

# Voix nouvelles, voies plurielles : marginalités, positions critiques et horizons d'attente

Actes du 6<sup>e</sup> colloque biennal  
(Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2013)  
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat  
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Louis-Serge Gill et David Laporte,  
sous la coordination d'Hervé Guay et Jacques Paquin



Collection Émergence  
*Tangence éditeur*

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

Voix nouvelles, voies plurielles :  
marginalités, positions critiques  
et horizons d'attente

### Actes publiés chez un autre éditeur

Jacques B. Bouchard (sous la dir. de), *Recherches 3 azimuts. Actes du 1<sup>er</sup> colloque biennal (UQAC, 11-12 avril 2003)*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2003.

Cynthia Harvey et Anne Martine Parent (sous la dir. de), *Entr'actes. Actes du 4<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Chicoutimi, 24-25 avril 2009) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, Chicoutimi, Protée éditeur, 2011.

### Dans la même collection

Claude La Charité (sous la coordination de), *ConjointÉtudes. Actes du 2<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 15-16 avril 2005) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Claude La Charité (sous la coordination de), *Lettres et théories : pratiques littéraires et histoire des idées. Actes du 3<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 13-14 avril 2007) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand, Stéphanie Massé et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *Imaginaires, écritures, savoirs : une traversée du littéraire. Actes du 5<sup>e</sup> colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2011) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Marie-Josée Charest, Marie-Ange Croft et Marc-André Marchand, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2013.

Mathilde Barraband (sous la coordination de), *Éthique et esthétique dans la littérature pour la jeunesse. Actes du colloque étudiant international (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 février 2010)*, édités par Andréane Audy-Trottier, Myriam Bacon et Elizabeth Marineau, avec la collaboration de Johanne Prud'homme, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2014.

# Voix nouvelles, voies plurielles : marginalités, positions critiques et horizons d'attente

Actes du 6<sup>e</sup> colloque biennal  
(Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2013)  
des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat  
en lettres UQAC/UQAR/UQTR

Édités par Louis-Serge Gill et David Laporte,  
sous la coordination d'Hervé Guay et Jacques Paquin



Collection Émergence  
*Tangence* éditeur

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

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à une subvention du Décanat de la recherche et de la création et du Vice-rectorat des études et de la formation de l'Université du Québec à Trois-Rivières.

ISBN: 978-2-9815100-0-6

Dépôt légal:  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015  
Bibliothèque nationale et Archives Canada, 2015

© Tangence éditeur 2015  
300, allée des Ursulines  
Rimouski (Québec) G5L 3A1

tangence@uqar.ca  
www.revuetangence.com

Édition, révision et correction des épreuves: Louis-Serge Gill et David Laporte  
Coordination: Hervé Guay et Jacques Paquin  
Composition, infographie et conception graphique: Édiscript enr.

# Table des matières

- 9 Présentation  
*Jacques Paquin*

## *I. Identités et marginalités*

- 13 La « fille-mère » chez Jean Marc Dalpé ou la féminité avortée  
*Isabelle Dakin*
- 21 Identité de genre et *queerness* dans *Mai au bal des prédateurs*  
de Marie-Claire Blais  
*Guillaume Girard*
- 29 Mise en scène de l'Histoire, histoire d'une mise en scène :  
la dynamique Histoire/fiction dans *L'homme de paille*  
de Daniel Poliquin  
*David Laporte*
- 37 Nature et fonctions du diable dans les contes et légendes d'origine  
québécoise  
*Marie-Christine Fillion Parent*

## *II. Positions critiques et engagements*

- 47 La description de la toilette féminine : mise en abyme et métaphore  
de la création. L'exemple de *Madame Bovary* et de *L'éducation  
sentimentale*  
*Charles-David Maltais*
- 55 Le refus de la vie nue. Une réflexion sur l'aventure à propos  
de *Paludes* d'André Gide, *La nausée* de Jean-Paul Sartre  
et *La voie royale* d'André Malraux  
*Paul Kawczak*
- 65 Intertextualité et catholicisme dans le recueil poétique *Je*  
de Denis Vanier  
*Mélissa Charron*
- 73 Perspectives pour une intimité engagée : le *Journal, 1948-1971*  
d'Hubert Aquin et *À bout portant : correspondance, 1954-1965*  
de Gaston Miron et Claude Haeffely  
*Louis-Serge Gill*

