrammes majeurs de la littérature québécoise contemporaine. De plus, ses romans sont parsemés de références à des écrivains internationalement

reconnus et aux piliers de la littérature québécoise moderne. L'hétérogénéité de ces références est révélatrice du bagage littéraire, culturel et historique des écrivains contemporains qui, grâce aux nouvelles technologies et à la mondialisation des marchés et des cultures, ont accès aux œuvres publiées sur tous les continents et à toutes les époques. La voix de Laferrière annonce la prise de parole d'écrivains, et plus généralement de citoyens, à l'identité plurielle qui évoluent dans un Québec métissé, à la fois francophone et américain par son histoire, sa géographie, son mode de vie, ses valeurs et sa culture. Laferrière contribue à la transformation de l'imaginaire québécois par sa vision pluraliste. Son œuvre, véritable *patchwork*¹ culturel, témoigne de l'ouverture sur le monde et d'une certaine américanisation de la littérature québécoise, qui a longtemps été associée à la tradition française. Il est à noter que la représentation d'un personnage-écrivain s'avère une constante dans les œuvres des écrivains migrants, qui associent généralement le Québec à sa géographie américaine plutôt qu'à sa tradition française. L'analyse de leurs œuvres littéraires permet de réfléchir sur le statut de la production littéraire des écrivains néo-québécois au sein d'une institution à laquelle ils appartiennent par adoption et non par tradition.

Somme toute, par ses caractéristiques formelles et thématiques, l'œuvre romanesque de Laferrière rejoint, de façon exemplaire, les problématiques et les traits attribués à l'écriture migrante et à la littérature postmoderne. Ses romans peuvent être considérés comme représentatifs d'une tendance de la production québécoise actuelle et,

1. Expression empruntée à Robin (1996 : 305).

ainsi, constituer un terrain d'analyse intéressant dans l'actualisation des propositions théoriques de Belleau au sujet de la représentation du personnage de l'écrivain au sein de la fiction. Nombreux sont les indices qui portent à croire que les romans de Laferrière apparaissent comme une mine d'information et de questionnements sur le statut de l'écrivain et de la littérature : narration autodiégétique, discours critique du protagoniste, équivoques quant à son identité, représentation de ses vies publique et privée et, surtout, intertextualité foisonnante. Une histoire à suivre...

BIBLIOGRAPHIE

- BELLEAU, André ([1980] 1999), *Le romancier fictif*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. « Visées critiques ».)
- CHRISTENSEN, Inger (1981), *The Meaning of Metafiction*, Bergin, Universitetsforlaget.
- DUMONT, François (1999), « Présentation », dans André BELLEAU, *Le romancier fictif*, Québec, Éditions Nota bene, p. 5-8. (Coll. « Visées critiques ».)
- LAFERRIÈRE, Dany (1985), *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB éditeur ; (1989), Paris, Belfond ; (1990), Paris, J'ai lu ; (1999), Le Serpent à plumes ; (2002) Montréal, Typo.
- LAFERRIÈRE, Dany (1993, épuisé), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB éditeur ; (2000, épuisé), Montréal, Typo.
- LAFERRIÈRE, Dany (1996), *Pays sans chapeau*, Outremont, Lanctôt éditeur ; (1997), Montréal, Québec Loisirs ; (1999), Montréal, Lanctôt éditeur (Coll. « Petite collection Lanctôt ») ; (1999), Paris, Le Serpent à plumes.
- LAFERRIÈRE, Dany (2003), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, version revue et augmentée, Montréal, VLB éditeur.
- MIRAGLIA, Anne Marie (2000), « Dany Laferrière, l'identité culturelle et l'intertexte afro-américain », *Présence francophone*, n° 54, p. 121-139.
- PATERSON, Janet (1993), « Le roman postmoderne : mise au point et perspectives », dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 9-24.
- ROBIN, Régine (1996), « L'impossible Québec pluriel : la fascination de "la souche" », dans Mikhaël ELBAZ, Andrée FORTIN et Guy LAFOREST (dir.), *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernisme au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 295-310.

POUR UNE SOCIOCRIQUE DE L'ÉCRIVAIN FICTIF

ROBIN, Régine (1998), « Introduction : un Québec pluriel », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON, *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Paris/Montréal, Presses universitaires de Vincennes/XYZ éditeur, p. 367-389.

LA RAGE DE LOUIS HAMELIN ET LA THÉORIE
DU DISCOURS SOCIAL DE MARC ANGENOT.
UNE AMORCE DE RÉFLEXION

Julien Desrochers

Université Laval

En 1989, Louis Hamelin a fait une entrée remarquée sur la scène littéraire québécoise en publiant *La rage*, un roman qui a obtenu une très grande reconnaissance de la part du public, mais surtout de la part de la critique qui n'a pas hésité à comparer le talent du jeune auteur à celui de Jacques Ferron et de Victor-Lévy Beaulieu¹. Du même coup, *La rage* a exercé une influence notoire sur les autres textes du champ littéraire de la période en raison de son ton original et de son style novateur. Selon Micheline Cambron (1989 : 46), ces deux critères – reconnaissance et influence – nous permettent de postuler que ce roman possède une valeur hégémonique et que, dès lors, il se révèle un exemple de choix pour cerner les règles

1. Voir Martel (1989). Il ne s'agit là que d'un éloge parmi plusieurs autres. Rarement aura-t-on vu, en effet, un accueil aussi chaleureux pour un premier roman québécois.

d'acceptabilité du discours social dont il provient (et dont il participe), c'est-à-dire celui du Québec des années 1980.

Pourtant, force est d'admettre que ce roman présente de nombreuses contradictions et qu'il prend plaisir à pluraliser ses messages. Une lecture attentive de *La rage* donne en effet l'impression que si l'auteur y reconduit les principaux mécanismes discursifs de la décennie 1980, c'est pour aussitôt les désamorcer, ce qui remet en cause la logique hégémonique du roman. *La rage* ne fait donc pas que renforcer les lignes de force du discours de son époque, mais il les interroge, en se réappropriant, comme nous le verrons, des formes de discours qui n'appartiennent pas à priori à son contexte de production.

Cette hypothèse, qui mise sur la richesse du roman de Hamelin sur le plan symbolique, confronte certains aspects de la théorie du discours social telle que l'a développée Marc Angenot dans son ouvrage intitulé *1889. Un état du discours social*. Elle paraît confirmer les réserves affichées, entre autres, par Pierre Popovic à propos de cette pratique qui tend parfois à « ne pas interroger suffisamment le texte de littérature » (1992 : 21), à le considérer uniquement à l'aune des stéréotypes qui circulent dans l'ensemble du discours social et non pas en fonction de ce qu'il laisse entendre². Cette brève étude sera donc l'occasion, dans un premier temps, de rappeler les caracté-

2. Voir aussi le texte de Régine Robin paru dans le collectif *Écrire en France au XIX^e siècle*. Dans ce texte, la chercheuse précise que « dans la problématique du discours social, le texte littéraire est bien présent, mais dénué de toute littérarité, mis à plat, simple discours parmi les autres discours » (1989 : 69-70). Mentionnons toutefois que malgré ces réserves, les recherches de Popovic et de Robin demeurent hautement tributaires de la théorie développée par Angenot.

ristiques maîtresses de la théorie du discours social d'Angenot. Il s'agira ensuite de voir comment *La rage*, dont on résumera rapidement l'intrigue, peut à la fois y répondre et indiquer ses limites.

LA THÉORIE DU DISCOURS SOCIAL DE MARC ANGENOT

L'introduction de *1889. Un état du discours social* est un texte-clé qui permet d'entrer de plain-pied dans la théorie développée par Angenot. Pour lui, le discours social, c'est d'abord « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques » (1989 : 13). Cette première définition doit se comprendre dans la mesure où tous les discours, c'est-à-dire tous les textes (au sens large) – qu'ils soient journalistiques, littéraires, scientifiques ou philosophiques –, sont des systèmes ouverts qui s'interpénètrent, qui s'influencent les uns les autres. Pour Angenot, les textes ne se suffisent pas à eux-mêmes. Loin d'être autonomes, ils sont plutôt à considérer comme les maillons d'une chaîne. Cette définition du discours social accorde donc énormément de place à l'intertextualité et à l'interdiscursivité, deux notions essentielles dans cette théorie. Elle suppose ainsi un décloisonnement des discours qui remet en question le statut accordé à la littérature. Le texte littéraire, dans la logique du discours social d'Angenot, est donc envisagé au même titre, par exemple, que l'écrit journalistique, les deux ayant le même potentiel pour cerner la façon dont s'objective une société.

Plus qu'une collection de textes, le discours social, ajoute l'auteur, est surtout un ensemble de règles implicites qui gèrent cette vaste cacophonie. Le chercheur, prétend-il, au-delà de la diversité des langages, des styles et des opinions contradictoires, peut déceler des dominances interdiscursives, des manières « de connaître et de signifier le connu qui sont le propre de cette société et qui régulent et transcendent la division des discours sociaux » (1989 : 19). C'est ce qu'Angenot appelle l'hégémonie. En tant que système unificateur, l'hégémonie instaure des hiérarchies dans l'ensemble des textes, et ce, indépendamment des genres. Elle attribue à certains énoncés des statuts qui leur donnent des positions d'influence. Cette deuxième définition du discours social, en permettant de développer la notion d'hégémonie, fait en même temps intervenir celle d'« acceptabilité ». C'est cette dernière qui nous rappelle que les textes n'ont pas tous le même degré de popularité ou de reconnaissance dans une société. Interdiscursivité et acceptabilité sont donc les deux portes d'entrée permettant au chercheur de découvrir, dans l'ensemble de ce qui se dit et s'écrit à l'intérieur d'un état de société, un « discours transverse » ou, pour reprendre l'expression de Cambron, un « récit hégémonique » (1989 : 78).

LA RAGE ET LE DISCOURS SOCIAL DU QUÉBEC DES ANNÉES 1980

Quel est donc le récit hégémonique de la décennie 1980 au Québec, récit dans lequel *La rage* devrait logiquement s'insérer ? Voilà certes une question difficile qui n'est pas sans conduire le chercheur dans le piège des fausses évidences. Si Cambron a su déceler avec brio un récit

propre à la période couvrant les années 1967-1976 au Québec, il appert qu'aucune étude de cette envergure n'a été entreprise pour la décennie qui nous concerne. Ce à quoi nous pouvons nous limiter, sans trop nous aventurer sur un terrain peu défriché, c'est aux grandes lignes du discours romanesque, qui, lui, a déjà fait l'objet de quelques réflexions. Si nous postulons néanmoins que les textes littéraires d'une époque sont en rapport médiatisé avec le reste du discours social³, nous pouvons considérer, avec quelques réserves, le fait que certains romans incarnent un « esprit du temps » propre à la décennie 1980 au Québec. Ce serait le cas, selon Gilles Marcotte, du *Matou* d'Yves Beauchemin, un roman dans lequel « sont répercutés de la façon la plus visible, avec une sorte d'impudeur même, les traits idéologiques ou les valeurs qui distinguent la décennie 1980 des précédentes » (1997 : 144). Les paradigmes discursifs de ce roman se retrouveraient aussi dans d'autres œuvres phares de la période, telles *La vie en prose* de Yolande Villemaire, *Myriam première* de Francine Noël, *Volkswagen blues* de Jacques Poulin et *La duchesse et le roturier* de Michel Tremblay. Ces valeurs romanesques et idéologiques pourraient premièrement se résumer, selon Marcotte, à une conception de l'espace reposant sur des frontières très minces, voire absentes. La logique des actions serait à envisager comme un jeu, une fête dénuée de toute tension ou de toute idée de devoir. Elle s'orienterait autour de l'individu et exclurait

3. C'est ce qu'Angenot laisse entendre lorsqu'il écrit que « le romanesque est, dans l'ordre de la mise en discours, des discours sociaux, le *simulacre* d'une manière de "sens commun" de connaître le monde » (1989 : 179).

la confrontation polémique. Quant à la temporalité, elle serait associée, non pas à un discours sur l'Histoire, mais sur les histoires. Il y aurait donc absence de tout mouvement, de toute succession historique. Logiquement, *La rage*, en raison de sa forte reconnaissance publique et critique à l'époque, devrait aussi partager ces marques hégémoniques du discours. Reprenons à grands traits l'intrigue principale de ce roman avant de poursuivre plus loin dans cette hypothèse.

La rage se déroule au début des années 1980 et raconte l'histoire d'Édouard Malarmé, un jeune diplômé en biologie et en agronomie de l'Université McGill qui quitte la ville pour s'établir illégalement dans un chalet abandonné situé tout près de l'aéroport de Mirabel. Complètement désillusionné devant la vie qui ne lui offre que des horizons bouchés, Malarmé partage son temps entre l'écriture et le *pinball*, les deux seules activités qui semblent lui donner une raison de vivre. Il se lie d'amitié avec Johnny, un jeune paumé avec qui il joue au billard et va à la chasse, mais surtout avec la sœur de celui-ci, Christine, qu'il tente d'amadouer sans trop de succès. Ces deux amis lui permettront de se familiariser avec le drame des habitants de la région qui, vers la fin des années 1960, sont chassés de leurs terres, expropriés par le gouvernement fédéral afin de permettre la construction de l'aéroport de Mirabel. Si Christine refuse de baisser les bras devant cette injustice dont sa famille a été victime, Malarmé reste constamment « assis entre deux chaises⁴ », lui qui, en

4. Hamelin ([1989] 1995 : 456). Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention LR suivie du numéro de la page.

rebelle passif, ne semble plus vraiment croire au militantisme sous toutes ses formes. Cependant, par amour pour elle, il finit par défendre la cause des expropriés. Dans un geste de révolte extrême, pris de rage, il investit, tel un terroriste, la tour de contrôle de Mirabel pour y réaliser son plus grand fantasme, soit celui « de prendre les commandes d'un grand *pinball* céleste » (LR : 58).

D'emblée, nous pouvons affirmer que le rapport du héros à tout ce qui touche le jeu est très présent dans ce roman. Malarmé manipule le langage de remarquable façon et a toujours le don de trouver la meilleure répartie lors d'une discussion. Il sait jouer avec les mots, ce que Christine et Johnny ne manquent pas de lui faire remarquer à quelques reprises. À son obsession pour l'écriture et pour les mots s'ajoute évidemment celle du *pinball*, une autre activité qui lui permet de vivre son rapport au monde sur un mode ludique. Parallèlement, c'est par l'intermédiaire de ces deux mêmes pratiques que l'éclatement spatial (renvoyant à l'absence des frontières) transparait dans le roman. Pour Malarmé, la machine à boules – qui montre en images de jeunes surfeurs californiens sur une plage – représente une façon de « [s]'élance[r] vers le rêve américain » (LR : 36). Quant à l'écriture et à la littérature, le héros, comme le fait remarquer André Lamontagne dans son ouvrage sur l'intertextualité dans le roman québécois (2004), multiplie les références à des auteurs américains, dont Melville, Hemingway et Miller. Sur le plan de la temporalité, le discours sur ce que l'on pourrait appeler « la fin de l'Histoire » pèse sur le roman. Ancien partisan des luttes nationales et communistes, Malarmé ne voit plus à quoi tout cela pourrait rimer au milieu de la grisaille sociale dans laquelle il évolue désormais : « Plus rien ne

me fait rien [...], affirme-t-il. Je suis comme tout le monde : replié sur la vie privée. Et c'est bien la seule chose qui puisse être privée, chez moi : la vie » (LR : 247).

Cette brève analyse nous permet de constater sans grande surprise que *La rage* cristallise bel et bien les règles hégémoniques propres au discours romanesque de l'époque, règles que l'on pourrait attribuer à l'ensemble du discours social du Québec des années 1980 si une étude approfondie venait les confirmer. Il y a toutefois un risque à la pratique de cette forme d'analyse orientée sur l'application d'un récit hégémonique à un ensemble de textes. Jean-François Chassay rappelle en effet qu'il existe un danger « à envisager un discours qui “transcende la division des discours”, [car] c'est la dimension singulière et conflictuelle de tout discours, et des œuvres littéraires notamment, qui risque d'être sous-estimée » (2004 : 156-157). En effet, résumer le sens de *La rage* à l'aide des paradigmes relevés plus haut n'est pas suffisant. Bien que cette méthode permette de voir clairement ce que le roman absorbe de son contexte de production, elle le réduit simplement à cela. Pourtant, tel qu'annoncé en introduction, Hamelin joue les trouble-fêtes en renversant ces formes discursives pour puiser, non pas seulement dans ce qui lui est contemporain, mais aussi dans un héritage littéraire et culturel. C'est la capacité de la littérature à posséder cette double historicité que tend à occulter, comme le rappelle Chassay, le discours hégémonique d'une époque.

PROBLÈMES D'INSERTION DE *LA RAGE*
DANS LE DISCOURS HÉGÉMONIQUE

La question que soulève l'analyse de *La rage* dans la perspective du discours social réactualise donc ce qu'André Belleau affirmait déjà au début des années 1980, soit que la pratique de la sociocritique au Québec « se voit, plus qu'ailleurs, guettée par le danger de réitérer LE MÊME pour chaque œuvre particulière à un moment donné », ce à quoi il ajoute qu'il est toujours mieux, par conséquent, non pas de repérer ce qu'il y a de commun à tous les textes, mais plutôt « d'envisager chaque texte comme une réponse différente à la même société » (1984 : 161). Par souci de cohérence, il semble néanmoins que certains commentateurs, dans des articles proposant un survol de la production littéraire québécoise des années 1980, aient plutôt opté pour la « réitération du même », et ce, en laissant de côté le caractère discordant du roman de Hamelin qui se distingue, sur plusieurs plans, des caractéristiques discursives adoptées par les autres œuvres importantes de la période telles que *Le matou* de Beauchemin et *Myriam première* de Noël.

Ce côté discordant apparaît tout à la fin du roman, lorsque Malmarmé décide enfin, à la suite des pressions exercées par Christine, de quitter l'univers rassurant des mots et du jeu pour passer à l'action, pour concrétiser sa révolte envers toutes les formes de pouvoir en place, et ce, en prenant d'assaut la tour de contrôle de l'aéroport de Mirabel. Cette « conversion » de Malmarmé ajoute évidemment un tout nouveau sens au roman. En prenant le parti des expropriés qui luttent pour la défense de leur territoire contre l'Autre (l'étranger anglophone), le héros de *La rage*

reprend à son compte les idéaux propres aux romans du terroir québécois⁵, mais il incarne surtout un modèle de révolte active qui est pour le moins absent dans les romans phares de la décennie 1980. En puisant dans ces deux traditions littéraires, Hamelin subvertit les règles hégémoniques du discours romanesque évoquées précédemment. L'éclatement des frontières se trouve ainsi remplacé, dans *La rage*, par une valorisation de la proximité, de l'espace clos, que symbolise la lutte des fermiers pour la défense de leurs terres. Il n'est pas étonnant, en ce sens, de constater que *Maria Chapdelaine* et *Le Survenant* sont les deux références intertextuelles explicites les plus importantes du roman. L'action romanesque, pour sa part, cesse de n'être envisagée que sous la forme du jeu. Pour être plus précis, disons qu'elle ne rejette pas complètement le jeu, mais qu'elle l'utilise plutôt comme moyen de faire passer la révolte et la tension, ce qui n'est pas sans rappeler au lecteur les romans importants de la Révolution tranquille (ceux, par exemple, de Réjean Ducharme, de Marie-Claire Blais et de Jacques Godbout) : « J'ai compris alors, affirme Malarmé, entre deux secondes spasmodiques, que ce que j'ai toujours voulu, c'est simplement que le jeu cesse d'être gratuit pour répondre à la nécessité [...]. Que le jeu devienne enfin le Devoir » (LR : 463).

Précisons tout de suite, afin de parer aux malentendus, que nous sommes loin d'affirmer que les commentateurs de *La rage* ont tous volontairement écarté cet aspect important du roman. Les analyses ponctuelles ont évidem-

5. C'est ainsi que nous pouvons situer *La rage*, comme le souligne à juste titre Morency, « dans un vaste intertexte national qui remonte jusqu'à *Menaud, Maître-draveur* de Félix-Antoine Savard [...] » (1993 : 142).

ment fortement insisté sur la révolte finale de Malarmé. C'est plutôt lorsque arrive le temps d'insérer ce roman à l'intérieur d'un système hégémonique ou unificateur – qui serait celui du Québec des années 1980 – que l'on tend à écarter cet aspect au profit d'autres paradigmes discursifs, ceux qui le rapprocheraient, par exemple, des romans de la période ou, encore, du contexte politique et social du Québec au lendemain du référendum de 1980. Cette citation de Marcotte, dans un article traitant de la question des générations dans le roman québécois des années 1980, illustre bien notre propos :

Le jeune héros d'aujourd'hui semble avoir perdu, le plus souvent, les dispositions combatives de ses prédécesseurs. Aidé par son auteur, à qui il ressemble parfois d'étrange façon, il s'ingénie à produire, sur un canevas narratif assez mince, des variations essentiellement langagières : rien que du langage, mais beaucoup de langage. Ainsi le personnage de Christian Mistral cité plus haut. Ainsi, encore, Édouard Malarmé, [...] héros-narrateur du premier roman de Louis Hamelin, La rage (1992 : 23. Nous soulignons).

Certes, le roman de Hamelin incarne l'exemple même de l'exploration langagière, du débordement excessif et de l'exercice de style⁶. La passion de Malarmé pour le dictionnaire et les expressions recherchées en est un exemple convaincant. Pourtant, le commentaire de Marcotte ne s'avère vrai qu'à demi. Au contraire de Mistral et des autres personnages que le critique associe à Malarmé, ce dernier

6. Ces abus de style sont d'ailleurs à la source des rares critiques négatives émises sur le roman de Hamelin.

passé finalement à l'action et incarne la figure du héros combattif, même si cette décision ne s'opère que très tardivement dans le roman. D'où le caractère discordant de *La rage* par rapport aux autres discours, romanesques du moins, de la décennie 1980.

*
* * *

Pour conclure ce rapide tour d'horizon, il importe, nous croyons, de revenir à la théorie du discours social. Cette dernière offre un énorme potentiel heuristique en raison de sa capacité à cerner une continuité entre les textes d'une société, qu'ils soient journalistiques, scientifiques ou philosophiques. Le texte littéraire gagne donc à être analysé dans cette perspective qui nous rappelle constamment que « tout discours s'inscrit [...] dans son temps [et] fait appel à la façon dont le monde est connu au moment de sa production » (Popovic, 1992 : 33).

La dimension conflictuelle que nous avons relevée dans *La rage* vient cependant, nous semble-t-il, poser des questions à la théorie d'Angenot. Certes, le discours social englobe les contradictions, les oppositions et les divergences. Un texte peut même, selon Angenot, à la fois renforcer et interroger les lignes de force du discours social, c'est-à-dire la logique unitaire d'une culture. Cependant, lorsque arrive le temps d'appliquer un discours transversal, qui serait représentatif de l'ensemble de ce qui se dit et s'écrit dans un état de société, c'est le caractère singulier de certains textes, littéraires surtout, qui risque d'être amputé. Pour éviter un tel musellement, on pourrait étendre l'analyse de *La rage* à une seconde approche qui accorderait plus de place à ce que ce roman affirme dans son

unicité. La sociocritique telle que la pratique Régine Robin pourrait, selon nous, servir de complément à la théorie d'Angenot. En insistant sur l'importance de « l'effet esthétique » et en accordant une place de choix au registre « valeur⁷ » des textes, cette théorie issue des travaux de Claude Duchet ne pourrait qu'enrichir l'analyse tout en rendant justice à ce roman fort riche.

7. « Seul le niveau “valeur”, affirme Robin, permet le passage du discursif au textuel. La valeur est à entendre ici au sens saussurien du terme, la place que tel élément narratif ou sémiotique ou stylistique occupe dans la fiction, *et la différence spécifique qu'il institue*. C'est ce registre qui organise l'œuvre en tant qu'œuvre esthétique » (1992 : 112. Nous soulignons).

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1989), *1889. Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- ANGENOT, Marc, et Régine ROBIN (1985), « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, n° 1 (juillet), p. 53-82.
- BELLEAU, André (1984), *Y a-t-il un intellectuel dans la salle ?*, Montréal, Éditions Primeur.
- CAMBRON, Micheline (1989), *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- CHASSAY, Jean-François ([2002] 2004), « Discours social », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, p. 156-157.
- HAMELIN, Louis ([1989] 1995), *La rage*, Montréal, Typo.
- LAMONTAGNE, André (2004), *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*, Montréal, Fides. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- MARCOTTE, Gilles (1992), « Générations », dans Lise GAUVIN et Franca MARCATO-FALZONI, *L'âge de la prose. Romans et récits québécois des années 80*, Montréal/Rome, VLB éditeur/Bulzoni editore, p. 19-27.
- MARCOTTE, Gilles (1997), *Écrire à Montréal*, Montréal, Boréal. (Coll. « Papiers collés ».)
- MARTEL, Réginald (1989), « Louis Hamelin. Un nouvel et fameux romancier dont les paumés ont du nerf », *La Presse*, 30 septembre, p. K-1. [Reproduit dans *Le premier lecteur. Chroniques du roman québécois 1968-1994*, sélection et présentation de Pierre Filion et Gaston Miron, Montréal, Leméac, 1994, p. 163-165.]
- MORENCY, Jean (1993), « Trois romanciers d'une génération perdue : Sylvain Trudel, Christian Mistral, Louis Hamelin », *La Licorne*, n° 27, p. 135-146.

- POPOVIC, Pierre (1992), *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948-1953*, Candiac, Éditions Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- ROBIN, Régine (1989), « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique », dans Graziella PAGLIANO et Antonio GÓMEZ-MORIANA, *Écrire en France au XIX^e siècle (Actes du colloque de Rome)*, Longueuil, Le Préambule, p. 61-77.
- ROBIN, Régine (1992), « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans Jacques NEFS et Marie-Claire ROPARS, *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 95-121.