- 81 La modernité et l'avant-garde dans les revues littéraires de poésie,  
de *La Barre du jour* à *Exit*  
*Marie-Pier Laforge-Bourret*

*III. Horizons d'attente*

- 95 Marceline Desbordes-Valmore : ce que cachent ses écrits pour la  
jeunesse française du XIX<sup>e</sup> siècle  
*Marie-Claude Jean*
- 103 L'écriture d'un témoignage. Le cas des témoignages d'enlèvement en  
Colombie entre 1990 et 2010  
*María Juliana Vélez*
- 111 Le rôle et la place du spectateur dans le théâtre contemporain :  
tentative de modélisation  
*Marc-André Houde et Sara Thibault*

# Présentation

Jacques Paquin

Université du Québec à Trois-Rivières

Au printemps 2013, à l'occasion du sixième colloque étudiant inter-constituante, la section de Lettres des études de cycles supérieurs de l'UQTR a eu le plaisir d'accueillir à Trois-Rivières les étudiants et professeurs des programmes conjoints de l'Université du Québec à Rimouski et de l'Université du Québec à Chicoutimi. Le titre sous lequel ont été rassemblés les textes des communications reflète la nouveauté des voix qui se sont exprimées, au premier chef celles des étudiants eux-mêmes qui ont apporté une inestimable contribution à la relève en recherche littéraire. Le colloque a aussi été l'occasion d'emprunter des voies nouvelles, aussi bien par des avancées originales ou des approches renouvelées que par le choix des corpus empruntés à un vaste échantillonnage de genres (roman, conte, journal, correspondance, théâtre, revue, poésie, écriture testimoniale, littérature pour la jeunesse) qui s'échelonne du XIX<sup>e</sup> siècle français au XXI<sup>e</sup> siècle québécois. Ces nouveaux noms de la recherche proposent des objets d'étude diversifiés et répertoriés selon trois grandes orientations : « Identités et marginalités », « Positions critiques et engagements » et « Horizons d'attente ». Les trois pointes de ce collectif désignent tour à tour : les figures de l'identitaire vues sous l'angle de la marginalité, les rapports entre le discours littéraire et le champ social ainsi que les questions liées à la réception d'œuvres.

Le volet « Identités et marginalités » regroupe un corpus d'analyse qui problématise la question identitaire abordée à partir de représentations atypiques et chacune d'elles suscite une lecture critique de stéréotypes tenaces à l'instar du traitement romanesque de la fille-mère qui nie l'individualité féminine (Isabelle Dakin), de l'indécidabilité de genre qui donne lieu à un discours subversif sur l'identité sexuelle (Guillaume Girard), de la voix narrative qui vise à dénoncer une conception monolithique de l'Histoire au sein

de la fiction (David Laporte) et enfin, de la figure du diable, qui entraîne des répercussions sur la diégèse du conte (Marie-Christine Fillion-Parent).

Le deuxième volet, « Positions critiques et engagements », emprunte une perspective plus sociale où les jeunes chercheurs décèlent des tensions entre la pratique littéraire et son inscription dans la sphère sociale, en étudiant : la toilette féminine comme miroir de la création flaubertienne (Charles-David Maltais), l'échec du roman d'aventures chez Jean-Paul Sartre, André Gide et André Malraux (Paul Kawczak), l'intertexte catholique dans un recueil de Denis Vanier (Mélicha Charron), l'écriture intime comme lieu de gestation de l'engagement chez Gaston Miron et Hubert Aquin (Louis-Serge Gill), et, pour clore cette section, le discours de légitimation de revues poétiques, de *La Barre du jour* à *Exit* (Marie-Pier Laforge-Bourret).

« Horizons d'attente », point de chute de ce triptyque, réunit des cas de figure de réception critique en interrogeant le sens des choix génériques dont le statut reste problématique ou dont la signification a échappé aux contemporains, par exemple : la fonction des écrits pour la jeunesse chez Marceline Desbordes-Valmore qui dépasse largement le cadre du discours moralisateur (Marie-Claude Jean), l'impact du marché éditorial sur la perception des témoignages d'enlèvement en Colombie (María Juliana Vélez) et, pour conclure, l'incidence de l'aménagement de l'espace scénique sur la perception du spectateur dans le théâtre contemporain (Marc-André Houde et Sara Thibault).

Les trois axes qui découpent cet ouvrage rendent ainsi compte de la diversité mais surtout de la pertinence des méthodologies et des approches théoriques privilégiées en fonction des objets d'étude : de la narratologie à la sémiotique, de la sociologie aux théories de la réception, en passant par la théorie des genres et les identités de genre.

La mise en commun des résultats de recherches, achevées ou en cours, a suscité des débats féconds entre les étudiants des trois constituantes, auxquels ont participé avec enthousiasme les professeurs présents. Plusieurs étudiants se sont d'ailleurs reconnus des affinités de recherche qu'ils ont continué à partager par la suite. Je tiens à remercier chaleureusement les étudiants Louis-Serge Gill et David Laporte qui sont les maîtres d'œuvre de cette publication : ils se sont chargés de correspondre avec les collaborateurs, de faire une lecture minutieuse des textes tout en les soumettant au protocole de la revue. Placée sous le signe de la nouveauté et de la pluralité, la séquence des articles de ce numéro reflète l'effervescence de la recherche littéraire étudiante au sein de nos départements respectifs.

# *I. Identités et marginalités*



# La « fille-mère » chez Jean Marc Dalpé ou la féminité avortée

Isabelle Dakin  
Université du Québec à Chicoutimi

Transmettre la vie, c'est aussi, inévitablement, transmettre les éléments d'une identité qui ne sont que partiellement maîtrisables, ne serait-ce que parce qu'ils appartiennent non à chacune, mais à une chaîne d'individus<sup>1</sup>.

À l'été 2011, après avoir terminé la rédaction d'un mémoire de maîtrise sur les *Pérégrinations d'une paria* de Flora Tristan, nous nous sommes retrouvée face à une question à laquelle nous étions incapable de répondre de façon totalement objective: qu'est-ce que le féminin? L'élaboration de notre projet doctoral est venue confirmer cette obsession nouvelle que nous avons développée envers la figure féminine et sa définition, et c'est par le biais de celles qui peuplent l'œuvre de l'auteur franco-ontarien Jean Marc Dalpé que nous avons trouvé de quoi nous mettre sous la dent. Bien que la critique leur ait jusqu'à maintenant attribué bien peu d'importance, ces personnages féminins fascinent par leur complexité identitaire.

Bien sûr, la question du féminin, lorsque l'on s'y attarde, mène inévitablement à celle de la femme. Comment la définit-on? Égale à l'homme? Complémentaire? Suffit-il d'avoir ses premières règles pour être perçue comme telle? Faut-il avoir mis au monde un enfant? La féminité renvoie-t-elle exclusivement à l'enveloppe corporelle, à l'image de la femme? Comment pourrait-on définir « l'idéal féminin »? Pour tenter de trouver réponse à ces questions, nous avons dû nous tourner du côté de la psychanalyse, ainsi que de la sociologie, de l'anthropologie, de l'ethnologie et de l'histoire.