D'UN TEXTE À L'AUTRE :
RÉCEPTION ET ENJEUX LECTURAUX

CRITIQUE DU ROMAN RÉGIONALISTE.
LE TRIOMPHE DE *TRENTE ARPENTS*
SELON VALDOMBRE

Dominic Marcil

Université du Québec à Montréal

Les années 1930 au Québec voient émerger une parole critique autonome qui s'organise de plus en plus sans le recours à l'appareil critique français pour légitimer ses chefs-d'œuvre. La réception du roman de Ringuet *Trente arpents* est un bon exemple de ce phénomène. Les quelques débats que génère le roman témoignent d'un discours critique qui se fragmente. Des écrivains tapageurs comme Claude-Henri Grignon ne sont pas sans avoir forcé ces bouleversements dans l'appareil critique canadien-français.

C'est à la suite du succès de son roman *Un homme et son péché*, lequel remporte le prix David en 1935, et d'une notoriété de polémiste grandissante en raison de nombreuses interventions et chroniques dans divers journaux¹

1. Grignon participe, à titre de journaliste, de chroniqueur ou de critique, à de nombreuses publications depuis les années 1920, dont *Le Canada français*, *L'Avenir du Nord*, *Le Petit Journal*, *En avant !*. Pour une bibliographie complète, voir la thèse de Rouxel (1986).

que Grignon lance, en décembre 1936, le premier numéro des *Pamphlets de Valdombre*. Le périodique paraît mensuellement jusqu'en 1940, puis à intervalle irrégulier jusqu'en 1943. Grignon rédige seul, en maître absolu de ses pages qu'il signe du surnom de Valdombre, les diverses chroniques des *Pamphlets*, lesquelles traitent autant de politique provinciale et internationale que de la littérature française et de la vie littéraire canadienne-française. À certains égards réactionnaire et conservateur, son discours littéraire et politique s'ouvre néanmoins à des courants modernes. En politique par exemple, il défend le corporatisme, qu'il croit être une solution aux crises sociale et économique causées par le libre marché. En littérature, l'ensemble des *Pamphlets* montre un écrivain promulguant l'autonomie du champ littéraire par rapport au cléricisme, au nationalisme et aux influences américaine et française.

C'est dans la perspective d'autonomisation de la littérature qu'il lit le roman de Ringuet *Trente arpents*. Rappelons d'abord que le roman relate la vie d'Euchariste Moisan, paysan propriétaire de 30 arpents de terre quelque part près de Trois-Rivières. Sur cette terre riche, Euchariste fonde une famille nombreuse. Tout semble aller pour le mieux jusqu'à ce qu'une suite de malheurs l'oblige à quitter sa ferme. Il ira alors rejoindre un de ses fils exilé dans une ville manufacturière de la Nouvelle-Angleterre, où il finira ses jours comme gardien de nuit. Récit de la déchéance paysanne, le roman est par ailleurs l'un des premiers à intégrer autant les canadianismes et le langage paysan. Paru en décembre 1938 chez Flammarion, à Paris, *Trente arpents* est rapidement révélé par la critique canadienne-française comme un chef-d'œuvre. L'épisode *Maria Chapdelaine*, survenu quelque vingt ans plus tôt, est

néanmoins toujours frais à la mémoire des critiques, lesquels n'ont pas oublié l'erreur d'avoir mal reçu l'édition montréalaise alors que le roman, une fois paru en France quelques années plus tard, connaît un succès mondial retentissant. Bien préparés à attendre le chef-d'œuvre national, écrit par un « vrai Canadien » cette fois, les critiques y verront un juste retour des choses lorsque paraîtra *Trente arpents* : « On trouve ici une véritable victoire sur *Maria Chapdelaine* » (1939 : 8), écrit Ernest Bilodeau, critique au *Devoir*. Si les critiques sont unanimes à reconnaître l'importance du roman, sa réception témoigne de nombreuses divergences sur les raisons qui en font le nouveau chef-d'œuvre national. Pour certains, le roman, par la fidélité de son portrait de la vie paysanne, est un document précieux (Harvey, 1938 : 2 ; Brasillach, 1939 : 5) ; pour d'autres, ses qualités stylistiques rivalisent avec plusieurs romans français et attestent l'appartenance de la littérature canadienne-française à la tradition littéraire française (Dantin, 1939 : 1-2) ; pour d'autres encore, la langue du roman confirme la singularité et l'autonomie de la littérature canadienne-française².

C'est dans cette dernière perspective que se situe Valdombre. En mars 1939³, il publie un numéro complet des *Pamphlets* sur *Trente arpents*. L'article de 52 pages s'intitule « Les trente arpents d'un canayen ou le triomphe du régionalisme » (1939 : 93-145). En rattachant le roman au mouvement régionaliste, Valdombre déplace le débat critique, jusque-là surtout porté à encenser *Trente arpents* et à

2. Pour une description détaillée des différentes étapes de la réception de *Trente arpents*, voir Chartier (2000).

3. Le numéro des *Pamphlets* contenant l'article est daté de février, mais le numéro ne paraîtra finalement qu'en mars.

en faire le nouveau chef-d'œuvre canadien. Pour comprendre l'audace de la position de Valdombre, il faut savoir que le 22 décembre 1938, soit quelques jours à peine après la parution du roman, Gérard Dagenais, critique au journal *Le Canada*, cite la préface que Ringuet aurait voulu inclure à son roman, mais que l'éditeur parisien a refusé de publier. Dans cette préface, l'auteur écrit : « Ce roman n'est pas un roman régionaliste : les paysans que j'ai connus n'étaient pas des héros... » (1938 : 2). Cette phrase semble avoir fait son chemin parmi les critiques de l'époque puisque peu, avant Valdombre, ont osé aborder de front la question du régionalisme.

QUELS RÉGIONALISMES ?

Faire de *Trente arpents* la grande œuvre régionaliste est donc provocateur, d'autant plus que le mouvement, au Québec, s'effrite durant les années 1930. Les critiques sont généralement réticents à parler du régionalisme, peut-être à cause de l'ambiguïté du terme qui tend à englober des notions parfois contradictoires. Si Grignon, à la fin des années 1930, apparaît comme une figure de proue du mouvement, il faut savoir que le romancier en a une conception distincte d'autres tendances du régionalisme de l'entre-deux-guerres.

Annette Hayward reconnaît deux principaux pôles au régionalisme québécois du début du xx^e siècle, celui de la Société du parler français et celui de l'Action française. Née en 1902, la Société du parler français se consacre « à l'étude et au perfectionnement » de la langue française au Canada. Le régionalisme qu'elle promeut, sous les auspices d'Adjutor Rivard et de Camille Roy, est « conservateur

et fort catholique ». Il défend une « certaine autonomie culturelle et linguistique face à la France », sans qu'il soit question, écrit Hayward, « de s'en affranchir totalement » (1993 : 15). La culture canadienne-française demeure ainsi une « province intellectuelle » de la France. Dans ce contexte, la littérature est un outil servant à conserver la langue et la culture françaises en Amérique, ce qu'elle devait accomplir en véhiculant une image idéalisée du passé français (tradition et histoire). Le groupe de l'Action française gravitant autour de Lionel Groulx, lui, aura beaucoup d'influence durant les années 1920. L'idéologie politique et sociale qu'il diffuse est fortement nationaliste, tout en demeurant catholique et conservatrice. Il défend l'idée d'une nation autonome par rapport à la France et au Canada anglais, constituée de ses propres champs culturel et politique. Dans ce contexte, la littérature doit asseoir les bases de la culture en relayant un passé idéalisé. Dans l'un ou l'autre des camps, le régionalisme est donc plus ou moins synonyme de littérature nationale. L'enjeu principal n'est donc pas esthétique. En restant largement attaché aux idéologies cléricale et conservatrice, le régionalisme s'oblige à un programme esthétique qui consiste à représenter ce qu'on croit traditionnellement être la plus grande distinction de la culture canadienne-française, la terre. Le consensus est fait à ce propos. Le débat se situe plutôt sur la teneur de l'adjectif « national ».

Dans ce contexte idéologique, la question de la langue n'est jamais bien loin. Pour certains nationalistes de l'Action française, comme Henri d'Arles, acquérir une autonomie politique et culturelle nécessite de prendre une distance par rapport à la norme française. Pour les bon-ententistes près de la Société du parler français, Roy et

Rivard en tête, il faut plutôt se faire les représentants de la norme française en Amérique, sans nécessairement exclure des expressions et un vocabulaire régionaux. Au tournant des années 1930, ces deux derniers prendront d'ailleurs leurs distances par rapport au régionalisme, voyant la connotation nationaliste prendre trop d'ampleur avec l'influence grandissante de Groulx et de ses émules⁴.

LE RÉGIONALISME SELON VALDOMBRE

Habitué à faire les choses autrement, Valdombre se situe dans une classe à part lorsqu'il parle de régionalisme. « Maudit ! Que je suis content ! Que je trépigne d'aise ! » (1939 : 140) s'exclame-t-il à propos de *Trente arpents*. Il a toutes les raisons de se réjouir, puisque pour lui, le roman est l'apothéose du régionalisme qu'il défend. Plutôt qu'une revanche sur *Maria Chapdelaine* comme l'ont lu la plupart des critiques canadiens, *Trente arpents* confirme pour Valdombre la victoire du mouvement sur les exotiques. Cette lecture peut étonner lorsque l'on sait que la querelle entre les régionalistes et les exotiques a connu son apogée en 1918-1919 et que durant les années 1920, plusieurs critiques ont attesté la mort de l'exotisme⁵. Ramener *Trente ar-*

4. Le parcours critique de Roy est décrit dans Robert (1993 : 411-423).

5. Pour Parent, c'est le succès mondial de *Maria Chapdelaine* qui atteste la mort de l'exotisme : « Soudain, le succès fulgurant de *Maria Chapdelaine* raye la nue comme un éclair. On pouvait donc, à même notre terreau, faire germer des chefs-d'œuvre ! La preuve en était faite... Depuis nos écrivains ont repris confiance » (1931 : 7) ; pour Hayward, le débat introduit par Alfred DesRochers et Albert Pelletier sur le canadianisme intégral ferme véritablement la querelle entre exotiques et régionalistes : « Ce canadianisme intégral qui combine des prises de

pents au cœur de la querelle remplit d'abord des exigences polémiques liées au genre du pamphlet, mais témoigne aussi de la position intransigeante de Valdombre sur la littérature canadienne : si des œuvres louables ont été produites autour des thèses régionalistes, « [n]os rimailleurs et nos romanciers, pour la plupart, manquent de talent. Cette carence d'idées et d'expression n'implique pas que le régionalisme soit mauvais ni un état *littéraire* que l'on doive méconnaître » (1939 : 104). La preuve ultime de la victoire des régionalistes est la trajectoire oblique qu'a suivie Ringuet, pseudonyme de Philippe Panneton, depuis ses débuts comme écrivain. En effet, l'auteur de *Trente arpents* fréquente durant les années 1910 le groupe de l'Arche, puis les exotiques de la revue *Le Nigog*, dont les positions sur l'art et la littérature rejoignent celles de courants français défenseurs de l'art pour l'art, donc à cent lieues de la question paysanne. Valdombre ne manque pas de rappeler tout au long de son article la conversion de Ringuet au régionalisme :

Il faut y songer : Philippe Panneton, l'une des colonnes de l'Arche, du Nigog, le Français raffiné, l'ami des Dugas, des Morin, des Roquebrune, des

position des deux camps exotique et régionaliste, constitue de toute évidence une conséquence, un produit, de la querelle. L'attitude négative envers les influences de la France qu'on y discerne, ainsi que l'hypothèse d'une littérature en langue canadienne, effraient cependant les critiques modérés (dont Camille Roy et Louis Dantin) et les amènent à renier ou à dénoncer le canadianisme intégral, le régionalisme, et toute manifestation de "provincialisme étroit" ou d'un esprit protectionniste. Ainsi les derniers participants de la querelle sont-ils amenés à renoncer à leurs prises de position d'antan et la scène littéraire s'ouvre-elle à de nouvelles préoccupations » (1991 : 97).

Chauvin, des Francœur, des Barbeau et de combien d'autres [...] (1939 : 139-140).

Et il poursuit :

Tout cela pour conclure que les Exotistes avaient bien tort en 1918 de lever la lèvre sur mes critiques, puisque l'un des leurs, en 1939, vient confirmer mes dires et, à l'aide d'un roman régionaliste par la langue, régionaliste par son atmosphère et son sujet, consacrer la naissance ou mieux la découverte d'une littérature proprement canadienne-française (1939 : 140).