---

1. Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, *Mères-filles. Une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 346. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Mais commençons par le commencement. L'acception du mot « femme » que donnait le *Petit Robert* dans son édition de 1972 allait comme suit : « Être humain du sexe qui conçoit et met au monde les enfants (sexe féminin) ; femelle de l'espèce humaine<sup>2</sup>. » Ce que nous retenons ici, c'est qu'en 1972, la femme était déterminée selon son aptitude à procréer. Mais consolons-nous, nous qui étions jadis caractérisées comme « l'être humain du sexe » ; Robert a beaucoup évolué. En fait, la définition qu'il présente aujourd'hui de la « femelle de l'espèce humaine » est la suivante : « Être humain de sexe féminin, lorsque son âge permet d'envisager sa sexualité (par oppos. à enfant) et, le plus souvent, après la nubilité et à l'âge adulte, sociologiquement lié à l'âge où le mariage est possible (par oppos. à fille)<sup>3</sup>. » Maintenant, la définition ne comprend plus systématiquement l'aspect « maternité » que Petit Robert l'Ancien lui accolait dans les années 1970. Un excès de curiosité nous a également poussée à aller lire ce qui se disait de son homologue masculin. Outre le fait qu'il s'agit de « l'être appartenant à l'espèce animale la plus évoluée de la Terre » et qu'il correspond à « l'être humain mâle » comme nous le signale Robert dans sa version *seventies*, nous apprenons également que la définition de l'homme, dans son acception première, englobe « tous les âges de la vie » et non seulement la période à partir de laquelle il est apte à se reproduire. À la lumière de ces observations, nous devons nous rendre à l'évidence : la femme est en déficit de sens.

Nous remarquons le même déficit du côté de la psychanalyse. Ébauché par Freud entre 1923 et 1932, le questionnement sur la sexualité féminine tombait dans l'oubli jusqu'en 1949, date que l'on associe à la publication du *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir. C'est à la demande de Lacan que l'intérêt des psychanalystes pour le « problème du féminin » renaît en 1960 et c'est à Françoise Dolto qu'il confie la tâche ingrate d'intervenir sur le terrain miné de la « sexualité féminine ». Cependant, comme le font valoir la psychanalyste Caroline Eliacheff et la sociologue Nathalie Heinich dans leur ouvrage *Mères-filles. Une relation à trois*, le vide théorique qui caractérise le féminin est tributaire « de l'occultation de la problématique de l'identité au profit des problématiques liées à la sexualité » (*MF*, p. 393). Les questions soulevées par la psychanalyse autour du complexe de castration et de la constitution de l'œdipe féminin ne référant qu'à un manque, il n'est pas étonnant de constater que la femme est condamnée à être éternellement en recherche de sens. Enfouies dans les profondeurs de cette séquence primitive que Ruth Mack-Brunswick, brillante collaboratrice de Freud, a nommé le précœdipe et qui correspond à « cette toute première période d'attachement exclusif à la mère<sup>4</sup> », les sources de l'identité féminine demeurent obscures et difficilement

2. Paul Robert (dir.), *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1972, p. 693.

3. Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2013. Édition numérique consultée le 20 mars 2013.

4. Muriel Djéribi-Valentin, « Genèse d'un texte : *Sexualité féminine* », dans Catherine Dolto-Tolich (dir.), *Le féminin. Filiations, etc. Actes des journées d'étude Françoise Dolto 2003 et 2004*, Paris, Gallimard, 2005, p. 22.

saisissables. Comme le faisait remarquer Dolto au psychanalyste Jean-Pierre Winter au sujet de la possibilité de la mise en place d'un discours qui soit rigoureusement analytique sur le féminin, « [o]n peut parler du destin de chaque femme prise une par une dans le rapport à ce qu'elle imagine être le féminin ou à ce que serait pour elle le féminin, mais de là à avoir une théorie de ce qu'est le féminin, il y a un pas que justement la psychanalyse ne franchit pas<sup>5</sup> ».

### Mères-filles, « filles-mères »

Maintenant, revenons à nos brebis égarées : les femmes de Dalpé. En fait, dans un souci de cohérence, nous devrions plutôt dire les « filles-mères » de Dalpé. Notre réflexion porte sur l'incapacité de ces figures féminines à se reconnaître en tant que femme. À l'origine de ce que nous appelons leur toute-impuissance, ces personnages semblent stigmatisés par une indétermination identitaire en ce qui a trait à leur « devenir-femme », pour reprendre le terme utilisé par Eliacheff et Heinich. Se construisant par le biais de la relation à la mère et de sa capacité à renvoyer à sa fille un modèle suffisamment positif de féminité, la réalisation de cette identité peut être entravée de diverses manières. En ce sens, dans le cadre de cette analyse, nous tenterons d'identifier les facteurs qui contribuent à l'aliénation de l'identité féminine de certaines figures maternelles dans l'œuvre de Dalpé et les conséquences qu'engendre cette indétermination sur leur fille. Dans le but d'étayer nos propos, nous nous appuierons entre autres sur la théorie développée par l'ethno-psychiatre George Devereux en ce qui a trait au renoncement identitaire. Le rôle du tiers dans le processus de différenciation explicité par Françoise Dolto et repris par Eliacheff et Heinich dans leur ouvrage sur les relations mères-filles nous servira également de point d'appui théorique. Bien que nous soyons loin d'avoir la prétention d'élaborer une théorie permettant de définir ce que pourrait être « l'idéal féminin », nous tenterons, à tout le moins, de mettre en lumière certains éléments qui contribuent à maintenir ces figures féminines dans une position aliénante. Si le voile de mystères encore irrésolus qui pèse sur l'identité féminine est trop opaque pour nous en laisser voir l'essentiel, peut-être arriverons-nous à en percevoir ne serait-ce que les contours à partir du filtre de la fiction. Et c'est par le biais de l'analyse des personnages de la Mère que l'on trouve dans la pièce *Le chien* et de celui de Rose, qui évolue dans le roman *Un vent se lève qui éparpille*, que nous tenterons de comprendre l'articulation de la figure de la « fille-mère ». En outre, nous verrons en quoi la maternité qu'elles incarnent et le rôle non assumé par le tiers constituent des obstacles à la réalisation du « devenir-femme » de leurs filles adoptives, Céline et Marie.

5. Jean-Pierre Winter, « De Freud à Françoise Dolto : la question du féminin », dans Catherine Dolto-Tolich, (dir.), *Le féminin. Filiations, etc.*, ouvr. cité, p. 36.

*Le chien*

Bien que les relations père-fils se trouvent au premier plan dans *Le chien*, nous porterons plus spécifiquement notre attention sur les figures féminines pour les besoins de cette analyse. Mais avant de débiter, résumons brièvement l'anecdote de la pièce. Jay, le fils, effectue un retour au domicile familial sept ans après son départ, à la suite d'une violente bagarre avec son père. L'objectif derrière ce retour est clair : il veut se réconcilier avec celui qui lui tient lieu de figure paternelle. Cependant, Jay se rend vite compte de la fermeture de son père. Celui-ci, à qui la transmission du legs familial a échappé (il a refusé de reprendre la terre paternelle), semble lui-même incapable de léguer quoi que ce soit de positif à sa progéniture. Et c'est à la suite de l'aveu du viol de Céline, sa fille adoptive, que Jay tuera ce père inapte à assumer son rôle de tiers. Selon la mère, ce refus de transmission était déjà perceptible au début de sa relation avec l'homme : « C'était dans ses yeux. Y'a toujours eu quelque chose de dur dans ses yeux. Même aux noces. Mais avant, c'était pas gros. Juste comme un petit trou noir où c'est qu'y'avait rien de vivant, pis où c'est que rien pourrait jamais vivre<sup>6</sup>. » Et comme le mentionne la mère plus loin, c'est dans ce trou noir que s'est engloutie sa féminité au profit de sa maternité. L'expression qu'elle utilise pour illustrer son renoncement identitaire est très éloquente : « j'ai pris mon trou ». Son nom (Mère) vient d'ailleurs nous révéler l'emprise de son statut de figure maternelle sur son identité. Un article de l'ethno-psychiatre George Devereux portant sur les névroses d'identité nous a permis de déceler le motif qui se cache derrière ce renoncement de la mère à son « devenir-femme » : « la renonciation ou le déguisement de l'identité, sont [...] les défenses de choix contre la destruction, puisque c'est la connaissance de son identité qui révèle la vulnérabilité de celui dont on connaît l'identité<sup>7</sup> ». En effet, comme le souligne Marie O'Neill-Karch dans sa préface de la pièce de Dalpé, le père est « toujours près à défendre sa virilité menacée » et c'est dans son rapport au féminin que « sa violence se manifeste sans retenue » (C, p. 15-16). Pour se dérober à l'emprise malveillante de l'homme sur son identité féminine, la femme revêt le rôle traditionnel de mère, renonçant ainsi à son individualité. Pour reprendre les mots de Devereux, nous constatons que cette renonciation identitaire constitue une « dédifférenciation par appauvrissement » (RI, p. 104). Les traits caractéristiques de l'identité de la femme qui contribueraient à la construction d'un « être-soi » sont ici mis de côté dans un objectif de protection.