La polarisation des clans et la façon dont Valdombre se place au centre de la querelle comportent une importante dimension polémique, pilier de la critique, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Retenons pour l'instant que Valdombre ramène *Trente arpents* à la découverte de la littérature canadienne-française. Jusqu'ici, donc, Valdombre ne s'éloigne pas d'autres positions régionalistes voyant le mouvement comme synonyme d'une littérature nationale, à la différence qu'il la considère comme à peine naissante, alors que des critiques tel Roy se battent depuis le début du siècle pour la consacrer. Valdombre se distingue surtout par sa position sur la langue. La langue de *Trente arpents*, teintée de canadianismes, est la pierre angulaire d'une littérature affranchie du provincialisme français :

Jamais nous n'aurons une littérature nationale, je veux dire originale, si nous ambitionnons d'utiliser la langue française telle qu'écrite aujourd'hui en France et si nous abordons le roman psychologique à la Bourget ou à la Mauriac. La terre est notre parlure ! Voilà ! (1939 : 108)

À ce compte, il se situe plutôt dans la perspective de l'Action française, qui réclamait pour la littérature canadienne-française une langue singulière. Mais son insistance sur le terme « originale », en italique dans le texte, indique les précautions qu'il prend par rapport au glissement nationaliste que pourrait recouvrir le terme de « littérature nationale ». Loin des positions de l'abbé Groulx, Valdombre prône une autonomie littéraire par rapport aux idéologies, comme en témoigne son insistance sur la forme, la langue et le style de l'œuvre. La littérature ne doit pas soutenir des thèses et encore moins idéaliser les sujets qu'elle présente. À un critique qui reprochait à Ringuet d'avoir forcé le héros de son roman à s'exiler aux États-Unis, Valdombre répond : « Le romancier n'existe pas pour farder la vie. [...] Panneton ne pouvait pas trahir la vérité ni tromper l'Art » (1939 : 143). Tout en dénonçant le roman expérimental à la Zola et les égarements métaphoriques des auteurs réalistes, Valdombre est partisan du roman objectif et répugne toute tentative de « faire du style ». Il apprécie donc d'autant plus le style froid et précis de *Trente arpents*, dont le parallèle avec la profession de médecin de Ringuet est relevé par à peu près tous les critiques. Mais si, dans le cas qui nous préoccupe, Valdombre s'oppose à Groulx, l'ensemble des *Pamphlets* nous révèle pourtant une grande sympathie pour le travail du chanoine et de son groupe. Nous révélons ici une contradiction qui parcourt l'ensemble des *Pamphlets* : Valdombre s'obstine à y entremêler littérature et politique, alors qu'il trace une frontière nette entre les deux champs. Le Lion du Nord hésite constamment à savoir si l'esthétique doit primer l'idéologique ou l'inverse.

Le reproche qu'adresse Valdombre à Ringuet de parfois s'immiscer dans son récit et d'y émettre ses opinions témoigne de cette ambivalence : « On se demande si l'auteur n'ambitionnait pas d'écrire un pamphlet contre la paysannerie plutôt qu'un roman » (1939 : 131). Et plus loin :

Si on lit Trente arpents avec attention, on se rend compte que l'auteur, un moment, se montre impartial et peint d'une manière objective. Soudain, le polémiste apparaît et, pour des raisons que je devine, il intervient dans la vie de ses personnages et leur fait commettre des actes et tenir des propos absolument étrangers aux paysans tels que je les connais (1939 : 132).

Il condamne surtout l'emploi de nombreux sacres qui ponctuent les dialogues du roman et rendent exagérément grossiers les paysans. S'il refuse à Ringuet le droit de critiquer les écarts langagiers des paysans, il approuve en même temps que le roman ait su crûment mettre en lumière une plaie de la société canadienne-française, la désertion du sol. Valdombre tient ainsi un double discours que la conclusion de son article expose bien :

Disons même que c'est la découverte du roman régionaliste canadien-français, non pas un régionalisme mièvre à la Blanche Lamontagne, mais plutôt un essai brutal vers l'objectivité, la ligne drue, la ligne paysanne, la ligne droite (1939 : 145. Nous soulignons).

D'un côté, il souligne l'objectivité et le style du roman et refuse les critiques que Ringuet émet dans son récit et de l'autre, il qualifie l'œuvre d'essai parce qu'elle prend position sur la déchéance qui menace la culture paysanne. Il y

a ainsi une contradiction dans le discours de Valdombre, laquelle serait attribuable, dans ce cas-ci, à une double posture, l'une de pamphlétaire, l'autre de critique et d'esthète.

LES EXIGENCES POLÉMIQUES

La flexibilité avec laquelle Valdombre critique le roman n'est pas si étonnante compte tenu des exigences du genre pamphlétaire. Dans le portrait sombre que dresse Ringuet de la paysannerie, le critique aperçoit un écho à son propre discours clamant que la perte des valeurs attachées à la terre entraînera la corruption de la société canadienne-française. Le pamphlétaire s'accorde ici avec ce que Marc Angenot appelle la « vision crépusculaire du monde⁶ », posture incontournable du genre pamphlétaire, où la société est présentée comme allant tout droit vers la défaite, la ruine, par rapport à un âge d'or perdu. En même temps, il est paradoxal que la déchéance que présente le roman fonde justement son triomphe. Si Valdombre use d'un ton alarmiste au sujet de la paysannerie, pour lui, le roman ouvre un nouveau cycle de la littérature nationale. L'histoire lui donnera tort, puisqu'en fait, *Trente arpents* signe, avec *Le Survenant* six ans plus tard, la fin des romans de la terre. Son discours triomphaliste est motivé par une autre exigence du pamphlet, celle de la polémique, puisque s'il y a un triomphe, c'est nécessairement envers un adversaire. À cet égard, Angenot écrit :

6. « Le noyau invariant de toute parole pamphlétaire est la nostalgie d'un Âge d'or et le sentiment d'une dégradation irréversible des valeurs culturelles ou sociales, dégradation dont on ne voit encore que les signes avant-coureurs » (Angenot, 1982 : 94).

Si convaincu que soit le pamphlétaire, si plein de l'évidence qu'il porte face au désordre du monde, son argumentation n'est jamais unilatérale ; il a besoin de l'objection, de la réfutation – qu'il pourra à son tour réfuter ; solitaire, il fait comparaître en un lieu mythique ses adversaires et leur offre un combat d'idées auquel il leur interdit de se dérober ; il cherche un terrain de vérité, cette vérité qui ne jaillit que du heurt des contraires (1982 : 285).

Le discours exotique joue le rôle de contre-discours dans cet article. Le sort du combat qui se déroule ici est néanmoins réglé d'avance et fait plutôt figure de spectacle. Le pamphlétaire multiplie les invectives, railleries et autres diminutifs envers les exotiques : le poète Paul Morin devient « Popaul Morin », les écrivains de l'Arche sont des « fils à poupa » qui jouent les « bohèmes à l'eau de rose » et le *Nigog* regroupe une tribu de « salonnards » qui prenaient les lecteurs pour des « médiocres » et des « primaires ». Le long détour qu'il prend pour présenter les exotiques et raconter la querelle poursuit l'objectif de *binariser* les positions. Valdombre discrédite systématiquement les exotiques et insiste sur le fait qu'il défend le régionalisme depuis 1917. De cette façon, il s'évite d'avoir à argumenter, son discours étant de toute façon le seul valable puisque les exotiques se sont maintenant rangés du côté des régionalistes, comme le prouve le parcours de Ringuet. Valdombre signe ainsi une mise en scène critique dans laquelle les acteurs exotiques tergiversent alors que ses propres positions régionalistes, qu'il projette sur *Trente arpents*, représentent la ligne droite et sûre.

Néanmoins, en mettant en parallèle le régionalisme valdombrien avec d'autres tendances du même mouve-

ment, nous voyons bien qu'il s'accapare le terme de façon stratégique. Son régionalisme est défendu par lui seul et sa façon de rejeter le nationalisme littéraire se rapproche même des positions exotiques : « Marcel Dugas [...] s'est toujours moqué (et avec raison) de la plupart de nos poètes nationaux, exploiters du drapeau de Carillon, des chaudières à vache, de notre sainte histoire » (1939 : 96), admettra-t-il.

Le discours critique cherche ainsi sa voie à l'intérieur des exigences du discours pamphlétaire. La vision crépusculaire du monde et la nécessaire dimension polémique court-circuitent une argumentation critique basée uniquement sur l'analyse. Il y a donc deux régionalismes dans cet article des *Pamphlets* : l'un esthétique (thématique paysanne, langue canadienne et style original), qui lui permet de dépasser un jugement de l'œuvre basé sur un idéal de représentation nationale ; et l'autre discursif, qui sert à positionner Valdombre en lui assurant la victoire sur l'adversaire exotique.

BIBLIOGRAPHIE

- ANGENOT, Marc (1982), *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot. (Coll. « Langage et société ».)
- BILODEAU, Ernest (1939), « Les livres et les auteurs. Notes outaouaises. Variations sur *Trente arpents* », *Le Devoir*, 4 février, p. 8.
- BRASILLACH, Robert (1939), « Causerie littéraire. Ringuet : *Trente arpents* », *L'Action française*, vol. 32, n° 12 (12 janvier), p. 5.
- CHARTIER, Daniel (2000), « *Trente arpents* : la consécration française », dans *L'émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, p. 139-176. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- DAGENAIS, Gérard (1938), « Les lettres. *30 arpents* par Ringuet », *Le Canada*, vol. 36, n° 220 (22 décembre), p. 2.
- DANTIN, Louis (1939), « Critique littéraire. *Trente arpents* par Ringuet », *L'Avenir du Nord*, vol. 43, n° 9 (3 mars), p. 1-2.
- HARVEY, Jean-Charles (1938), « Critique littéraire. *30 arpents*. Grand roman du terroir de notre compatriote Ringuet », *Le Jour*, vol. 2, n° 15 (24 décembre), p. 2.
- HAYWARD, Annette (1991), « La querelle des régionalistes et des "exotiques" : mise au point historique », *Quebec Studies*, n° 12 (Spring-Summer), p. 93-100.
- HAYWARD, Annette (1993), « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tangence*, n° 40 (mai), p. 7-27.
- PARENT, Honoré (1931), « Préface », dans Léo-Paul DESROSIERS, *Nord-Sud*, Montréal, Éditions du Devoir.
- PARMENTIER, Francis (1989), « La réception critique de *Trente arpents* dans la presse québécoise des années 1938-1939 », dans Jean-Paul LAMY et Guildo ROUSSEAU (dir.), *Ringuet en mémoire. 50 ans après Trente arpents*, Sillery, Éditions du Septentrion, p. 77-92.
- ROBERT, Lucie (1985), « Camille Roy et la littérature », dans Paul WYCZYNSKI, François GALLAYS et Sylvain SIMARD (dir.), *L'essai et la*

CRITIQUE DU ROMAN RÉGIONALISTE. LE TRIOMPHE DE *TRENTE ARPENTS*

prose d'idées au Québec, Montréal, Fides. (Coll. « Archives des lettres canadiennes ».)

ROUXEL, Pierre (1986), « Claude-Henri Grignon (1894-1976), polémiste (1916-1943) : introduction à Claude-Henri Grignon ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.

VALDOMBRE [pseudonyme de Claude-Henri GRIGNON] (1930), « Les trente arpents d'un canayen ou le triomphe du régionalisme », *Les Pamphlets de Valdombre*, vol. 3 (février), p. 93-145.

ÉTUDE DU DUEL ENTRE LECTEUR ET AUTEUR
DANS « LA MORT ET LA BOUSSOLE »
DE JORGE LUIS BORGES

Lucie Lagardère

Université Laval/Université Bordeaux III

Dans le cadre d'une recherche intitulée « Étude du duel entre lecteur et auteur dans "La mort et la boussole" de Borges », nous tentons de comprendre les enjeux de la lecture et de répondre à la double question du pourquoi et comment lire cette œuvre. Longtemps, pour comprendre une œuvre littéraire, on devait se référer à son auteur et à son contexte historique et social de production. L'accent était exclusivement mis sur l'écriture. Loin de critiquer ces approches qui ont apporté et apportent encore un regard souvent pertinent sur les textes, nous préférons appréhender les œuvres par leur lecture, plus particulièrement par une lecture « entre les lignes¹ ». Nous nous proposons donc de lire de façon à comprendre ce que les

1. Guitry nous présente ce mode de lecture particulier avec sa verve caractéristique : « Il est bon de lire entre les lignes, ça fatigue moins les yeux ».

textes de Jorge Luis Borges cherchent à nous exprimer indirectement à propos des liens entre lecture, écriture et texte. Nous nous demandons en quoi cet auteur considère symboliquement la lecture et l'écriture comme un duel à mort entre auteur et lecteur qui se mettent au défi de trouver et de posséder le plein sens du texte. La nouvelle « La mort et la boussole », tirée du recueil des *Fictions* de Borges, nous semble intéressante en ce qu'elle est construite autour d'une intrigue policière, de scènes de crimes, de duels et d'espionnage.