Le retour de Jay amène cette mère à se rappeler les grandes lignes de sa vie. Les différents constats qui en ressortent se résument dans ce passage :

Mais dans ma tête... dans ma petite tête... j'nous vois le jour du mariage pis, drette à côté... drette à côté, j'me vois où c'est que j'suis rendue aujourd'hui.

6. Jean Marc Dalpé, *Le chien*, Sudbury, Prise de Parole, 2003, p. 45. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle C, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
7. George Devereux, « La renonciation à l'identité. Défense contre l'anéantissement », *Revue française de psychanalyse*, t. xxxi, n° 1, 1967, p. 121. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle RI, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Ça s'éteint d'un bord pis de l'autre. Tout autour de ça, y'a d'autres photos qui viennent, qui partent... de quand j'étais jeune fille, de quand t'es né, de quand y t'frappait... des fois ça va vite, vite, vite, pis j'suis toute mêlée en dedans (C, p. 36).

Comme nous pouvons l'observer dans cet extrait, le saut entre l'identité de jeune fille et celle de mère de cette figure féminine semble s'être effectué sans transition. Et c'est bien sûr du côté de Céline que ce modèle de « fille-mère » engendre les plus lourdes conséquences. Eliacheff et Heinich le notent :

[C]'est ainsi qu'à l'inéluctable évolution de la fille au long des âges de la vie répond la nécessité, pour la mère, de se mouvoir sur l'axe opposant le pôle de la maternité et le pôle de la féminité : mouvement plus ou moins harmonieux ou heurté, plus ou moins juste ou, à l'inverse, réalisé à contre-temps (MF, p. 115-116).

Au départ « plus mère que femme » pour reprendre le terme utilisé par les deux auteures, ce personnage bascule dans la position de « ni mère ni femme » auprès de sa fille adoptive. Telle que définie par Eliacheff et Heinich, cette figure maternelle correspond à « la mère qui ne joue ni son rôle de femme auprès de son mari et ni son rôle de mère protectrice auprès de sa fille » (MF, p. 233).

Âgée de 17 ans et enceinte de sept mois, Céline est incapable de se projeter dans l'avenir : « Casse pas mon fun en m'obligeant à penser à demain, pis à dans deux mois, pis... pis à dans vingt ans, maudit ! » (C, p. 78) Lourdemment hypothéquée dans son « devenir-femme » à la suite de l'inceste dont elle a été victime, elle tente de trouver le salut par le biais de la prière : « J'ai dix-sept ans. Je suis enceinte et il n'y a rien de facile pour moi. Ça fait que je prie » (C, p. 98). Comme nous l'avons vu précédemment, le rôle assumé par le tiers dans la construction du féminin est capital. Revenant le plus souvent au père, cette fonction médiatrice est particulièrement importante au sein des relations mères-filles. En ce sens, c'est dans le houleux processus qui conduit à l'individuation que le tiers joue un rôle de premier plan. La relation à la mère se situant à la base de l'identification féminine, la fille doit passer par ce que Margaret Mahler a appelé la phase de « séparation-individuation<sup>8</sup> » pour se constituer en tant qu'individu autonome et ainsi atteindre le sentiment d'être soi. Si l'on tient compte du fait que, pour être elle-même, la fille « doit se différencier d'une personne du même sexe » (MF, p. 395), le chemin menant à l'individuation sera pour elle plus tortueux que pour le garçon. Dans le cas qui nous occupe, le rôle de tiers dans la construction de l'individualité de la fille n'est évidemment pas assumé par le père. En choisissant de la déposséder d'elle-même par l'inceste, il corrompt le processus d'identification de Céline en créant une confusion des rôles dans la triade mère-père-fille. En fait, d'un point de vue purement identitaire, cette transgression entraîne des dommages irréparables, particulièrement en ce qui a trait à la construction du « devenir-femme » de la fille.