*
* * *

Nous nous intéressons au fonctionnement des relations entre émetteur et récepteur d'un message, d'un signe, et plus particulièrement à celui des relations entre auteur et lecteur d'un texte. Nous nous appuyons sur l'approche théorique développée par la sémiotique d'Umberto Eco et sur la conscience d'un langage codé, qu'il faut interpréter suivant la thématique mallarméenne du secret chère à Borges, soit l'idée selon laquelle le thème principal du texte est toujours tu, qu'il est gardé secret, ce qui permet d'y mieux faire allusion. Nous partons de l'hypothèse selon laquelle tout texte est porteur d'un sens que l'instance productrice maîtrise suffisamment pour le masquer et produire ainsi une œuvre reposant sur une énigme, un secret, un mystère que le lecteur doit retrouver pour saisir l'œuvre dans ce qu'elle a de plus riche. À l'aide des travaux d'Eco (1985) et des sciences cognitives, nous rappelons quelques bases fondamentales du fonctionnement de la lecture, à savoir le partage d'une encyclopédie et de savoirs linguistiques et culturels, les inférences et les

hypothèses interprétatives, la mémorisation de grands motifs structuraux et de détails particuliers. Nous esquissons également le portrait du « bon lecteur », c'est-à-dire celui qui sera le plus apte à retrouver le sens masqué ; ce « bon lecteur » semble devoir être actif, conscient de l'existence de différents niveaux de sens, respectueux du sens littéral dans son travail interprétatif et assez fin et avisé pour être capable de détecter les indices textuels qui pourraient le guider dans sa lecture. Lorsque nous parlerons de sens, il faudra donc comprendre le sens que l'auteur et le texte nous mettent au défi de reconstruire.

Nous nous demanderons ensuite en quoi il y a représentation textuelle de l'acte de lecture dans le texte que nous avons choisi et dans quelle mesure elle peut être lue comme une mise en abyme symbolique de l'acte de lecture réel. Nous combinerons le niveau textuel de l'analyse des métaphores et des motifs récurrents et le niveau métatextuel de l'interprétation symbolique. Nous utilisons le terme « mise en abyme » au sens large et nous estimons qu'il y a mise en abyme quand le lecteur voit son sens du ici et maintenant rejoindre celui du texte, quand le texte incite le lecteur à se reconnaître dans un personnage fictionnel, à reconnaître sa situation et ses processus de lecture au sein du texte. Face à la menace de mort qui pèse sur le lecteur dans le cas où il ne réussirait pas à retrouver le sens, dans le cas où il ne correspondrait pas au portrait-robot du « bon lecteur », nous nous apercevons qu'au cours du processus de recherche du sens, il s'agit, pour le lecteur réel, de survivre symboliquement. La question reste de savoir s'il y parvient. Or nous constatons que, le plus souvent, devant le sens insaisissable et les pièges posés par l'auteur, le lecteur échoue dans sa quête

d'un sens déjà là et caché, nouant par là le lien entre lecture et mort.

Toutefois, dans un troisième temps, il nous paraît important de considérer également la part vitale de la lecture. Cette mort symbolique ne nous paraît pas définitive ; en effet, ce qui se joue dans la lecture semble plutôt être une remise en jeu infinie de la vie, car la lecture appelle toujours une relecture. Le rapport du lecteur au texte se comprend donc sur le mode de l'alternance perpétuelle entre une mise à mort et une renaissance, soit une « renaissens ». De plus, le constat de la mort du lecteur ne peut être prononcé que si l'on considère que le sens à trouver, l'énigme à résoudre résident déjà dans le texte de façon masquée. Nous discutons par la suite ce postulat de départ qui présente l'instance productrice comme maîtresse du sens, capable de canaliser le sens vers quelques voies privilégiées et présentées comme les seules valides. Le plus grand salut pour le lecteur réside peut-être dans l'idée que tout signe ne se laisse jamais totalement appréhender. Le sens, si tant est qu'il soit unique, ne peut donc pas être maîtrisé. Dès lors, la vie symbolique du lecteur n'est plus menacée. Le rapport entre lecteur et auteur tend même à s'inverser puisque c'est désormais l'auteur qui n'est plus maître de sa production et du sens. La lecture et le lecteur ont donc la liberté et la puissance de produire leur propre œuvre à partir du matériel linguistique et signifiant que l'auteur a mis à leur disposition.

Ainsi, pour l'étude de la nouvelle de Borges, il nous est apparu pertinent d'envisager le rapport liant auteur, lecteur et sens du texte sous l'angle des thématiques de la vie et de la mort. Tout d'abord, le lecteur ne paraît pas capable de décoder le texte pour trouver la résolution de

l'énigme. Mais si, dans un premier temps, le lecteur semble être symboliquement mis à mort par un auteur maître du sens et du texte, la lecture ne nous apparaît pourtant pas définitivement comme un acte suicidaire. En effet, l'acte de lire est peut-être risqué, mais c'est une partie qu'il nous faut jouer afin d'en découvrir l'intense potentiel de vie. La mort ne devient qu'un simple passage initiatique qui stimule les lectures multiples. La lecture, appréhendée par l'intermédiaire des textes de Borges en général, et de cette nouvelle en particulier, nous apparaît finalement comme ludique et intensément pleine de vie.

Nous proposons maintenant de développer un point particulier de notre réflexion afin de mieux expliciter les enjeux de la mise en abyme de l'acte de lecture par rapport à la vie symbolique du lecteur. Borges a beaucoup insisté sur le rôle du lecteur-détective à la fois au sein de la fiction et sur le plan métafictionnel, c'est-à-dire le lecteur empirique. Dans un article de 1937 intitulé « The paradoxes of Mr. Pond, de G. K. Chesterton », Borges établit la différence entre le détective perspicace et le policier routinier :

Pour un « détective » qui raisonne – pour un Ellery Queen, un père Brown ou un prince Zaleski –, il y a dix déchiffreurs de cendres et examineurs d'empreintes. Sherlock Holmes lui-même – aurai-je le courage et l'ingratitude de le dire ? – était l'homme de la perceuse et du microscope et non celui des raisonnements. Dans les mauvais romans policiers, la solution est d'ordre matériel : une porte dérobée, une fausse barbe. Dans les bons romans elle est d'ordre psychologique : un mensonge, une tournure d'esprit, une superstition (1993 : 1074).

Dans « The detective as reader : narrativity and reading concepts in detective fiction », Peter Hühn étudie le rôle du détective dans les romans policiers et considère que celui-ci doit lire les traces laissées et produites par le criminel comme on lirait un livre dont la clé de l'énigme nous serait cachée et que nous devrions retrouver. Il s'avère que le détective-lecteur, qui n'est pas un lecteur ordinaire, parvient généralement à mettre le criminel-auteur en échec : Hühn dit qu'il apparaît comme un « *super-reader* » réussissant toujours à extraire le sens d'un texte qui résiste à le donner. Hühn constate cependant qu'au niveau supérieur (celui de l'auteur et du lecteur empiriques), cette relation tend à s'inverser : le lecteur-détective est le plus souvent piégé par l'auteur-criminel². Dans un sens, l'auteur essaie de tromper son lecteur de la même manière que le criminel tente de tromper le détective, mais là où celui-ci échoue généralement, l'auteur réussit et prouve ainsi la supériorité de son écriture sur les talents du lecteur empirique. Hühn note ainsi :

The main difficulty of the reading process is occasioned by the criminal's attempts to prevent the detective from deciphering the true meaning of this

2. « This [the detective novel] is an intensified version of the central contest acted out in all classical formula novels, the contest between author (criminal) and reader (detective) about the possession of the meaning of the (first) story. As (almost) always in the genre, the author's intention ultimately proves ineffectual. The reader, who is not an ordinary reader, of course, but a super-reader, always succeeds in extracting the meaning from the resistant text. [...] Paradoxically, this relation between reader and author is reversed at the next higher level. [...] The detective novel thus presents a number of entangled writing-and-reading contests that ultimately only serve to demonstrate the superior power of writing (on the author's part) [...] » (Hühn, 1987 : 459).

text. This is, basically, a contest between an author and a reader about the possession of meaning, each of them wishing to secure it for himself. (The contest within the novel is repeated on a higher level between the novelist and the actual reader.)
(1987 : 459)

Le personnage lecteur (soit le détective Lönnrot dans « La mort et la boussole ») représente le double fictif du lecteur empirique. Stéphane Mallarmé envisage une parfaite égalité d'être entre les deux : « l'on ne possède que des semblables, aussi parmi les êtres qu'il y a lieu, en lisant, d'imaginer [...] ; *et nous comprenons que c'est nous* » (1945 : 375). Le lecteur empirique, dans sa lecture, n'agit pas autrement que ne le fait le détective au sein du texte. Lönnrot est attentif au retour de certains mots, de certaines situations qui apparaissent à première vue comme secondaires. Ses réflexions logiques l'amènent à une solution qui n'est pas la plus évidente. Treviranus, au contraire, optera pour la solution la plus simple, la plus économique. De même, à notre niveau de lecteur empirique, certains éléments apparemment marginaux, comme des détails de couleur, des jeux de mots, des noms, nous suggèrent une interprétation du récit autre que littérale et première. Et, le plus souvent, cette interprétation est de niveau métafictionnel et traite de la lecture et de l'écriture.

En analysant de plus près ces détails textuels, nous aimerions maintenant montrer que le lecteur, représenté par son double de papier, est sans cesse mis en échec dans sa quête du sens. Résumons d'abord brièvement l'histoire du conte borgésien. Dans « La mort et la boussole », deux personnages principaux et un personnage secondaire se trouvent au sein d'une intrigue policière. Le

commissaire de police Treviranus et le détective privé Lönnrot enquêtent sur une série de meurtres à Buenos Aires et doivent trouver le criminel. Treviranus et Lönnrot composent le duo policier classique : d'une part, la police officielle qui cherche les explications les plus économiques et qui s'attarde sur les traces visibles laissées par le criminel et, d'autre part, le détective privé cérébral, du type d'Auguste Dupin créé par Edgar Allan Poe, qui cherche la solution en lisant et en réfléchissant, qui s'intéresse aux traces invisibles laissées par le criminel. Lönnrot est avant tout un lecteur ; ainsi, « il fit empaqueter les livres du mort et les emporta dans son appartement. Indifférent à l'enquête policière il se mit à les étudier » ([1944] 1994 : 268-269). Le second personnage principal, qui reste dans l'ombre durant la majeure partie de l'histoire (il n'apparaît qu'au début et à la fin), est le bandit Red Scharlach. Un premier meurtre a lieu dans la nuit du 3 décembre à l'Hôtel du Nord où était descendue la victime, le professeur Yarmolinsky, afin d'assister au troisième Congrès talmudique. Sur la machine à écrire de Yarmolinsky, la police trouve une phrase faisant allusion au Nom secret du Dieu hébreu : « La première lettre du Nom a été articulée » ([1944] 1994 : 268-269). Un deuxième crime a lieu dans la nuit du 3 janvier dans un faubourg de l'ouest de la ville. La victime est Daniel Simon Azevedo, un malfaiteur de la région. Une phrase du même type que la première est trouvée, écrite sur le mur. Un troisième crime a lieu dans la nuit du 3 février dans la Liverpool House, cabaret de la rue Toulon, à l'est de Buenos Aires. La victime est un certain Gryphius. Celui-ci avait appelé Treviranus afin de lui communiquer des renseignements sur les deux premiers crimes, qu'il appelait des « sacrifices » ([1944] 1994 :

272-273). Une troisième phrase sur le modèle des deux premières est trouvée.

Voyons maintenant de plus près comment le criminel incite Lönnrot à faire une certaine lecture en multipliant les faux indices afin de l'induire en erreur et de mieux le piéger. Dans un livre laissé par Gryphius dans sa chambre, Lönnrot trouve la phrase suivante soulignée : « le jour hébraïque commence au coucher du soleil et dure jusqu'au coucher du soleil suivant » ([1944] 1994 : 276-277). Le lecteur empirique et Lönnrot en tant que détective-lecteur concluent alors que les crimes ont été commis après la nuit tombée, donc, selon la tradition juive, ils n'ont pas eu lieu le 3 de chaque mois mais bien le 4. De plus, chaque crime semble avoir un rapport avec le Nom de Dieu, le Tétragramme, qui comporte quatre lettres. En effet, à chaque crime les enquêteurs trouvent une phrase du type : « la première [/deuxième/dernière] lettre du Nom a été articulée » ([1944] 1994 : 268, 272, 276). D'autre part, les trois crimes suivent une logique cardinale : nord, ouest, est. Dès le premier crime, Lönnrot cherche, selon ses propres mots, « une explication purement rabbinique » ([1944] 1994 : 266-267). Son hypothèse se fonde donc sur le chiffre quatre : quatre lettres dans le Tétragramme, donc quatre crimes aux quatre points cardinaux afin que la secte des Hassidim, qu'il tient pour responsable de ces crimes, puisse mener le cérémonial sacrificiel à son terme. Il ne manque qu'un quatrième crime sacrificiel, au quatrième point cardinal, le sud, pour que la quatrième lettre du Nom secret de Dieu soit articulée. Or, dès la première page, le texte précise que c'est dans cette région méridionale qu'habite Red Scharlach. Le dernier crime doit donc avoir lieu le 4 mars, chez Scharlach, c'est-à-dire dans la propriété de Triste-le-

Roy. C'est ce que prévoit Lönnrot, qui projette alors de s'y rendre pour empêcher le crime. Mais aussi bon lecteur que soit Lönnrot, il a laissé de côté de nombreux indices qui lui auraient permis de deviner l'identité de la quatrième victime afin de l'empêcher de se rendre au sud, à savoir lui-même. Un lecteur empirique plus attentif que ne l'est le détective Lönnrot peut, par exemple, se rappeler que Scharlach a juré qu'il tuerait Lönnrot. Dès le premier paragraphe, le texte insiste sur ce détail dont il n'est plus question jusqu'à la toute fin : « il devina [...] la participation de Red Scharlach [...]. Ce criminel (comme tant d'autres) avait juré sur son honneur la mort de Lönnrot, mais celui-ci ne se laissa jamais intimider » ([1944] 1994 : 260-261).

Dès le début, le lecteur peut se demander quel est le rôle de ce renseignement, apparemment gratuit, dans la trame de l'intrigue policière. Lönnrot et le lecteur partagent cet indice, mais Lönnrot choisit de l'ignorer (de ne pas se laisser « intimider » comme dit le texte). Le lecteur pourrait aussi être intrigué par le fait que pour le troisième crime, il manque un élément majeur : le cadavre. Or c'est principalement à partir de ce troisième crime que Lönnrot voit ses hypothèses de départ confirmées. L'enlèvement et l'assassinat supposé de Gryphius s'avèrent par la suite être un coup monté par l'assassin lui-même : il n'y a pas de cadavre, car il n'y a pas eu de crime. La victime supposée, nommée Gryphius, n'était personne d'autre que Red Scharlach déguisé. Le texte insiste sur tous ces détails. En effet, pour le troisième crime, le commissaire Treviranus envisage l'idée d'un canular en ces temps de carnaval où l'identité se masque aisément sous des déguisements divers : « Et si l'histoire de cette nuit était un simulacre ? » ([1944] 1994 : 276-277) Lönnrot réfute alors cette idée en

s'appuyant sur la phrase trouvée soulignée dans le livre (citée plus haut). Mais, trop heureux d'étayer sa thèse, il ne se demande pas par qui elle a été soulignée et dans quel but. Lönnrot considère ce troisième crime et la citation soulignée comme étant les indices les plus importants, alors qu'il s'agit au contraire de la plus grande supercherie depuis le départ. Dès lors, Lönnrot est pris au piège. Pourtant, son érudition et son attention pour le moindre détail auraient dû lui permettre de repérer un indice majeur et d'arriver ainsi à la même conclusion que Treviranus à propos de ce troisième crime. Un détail extrêmement important est le nom de la troisième victime supposée : Gryphius. Cela signifie en grec « réseau » ou « énigme ». De plus, nous savons que Red Scharlach a joué un rôle dans cette affaire. Or « red » en espagnol signifie également « réseau ». L'étude de l'onomastique montre donc que Gryphius et Red sont bien la même personne. Lönnrot avait la possibilité de l'inférer, ce qui lui aurait fait revoir sa théorie d'un quatrième crime en lien avec une secte hébraïque. En effet, si le troisième crime est un faux, la troisième lettre du Nom de Dieu n'a pas pu être articulée et la solution basée sur le Tétragramme ne fonctionne donc plus. Le piège aurait été déjoué. De plus, le jeu avec le mot anglais « red » nous laisse entendre que la couleur rouge caractérise Scharlach. D'autant que « Scharlach » n'est pas non plus sans rappeler « scarlet » et « escarlata », qui signifient « écarlate ». Cet homme, qui a déjà eu maille à partir avec la justice, semble donc avoir un rapport privilégié avec le rouge, couleur du sang, et avec l'existence d'une énigme et d'un réseau qui pourrait bien fonctionner comme une toile d'araignée, selon la métaphore classique. Or l'insecte Lönnrot est trop bien pris dans la toile et il se dirigera de

lui-même vers l'ancre de l'araignée. Nous employons cette métaphore déjà maintes fois utilisée, car la forme du piège n'est pas sans rappeler la structure diamantaire d'une toile d'araignée. En effet, si l'on visualise mentalement le schéma formé par les lieux des crimes, on voit se dessiner un losange reliant les points cardinaux de Buenos Aires. Le texte insiste sur cette forme géométrique significative. En effet, lors du deuxième crime, le texte dit : « sur le mur, au-dessus des losanges jaunes et rouges, il y avait quelques mots à la craie » ([1944] 1994 : 270-271). Lors du troisième crime, ces éléments reviennent à deux reprises : « deux arlequins étaient descendus du coupé » ([1944] 1994 : 274-275). Le costume d'Arlequin, très apprécié lors des carnivals, se compose de losanges des quatre couleurs primaires. Un peu plus loin, il est noté entre parenthèses : « (une des femmes du bar se rappela les losanges jaunes, rouges et verts) » ([1944] 1994 : 276-277). C'est lors du faux assassinat de Gryphius que le texte insiste le plus sur le losange, une forme qui n'est pas sans rappeler celle de la toile d'araignée. De la toile nous passons au réseau, du réseau à Gryphius, alias Red Scharlach. Ainsi, le lecteur ne sera peut-être pas aussi surpris que Lönnrot quand, arrivé au mirador de Triste-le-Roy, il lira : « la lune ce soir-là traversait les losanges des fenêtres ; ils étaient jaunes, rouges et verts. Il [Lönnrot] fut arrêté par un souvenir stupéfiant et vertigineux » ([1944] 1994 : 286-287). L'étude de l'onomas-tique et des structures géométriques récurrentes nous permet donc de mettre au jour la représentation de ce piège. Des indices textuels nous renseignent déjà sur l'identité du criminel et sur son mode d'action pour piéger sa victime.

*
* * *

Le texte permet ainsi au lecteur empirique attentif de remarquer ces indices textuels et d'inférer quelques éléments interprétatifs qu'il verra confirmés ou non, mais rien ne nous assure que le lecteur empirique les remarquera réellement. En effet, lors de notre lecture, nous agissons plutôt à la manière de Lönnrot qui néglige certains détails, ceux-là même qui lui auraient permis de découvrir la vraie solution. Par cette rapide étude, nous avons voulu montrer que, même si les indices sont présents, le détective ne parvient pas toujours à les repérer, et aussi fine soit sa lecture, il demeure finalement piégé. Scharlach a donc agi à la manière d'un auteur en bâtissant son œuvre selon un projet précis, en fonction des attentes de son « lecteur », Lönnrot, dont il a parfaitement su anticiper les réactions. Scharlach n'efface pas tous les indices qui permettraient de déjouer son piège, mais il s'arrange pour que, malgré leur présence, Lönnrot ne les détecte pas, ce qui le conduit à son assassinat. Cette situation de duel à mort, d'affrontement policier, nous paraît métaphorique et symbolique des relations entre auteur et lecteur empiriques. En effet, le détective Lönnrot ne représente pas du tout la catégorie des détectives « *super-readers* » dont parle Hühn. Le détective est ici un lecteur ordinaire, comme l'est le lecteur empirique. Même si, nous, lecteurs, détectons parfois plus d'indices que Lönnrot, l'auteur finit toujours par nous piéger, par nous assassiner symboliquement. Nous pouvons alors nous demander si, à défaut d'être des « *super-readers* », Scharlach, voire Borges ne seraient pas des « *super-authors* ». Nous savons que les récits policiers supposent deux histoires : celle du crime et celle de l'enquête.

Borges, avec « La mort et la boussole », confond les deux : l'histoire de l'enquête est celle du crime, le détective est la victime, le lecteur est mort, assassiné par l'auteur. Lu symboliquement, le texte de Borges nous a amenée à cette conclusion définitive et désespérante pour les lecteurs que nous sommes tous.

Mais ce qui pour Lönnrot, dans « La mort et la boussole », est dramatique car irréversible, ne l'est pas à notre niveau parce que la lecture reste un plaisir, un jeu qu'il faut vouloir jouer, et même rejouer à l'infini afin d'en découvrir un peu plus chaque fois. En effet, en étudiant l'aspect mortuaire que comporte l'acte de lire, du fait du risque de mort que court symboliquement le lecteur, nous cherchons surtout à envisager la complexité de la lecture en mettant l'accent, dans la suite de notre étude, sur la puissance positive de jeu et de vie qu'elle contient.

BIBLIOGRAPHIE

- BORGES, Jorge Luis ([1944 publication originale] [1974 édition révisée par l'auteur] 2001), *Ficciones*, Madrid, Alianza editorial. (El libro de bolsillo, Biblioteca Borges.)
- BORGES, Jorge Luis ([1944] 1994), *Fictions*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio bilingue ».)
- BORGES, Jorge Luis (1993), *Œuvres complètes*, t. I, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- BORGES, Jorge Luis (1999), *Œuvres complètes*, t. II, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)
- ECO, Umberto (1985), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset. (Coll. « Figures ».)
- HÜHN, Peter (1987), « The detective as reader : narrativity and reading concepts in detective fiction », *MFS: Modern Fiction Studies*, vol. 33, n° 3 (automne), p. 451-466.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945), *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean Aubry, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

L'ACQUITTEMENT DE GAÉTAN SOUCY
BALBUTIE-T-IL ?

Viviane Asselin
Université Laval

Ici le lecteur s'arrête, car il s'aperçoit
qu'il raconte une autre histoire.

Jean-Paul SARTRE,
Situations I.

L'ouvrage *Pour une esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss propose une histoire de la littérature saisie sous l'angle de la réception, en considérant l'expérience que font les lecteurs des textes. Il tente ainsi de cerner la culture littéraire d'une époque donnée et de suivre l'évolution d'une œuvre dans le temps. À cet égard, il développe le concept d'horizon d'attente, qui représente le

système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable [...] du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et

l'opposition entre langage poétique et langage pratique (1978 : 49).

À un horizon d'attente correspond donc une période déterminée de l'histoire littéraire, où un système de références évalue les œuvres publiées. Forcément, il arrive qu'un livre ne rencontre pas les normes en vigueur. Il provoque alors l'étonnement, voire la perplexité chez les lecteurs. C'est précisément le cas de *L'Acquittement* de Gaétan Soucy (1997) qui, par son mystère insoluble, suscite la surprise chez la critique. Pour Jauss, c'est là un signe de l'inadéquation entre les attentes et l'œuvre, qui peut mener à un « changement d'horizon, en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience » (1978 : 53). C'est dire que le déplacement de l'horizon d'attente contribue à renouveler le système normatif. Il s'agira donc d'évaluer si *L'Acquittement* participe aux balbutiements d'un changement d'horizon générique, comme le laisse supposer le discours critique. Autour de celui-ci, nous montrerons comment le roman épouse d'abord les attentes liées à la tradition du genre narratif, pour ensuite rompre avec ces réglages. En ce sens, *L'Acquittement* semble considérer les limites du récit¹, bousculant ainsi l'horizon d'attente. Bref, nous proposons une lecture historique de *L'Acquittement*, au sens où l'entend Jauss, c'est-à-dire une lecture « qui envisage le texte dans son altérité par rapport à notre expérience » (cité dans Compagnon, 1989 : 207).

1. Le terme « récit » ne renvoie pas en l'occurrence à une acception générique ; il est employé dans le sens large d'une forme d'énonciation.

LES ATTENTES NARRATIVES COMBLÉES

La réception critique, au sein du champ littéraire, a la possibilité, voire la responsabilité de définir l'espace des lectures envisageables. Or, l'accueil qu'elle réserve à *L'Acquittement* de Soucy, dont c'est le deuxième roman, fait consensus. Elle en souligne unanimement la beauté stylistique : « [On] ne pourra nier l'extrême rigueur du travail de Gaétan Soucy, cette prose à la fois tranchante et mélancolique où pas un mot n'apparaît déplacé, où rien ne semble gratuit, qu'il s'agisse en apparence d'une banale description ou d'un modeste événement » (Chassay, 1998 : 600). *Le Soleil* en célèbre pour sa part l'écriture « limpide et claire » (Lapointe, 1997 : C3), tandis que *Lettres québécoises* en apprécie le « dépouillement extrême [et la] grande fluidité » (Bordeleau, 2000 : 14). De plus, l'œuvre encourage une lecture linéaire, rendue plus abordable et cohérente, selon Laurent Laplante de *Nuit blanche*, par « la constance [d'un] fil conducteur » (1999 : 11). Le texte ne joue donc pas de discontinuité et d'hétérogénéité, comme se plaît souvent à le pratiquer la littérature contemporaine². Au contraire, le journal *Voir* s'étonne de sa concision : « À peine 125 pages, un objet lisse, où on entre sans se méfier, séduit par une écriture belle sans ostentation, d'une précision parfaite, un récit concret de voyage en hiver, des personnages qui s'étoffent peu à peu » (Bertin, 1997 : 46). Ainsi, la transparence de la narration et du style que relève la critique laisse croire que le livre respecte les structures conventionnelles du genre narratif.

2. Comme en fait foi l'analyse de Clément (2004).

Par conséquent, *L'Acquittement* et sa réception critique disposent le lecteur à adopter les réglages généraux hérités de lectures romanesques et narratives antérieures³. À ce titre, le modèle de mise en intrigue, largement commenté par Paul Ricoeur, représente la référence canonique que l'on associe spontanément – quoique de façon souvent inconsciente – au récit conventionnel. Dans *Temps et récit*, Ricoeur montre combien le récit est lié aux notions de totalité et de complétude :

Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés (1983 : 104).

En d'autres mots, le récit est un ensemble considéré comme homogène, formé d'un début, d'un milieu et d'une fin, et dont l'unité de composition est soumise à des règles

3. D'autres paramètres peuvent également influencer la lecture et ses attentes, notamment la connaissance du roman *L'Immaculée Conception* de Soucy (1994), qui précède *L'Acquittement*. Toutefois, si la critique parle du premier comme d'une histoire touffue, presque hermétique, elle vante la clarté du deuxième. Du reste, un seul livre ne suffit pas pour établir un horizon d'attente qu'un second roman ne saurait infléchir.

chronologiques et logiques. Tout lecteur familier avec le récit présuppose ces postulats qui fondent la cohérence de l'histoire. Dans un premier temps, *L'Acquittement* répond à ces attentes – qu'il a lui-même d'ailleurs suscitées. Le lecteur suit le parcours de Louis Bapaume, de son arrivée au village de Saint-Aldor jusqu'à son départ. Il assemble les divers épisodes de manière à construire une histoire complète et cohérente, que Jean-François Chassay résume en ces termes dans *Voix et images* :

Vingt ans après un difficile séjour dans un orphelinat où il voulait proposer un nouvel enseignement de la musique – le jeune organiste était frais émoulu d'une école parisienne –, Louis Bapaume retourne à Saint-Aldor pour revoir une de ses anciennes petites élèves, Julia von Croft, à qui il a enseigné en même temps qu'à sa jumelle Geneviève. Nous sommes en 1946 et il est reçu par le chef de gare, le lieutenant Hurtubise, qui a participé à la guerre et qui se demande ce que vient faire exactement cet homme étrange, musicien, qu'il ne peut s'empêcher de trouver sympathique. Pourquoi veut-il voir les von Croft ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer entre lui et Julia, vingt ans auparavant ? (1998 : 600)

Ces deux questions alimentent l'énigme qui se déploie dans le roman et entretiennent la tension jusqu'à la résolution finale, où les réponses sont attendues⁴. La réception critique souligne unanimement l'atmosphère mystérieuse qui règne dans le livre. Les titres de quelques articles le

4. Le titre suggère déjà d'ailleurs la résolution de la démarche de pardon entreprise par Bapaume.

montrent bien : « Trouver le mot de l'énigme » dans *Le Devoir* (Chouinard, 1997 : D1), « Le mystère à l'état pur » dans *Le Soleil* (Lapointe, 1997 : C3) et, enfin, « Énigmes et brouillards » dans *Le Droit* (Poulin, 1997 : A16).

En ce sens, *L'Acquittement* évoque plus particulièrement le pacte de lecture propre aux romans à énigme. Si, comme le prétend Ricœur, le récit suppose une conclusion pour former une histoire complète, le roman à énigme amplifie cette attente en débutant sur un fait obscur, qui ne s'expliquera qu'au terme de l'intrigue. Ainsi, le lecteur est maintenu dans l'ignorance des raisons du retour à Saint-Aldor de Louis qui, suivant la stratégie herméneutique de l'énigme, demeure discret sur ses intentions. Le discours critique mime cette retenue, en s'abstenant de dévoiler les motivations du personnage. Seul le journal *Voir* trahit le secret : « Hanté par la douleur de la mort de son fils et de sa femme, [Louis] vient demander pardon à une jeune femme [Julia] avec laquelle il avait usé d'une sévérité excessive⁵ » (Bertin, 1997 : 46). À quelques pages de la fin du roman, le lecteur a donc tracé une histoire cohérente. En intégrant les normes génériques canoniques du récit et du roman à énigme, *L'Acquittement* répond à l'expérience familière du lecteur. Toutefois, ce bref résumé sera fragilisé par la toute dernière phrase, qui remet en cause l'existence d'un personnage et, par là même, les

5. En fait, l'auteur commet un impair : lors de sa rencontre avec Julia, Louis n'avoue que le décès de son fils Maurice. La mort de Françoise, son épouse, est révélée au lieutenant Hurtubise quelques pages plus loin, ce qui provoque d'ailleurs une légère surprise chez le lecteur, car tout portait à croire qu'elle était encore vivante.

fondements de l'intrigue⁶. Comme le confesse Réginald Martel, « sitôt construit, tout se déréalise » (1997 : B4).

LES ATTENTES NARRATIVES SUBVERTIES

De fait, si *L'Acquittement* sanctionne d'abord l'horizon d'attente lié aux conventions romanesques et au schéma narratif de l'énigme, il renverse ultimement ce qu'il avait lui-même suscité, c'est-à-dire, pour reprendre Ricœur, les présuppositions de complétude, de totalité et de cohérence. Celles-ci ne sont toutefois pas immédiatement – voire forcément – abandonnées par le lecteur. En témoignent certaines réactions du discours critique, qui illustrent bien l'horizon d'attente à partir duquel est accueilli *L'Acquittement*. Dans *Le Devoir*, par exemple, on souligne que « le lecteur [reste] pantois devant l'énigme, désireux de relire, encore et encore, pour trouver dans le calme tranquille des premières pages la clé du mystère » (Bouchard, 1997 : D1). C'est dire que les postulats de totalité et de complétude sont d'abord maintenus : on tente de comprendre tout le récit à partir de la fin, « mû par ce sentiment de vérifier quels éléments passés trop vite à la première lecture pourraient expliquer [ce] dénouement déconcertant » (Bouchard, 1997 : D1). Les habitudes

6. Aucune critique, dans le but évident de ménager la surprise, ne divulgue les enjeux de la subversion. Aussi sommes-nous devant un dilemme : afin de juger avec plus de rigueur de l'innovation potentielle proposée par le roman, il apparaît indispensable d'en révéler la couleur. Toutefois, ce serait là outrepasser les frontières fixées par cet article, qui s'attache au discours qui accompagne *L'Acquittement* et qui, de ce fait, nous impose le même silence sur le renversement final. Une annexe, jointe à la fin de cette étude, explicitera brièvement le tour de force opéré et fera ainsi office de compromis.

narratives du lecteur admettent difficilement que le corps du roman n'annonce pas, même implicitement, la conclusion de l'intrigue. Elles ne peuvent concevoir, à plus forte raison, qu'une histoire ne connaisse pas de véritable résolution. De sorte que, par réflexe, le lecteur revient sur sa lecture pour reconsidérer son entendement du texte et rétablir une histoire cohérente. D'ailleurs, que le récit sème de fausses pistes jusqu'à la révélation étonnante n'est en rien nouveau et peut déjà faire partie de l'expérience de lecture. Plusieurs œuvres exploitent les possibilités de l'énigme et misent sur la surprise finale, ne serait-ce que dans le genre policier. Le lecteur familier de ce type de récits suppose que la relecture peut relever les indices préalablement ignorés. À la lumière de la solution désormais connue, les détails prennent tout leur sens. Du reste, l'aboutissement d'une intrigue n'est pas tenu d'être prévisible, mais bien d'être acceptable au regard des événements qui précèdent.

Or, *Le Devoir* indique que *L'Acquittement* va à rebours du schéma traditionnel de l'énigme : « Un savoureux polar démarre avec l'embrouillamini d'une bonne énigme et termine avec une solution qui soulage [...]. Avec *L'Acquittement*, voilà que Gaétan Soucy procède à l'inverse » (Bouchard, 1997 : D1). Force est de constater que malgré les efforts du lecteur pour réduire le mystère, le roman demeure aporétique. Il ne connaît pas de clôture textuelle – sinon matérielle – qui assure généralement un sentiment de stabilité et d'achèvement. Chassay précise que « [b]ien des choses resteront en suspens, des ambiguïtés seront maintenues et viendront, longtemps, hanter le lecteur » (1998 : 600). Le livre congédie donc le retour à l'ordre que le lecteur prévoit au terme d'un récit et vers lequel

convergent habituellement les faits qui ont troublé l'état initial. En ce sens, *L'Acquittement* contrevient aux attentes génériques de complétude et de totalité, car il ne se soumet pas fidèlement à des règles logiques et chronologiques et ne propose pas de point final à l'histoire. Certes, la critique n'évoque pas la subversion en ces termes, mais elle n'en souligne pas moins le caractère insoluble de l'intrigue. *Le Soleil* écrit qu'

[o]n n'entre pas dans *L'Acquittement* pour apprendre à la dernière page la conclusion d'un mystère. [...] Alors qu'on attend un éclaircissement, le roman se termine sans que l'on sache la vérité, ni même qu'on puisse départir le vrai du faux (Lapointe, 1997 : C3).

C'est là, précisément, que réside l'originalité du livre de Soucy, c'est-à-dire dans l'irrésolution provoquée par le dispositif mis ultimement en scène, dispositif qui ouvre tout un spectre de lectures envisageables dont aucune ne semble jamais confirmée. D'où les multiples interrogations en suspens dont témoigne la réception critique, qui avoue son incapacité à y répondre. Martel conseille même de se résigner (1997 : B4). Que l'histoire ne comble pas les attentes du lecteur est, somme toute, de moindre importance. Mais que le récit compromette les normes qui le fondent, c'est entamer la légitimité même du genre, du moins tel qu'on l'appréhende avec les réglages conventionnels. La subversion orchestrée interroge la tradition du récit et, par là même, le contrat de lecture que *L'Acquittement* proposait. Tout se passe comme si le roman, s'agissant de genre, se court-circuitait pour déplacer l'horizon d'attente.

UN CHANGEMENT D'HORIZON D'ATTENTE ?

De fait, *L'Acquittement* tend à renverser la composante générique de l'horizon d'attente, c'est-à-dire « l'expérience préalable que le public a du genre dont [l'œuvre] relève » (Jauss, 1978 : 49). Le roman de Soucy s'installerait donc dans ce que Jauss désigne comme l'« écart esthétique », qui représente « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle, dont la réception peut [alors] entraîner un "changement d'horizon" » (1978 : 53). La fragilisation des conventions qui régissent et le récit et l'horizon d'attente va à l'encontre des expériences familières de lecture. D'ailleurs, la critique insiste sur le caractère déroutant du livre : « L'insolite, l'inexpliqué, l'impossible émergent à leur gré et laissent sur la touche les lecteurs trop cartésiens » (Laplante, 1999 : 11). C'est dire l'inadéquation entre l'œuvre et les réglages du lecteur. Les connaissances et les habitudes qui constituaient l'expérience narrative sont ultimement invalidées. L'invention générique pratiquée par l'auteur est faite de transgressions au regard de l'autorité canonique du récit. À cet effet, Antoine Compagnon avance que « l'innovation [...] déplace [le genre], mais elle ne l'abolit pas. [...] L'œuvre innovatrice [...] ne suit pas la mode, mais si elle anticipe, si elle annonce, c'est en résistant au courant et en le remontant. L'œuvre originale regarde en arrière » (1989 : 205). Ainsi, *L'Acquittement* affiche une touche d'originalité dans la mesure où une longue tradition narrative le précède. Il prend à contre-courant cette tradition – et la prolonge par le fait même – pour susciter des effets poétiques nouveaux, qui s'articulent autour de l'incertitude, de l'indécision, de l'indétermination. Benny Vigneault, d'*Impact Campus*, s'interroge à juste titre :

Comment ne pas se sentir perplexe après la lecture de L'Acquittement ? Ou plutôt : est-il possible, même après plusieurs lectures, de saisir le dernier livre de Gaétan Soucy ? Ou mieux encore : à quoi bon s'évertuer à vouloir comprendre ce qui, par définition, demeure ambigu, fuyant, insaisissable ? (1997 : 10)

Par conséquent, la forme narrative semble appelée à subir certains ajustements qui permettront de renouveler le genre et, en même temps, les habitudes de lecture. C'est en ce sens que l'on peut parler d'un changement d'horizon d'attente, qui conduirait à une modulation de l'histoire de la codification narrative.

Cela dit, on peut se demander s'il ne serait pas plutôt question d'une simple subversion du pacte de lecture, sans que l'horizon d'attente ne soit touché. *L'Acquittement* renverserait les conventions génériques qu'il postulait dans un premier temps, mais ce bouleversement n'influerait pas sur l'histoire littéraire. Car, si le roman compromet l'expérience narrative familière en mettant à mal les règles mises en avant par Ricœur, il est peu probable que le lecteur cesse définitivement de lire sans attendre ni espérer la fin. Le livre de Soucy propose de nouvelles façons d'appréhender le texte narratif, mais on peut douter qu'elles intègrent un nouveau système de références. D'autant plus s'il est le seul à repousser les limites du récit. Or, il ne s'agit pas de lire désormais sans supposer préalablement la cohérence du texte. Le genre narratif ne nie pas en bloc les normes qui le fondent. Seulement, *L'Acquittement* semble suggérer de remettre en cause nos certitudes et nos habitudes : c'est à ce prix que le renouvellement est possible et que l'horizon d'attente peut

connaître une évolution dans l'histoire. Dans l'avenir, le lecteur pourra accepter plus facilement l'absence de clôture d'une œuvre – ce qui, du reste, est déjà monnaie courante. Un nombre considérable de textes contribue donc à cet effort de renouvellement. Précisément, la littérature contemporaine envisage également les frontières du récit canonique⁷. Anne-Marie Clément en rend compte dans une analyse portant sur les récits québécois de la décennie 1990 (2004). Elle montre que l'inachèvement, la discontinuité et l'hétérogénéité s'affichent comme manœuvres subversives dans le récit contemporain. La rupture avec la forme conventionnelle s'impose d'emblée au regard et gêne la compréhension du lecteur. *L'Acquittement* s'inscrit donc dans cette pratique qui menace les idées

7. Et, avant elle, le Nouveau Roman qui, au sein du paradigme de la subversion, tend à faire figure de modèle. On ne saurait d'ailleurs nier sa filiation avec *L'Acquittement*, en ce que celui-ci, poursuivant en partie le dessein des Nouveaux Romanciers, saborde son propre projet romanesque et démonte l'illusion de représentation. Cela dit, là où le Nouveau Roman dévoile le subterfuge d'entrée de jeu ou en cours d'intrigue, *L'Acquittement* réalise un véritable tour de force en maintenant, mine de rien, le récit jusqu'à l'ultime phrase saboteuse. Le discours critique ne relève toutefois pas ces liens de parenté – ni aucun autre du reste. En fait, seul Laurent Laplante de *Nuit blanche* (1999) ose un rapprochement, en l'occurrence avec *Minuit à Sérampore* de Mircea Eliade. Si ce bref roman cultive effectivement une ambiguïté irrésoluble, c'est parce qu'il louvoie, au terme d'une histoire réaliste, vers le fantastique. L'indécision du lecteur résulte donc de la rupture du pacte de vraisemblance qui orientait la lecture. Or, l'aporie de *L'Acquittement* ne repose pas sur une irruption incertaine du fantastique. Tout au plus flirte-t-il avec un univers aux accents oniriques, donnant finalement à penser que, si le roman de Soucy entretient quelque filiation que ce soit (à notre connaissance), c'est probablement avec l'œuvre de Kafka. Chose certaine, *L'Acquittement* s'inscrit – paradoxalement – dans une longue tradition subversive.

reçues, quoiqu'il procède de manière plus vicieuse, en feignant d'abord d'adopter les structures traditionnelles. Pouvons-nous affirmer, enfin, que *L'Acquittement* participe aux balbutiements d'un changement d'horizon ? Il est certes encore trop tôt pour se prononcer sur sa postérité. Chose certaine, la reconstitution de l'horizon d'attente à partir du discours critique montre bien la transformation générique opérée par le livre. Par conséquent, si, comme l'affirme Jauss, le changement d'horizon suppose une œuvre qui va à l'encontre des expériences familières, nous pouvons en effet penser que *L'Acquittement* bouscule le système narratif, du moins celui qu'entretenait la critique⁸.

En somme, la réception critique qui accompagne la publication de *L'Acquittement* témoigne de son originalité, qu'elle juge à la fois historique et esthétique. Abstraction faite de cet enthousiasme sans nuance, c'est dire qu'elle le considère en marge des modèles qui fondent son système de références. Si elle insiste sur le trouble du lecteur devant l'irrésolution à laquelle il est ultimement confronté, c'est que, manifestement, elle prévoyait une conclusion définitive. Son expérience préalable de lecture l'amenait à appréhender le livre avec les réglages génériques de complétude, de totalité et de cohérence. D'autant plus que *L'Acquittement* sanctionnait en apparence ces normes notoires et que l'utilisation du schéma narratif de l'énigme entretenait la tension vers la résolution. Cependant, par un dispositif subversif final, le roman déjoue les attentes qu'il

8. Il importe de distinguer l'horizon d'attente de la critique de celui du lecteur « moyen » qui, la surprise finale passée, pourra simplement conclure à la folie du personnage de Louis. C'est donc dire que la lecture de *L'Acquittement* est déterminée par l'instance du champ littéraire qui accueille le roman.

avait d'abord comblées. Certaines critiques tentent de maintenir leurs positions génériques en invitant le lecteur à revenir sur le texte pour retracer les indices ignorés. D'autres, au contraire, dépassent leur horizon d'attente pour abdiquer devant l'aporie. Elles se résignent à ne pouvoir établir les liens logiques entre les divers épisodes et à ne pas connaître la fin de l'intrigue. La valeur d'originalité se mesure donc à l'écart qui sépare l'œuvre de l'expérience du lecteur et des normes reconnues. La subversion opérée sur les repères narratifs conventionnels tend à bousculer l'horizon d'attente, comme le discours critique le laisse entendre par son insistance sur la perplexité dans laquelle l'a plongé la lecture du roman. *L'Acquittement*, à l'instar d'autres œuvres contemporaines, semble signifier les limites du récit et en interroger la légitimité. L'esthétique déconcertante dont ces textes font preuve leur assure une nouvelle position dans le champ littéraire – du moins la critique enthousiaste y travaille-t-elle. Ainsi, en plus de l'effort de renouvellement du genre et de la lecture auquel participent ces écrivains, ils procéderaient vraisemblablement au « remaniement de la structure d'ensemble du champ littéraire » (Ponton, 2002 : 84).

ANNEXE I

RÉSUMÉ DE LA SUBVERSION ET DE SES ENJEUX

Ayant finalement obtenu l'absolution de Julia von Croft, Louis repart à Montréal, en laissant une lettre à l'intention du lieutenant Hurtubise, son hôte. Il y mentionne la mort récente de son épouse, Françoise, qui ne s'est jamais relevée du deuil de leur fils. Légère commotion du lecteur que d'apprendre soudainement le trépas d'une femme qu'il croyait vivante, Louis lui ayant adressé une lettre pendant son bref séjour à Saint-Aldor ; il ne sera que plus décontenancé par les dernières lignes du roman :

[Hurtubise] *allait remettre l'enveloppe dans sa poche et il songeait déjà à la façon dont il raconterait tout cela à sa mère, quand il fut pénétré d'un soupçon. Il regarda derrière lui comme un homme qui a l'impression diffuse d'être suivi. Mais ce n'était pas cela. Il se sentait pris d'une de ces brusques migraines auxquelles il était sujet déjà tout petit quand il pensait à des choses comme l'extrémité de l'univers, ou la solitude de Dieu avant la Création. Il sortit la lettre signée Françoise [qu'il a trouvée dans la chambre de Louis] et, se plaçant sous un lampadaire, la rapprocha de celle de Bapaume. Il n'y avait pas de doute possible : elles étaient de la même main* (Soucy, 1997 : 123).

L'Acquittement se termine abruptement sur cet aveu énigmatique, qui vient littéralement remettre en question l'existence du personnage de Françoise.

Si la subversion semble à priori mineure, la remise en cause de Françoise – et, par conséquent, de Maurice – précarise pourtant tout l'univers fictionnel, car le décès du fils a, au dire de Louis, motivé sa démarche de pardon. C'est dire que la crédibilité du protagoniste devient douteuse, d'autant plus que c'est uniquement par son intermédiaire que l'épouse et l'enfant ont été présentés. La fiabilité du narrateur et de son discours se voit également écorchée au passage. Celui qui doit normalement fournir le sens aux événements empêche le lecteur de départager le vrai du faux, et ce, par son refus délibéré de se prononcer. Il se contente de rapporter les paroles et les pensées de Louis, semblant par là même acquiescer à l'existence de Françoise. Bref, de la problématisation de ce personnage naît un doute généralisé, qui gangrénise indéfiniment la lecture, l'histoire, la narration et la fiction.

BIBLIOGRAPHIE

- BERTIN, Raymond (1997), « Gaétan Soucy. Le passé décomposé », *Voir*, 9 octobre, p. 46.
- BORDAS, Éric (2002), « Originalité », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 413-414.
- BORDELEAU, Francine (2000), « Gaétan Soucy ou l'écriture du pardon », *Lettres québécoises*, n° 97 (printemps), p. 13-15.
- CAMPION, Blandine (2000), « Répondre à l'appel des voix intérieures », *Lettres québécoises*, n° 97 (printemps), p. 20-21.
- CHASSAY, Jean-François (1998), « Ruser avec la mort », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (printemps), p. 597-602.
- CHOUINARD, Marie-Andrée (1997), « Trouver le mot de l'énigme : Gaétan Soucy », *Le Devoir*, 11 octobre, p. D1.
- CLÉMENT, Anne-Marie (2004), « La narrativité à l'épreuve de la discontinuité », dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, vol. 1 : *La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 107-135.
- COLLET, Olivier, et Paul ARON (2002), « Tradition », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 600-601.
- COMPAGNON, Antoine (1989), « Réflexion sur le retour d'un souci historique après la nouvelle critique », dans Clément MOISAN (dir.), *Histoire littéraire. Théories, méthodes, pratiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 197-214.
- GRAWEZ, Damien (2002), « Histoire littéraire », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 269-271.
- JAUSS, Hans Robert ([1974] 1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduction française de Claude Maillard, Paris, Gallimard. (Coll. « Tel ».)

CARREFOUR DE LECTURES LITTÉRAIRES

- LAPLANTE, Laurent (1999), « L'univers de Gaétan Soucy. Des repères récurrents, un parcours toujours neuf », *Nuit blanche*, n° 74 (printemps), p. 10-11.
- LAPOINTE, Josée (1997), « Le mystère à l'état pur », *Le Soleil*, 6 novembre, p. C3.
- MARTEL, Réginald (1997), « Soucy : une histoire étonnante », *La Presse*, 2 novembre, p. B4.
- PONTON, Rémy (2002), « Champ littéraire », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 84-85.
- POULIN, Andrée (1997), « Énigmes et brouillards », *Le Droit*, 8 novembre, p. A16.
- RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit*, t. I, Paris, Seuil. (Coll. « Ordre philosophique ».)
- ROY, Max (2002), « Pacte de lecture », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 417-418.
- ROY, Max (2002), « Réception », dans Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 495-496.
- SERGENT, Julie (1997), « La condition humaine, prise 2 », *Le Devoir*, 11 octobre, p. D3.
- SERGENT, Julie (2000), « Cet amour inéluctable », *Lettres québécoises*, n° 97 (printemps), p. 16-17.
- SOUCY, Gaétan ([1994] 1999), *L'Immaculée Conception*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- SOUCY, Gaétan ([1997] 2000), *L'Acquittement*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal compact ».)
- VIGNEAULT, Benny (1997), « Petite fable paradoxale sur la condition humaine », *Impact Campus*, 21 octobre, p. 10.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION CARREFOUR DE LECTURES LITTÉRAIRES. ÉTATS DE LA JEUNE RECHERCHE LITTÉRAIRE Mélanie Carrier et Maude Poissant	5
---	---

TRAVERSÉE DES DISCOURS. AU CONFLUENT DU TEXTE ET DU SOCIAL

LA DÉNÉGATION DE LA SEXUALITÉ FÉMININE DANS LES ROMANS DE LA TERRE OU LE STÉRILISANT MYTHE DE LA MÈRE Isabelle Fournier	15
POUR UNE SOCIOCRIQUE DE L'ÉCRIVAIN FICTIF. INTÉRÊT DE L'ŒUVRE DE DANY LAFERRIÈRE Josée Grimard-Dubuc	31
<i>LA RAGE</i> DE LOUIS HAMELIN ET LA THÉORIE DU DISCOURS SOCIAL DE MARC ANGENOT. UNE AMORCE DE RÉFLEXION Julien Desrochers	47

D'UN TEXTE À L'AUTRE :
RÉCEPTION ET ENJEUX LECTURAUX

CRITIQUE DU ROMAN RÉGIONALISTE. LE TRIOMPHE DE <i>TRENTE ARPENTS</i> SELON VALDOMBRE Dominic Marcil	65
ÉTUDE DU DUEL ENTRE LECTEUR ET AUTEUR DANS « LA MORT ET LA BOUSSOLE » DE JORGE LUIS BORGES Lucie Lagardère	81
<i>L'ACQUITTEMENT</i> DE GAÉTAN SOUCY BALBUTIE-T-IL ? Viviane Asselin	97

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MARS 2006
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1^{er} trimestre 2006
Bibliothèque nationale du Québec

***Présentation. Carrefour de lectures littéraires.
États de la jeune recherche littéraire***
Mélanie Carrier et Maude Poissant

***La dénégation de la sexualité féminine
dans les romans de la terre
ou le stérilisant mythe de la Mère***
Isabelle Fournier

***Pour une sociocritique de l'écrivain fictif.
Intérêt de l'œuvre de Dany Laferrière***
Josée Grimard-Dubuc

***La rage de Louis Hamelin et la théorie du discours social
de Marc Angenot. Une amorce de réflexion***
Julien Desrochers

***Critique du roman régionaliste.
Le triomphe de Trente arpents selon Valdombre***
Dominic Marcil

***Étude du duel entre lecteur et auteur
dans « La mort et la boussole »
de Jorge Luis Borges***
Lucie Lagardère

L'Acquittement de Gaétan Soucy balbutie-t-il ?
Viviane Asselin

Collection

Interlignes

ISBN 2-920801-43-0