8. Margaret Malher, *Psychose infantile*, Paris, Payot, 1973.

*Un vent se lève qui éparpille*

La construction de l'identité féminine de Marie dans *Un vent se lève qui éparpille* est également entravée par l'inceste de son père de substitution et par une mère adoptive ayant renoncé à sa féminité. Orpheline de mère, Marie a été adoptée à la suite du décès de son père par le couple stérile formé de son oncle Joseph et de sa tante Rose. En fait, comparativement à la mère présentée dans *Le chien*, le mariage ne constitue pas l'élément déclencheur de l'aliénation de l'identité féminine de Rose. Correspondant à la figure de la fille-mère par excellence, Rose est en fait stigmatisée par son incapacité à engendrer sa propre lignée. Comme le fait valoir l'ethno-psychiatre Marika Moisseeff, l'identité adulte de la femme est souvent reliée à son aptitude à générer sa propre descendance. Elle s'inspire des observations soulevées par l'anthropologue Françoise Héritier pour appuyer ses propos : « [c]hez les Samo, la femme sans règles et/ou stérile est considérée comme celle qui n'est jamais sortie de l'état d'enfance, qui n'a pas de destin autonome et subit une loi qui lui vient de sa mère<sup>9</sup> ». Rose prend la mesure de sa toute-impuissance féminine lorsqu'elle apprend que son petit-fils est en fait le fruit de la relation incestueuse entre son mari Joseph et sa fille adoptive. Cette prise de conscience l'amène à se remémorer la période de sa vie précédant cette maternité imposée vingt ans auparavant. Elle se revoit sous les traits d'une fille dynamique et séduisante qu'elle qualifie « d'ingénue »,

[celle de ses trente ans, du temps où elle enseignait encore, s'occupait de comités, organisait randonnées et réceptions, courait de réunion en réunion [...] celle plutôt heureuse de n'avoir pas suivi toutes les autres et qui n'avait pas vieilli d'un coup comme elles, et qui, sans la contrainte du réveil tôt le lendemain pour nourrir les enfants, pouvait courir bals, fêtes et soirées dansantes<sup>10</sup>.

Beaucoup moins reluisante, la Rose de cinquante ans, maintenant « obèse » et « bouffie », est incapable d'établir un lien entre celle qu'elle était et ce qu'elle est devenue : « et même si elle savait très bien que c'était elle qu'elle voyait dans sa tête, elle ne pouvait toutefois s'empêcher d'en douter » (VL, p. 70). Cette figure féminine, tout comme la mère dans *Le chien*, est incapable de rendre intelligible sa féminité à l'intérieur des limites de son rôle maternel. Traditionnellement, la capacité d'enfanter entretenant un lien étroit avec l'éclosion de l'identité de femme, Rose est d'autant plus condamnée à demeurer cloisonnée dans les limites aliénantes de l'identité de fille-mère. Outre le fait qu'il engendre un enfant, l'acte incestueux entraîne également un déplacement des rôles dans la structure familiale. La fonction maternelle occupée par Rose auprès de Marie s'en trouve ainsi gravement remise en question. Celle qui était la « fille-mère » de Marie, se trouve ainsi reléguée

9. Marika Moisseeff, « Une perspective anthropologique sur les rôles parentaux », dans Catherine Dolto-Tolitch (dir.), *Le féminin. Filiations, etc.*, ouvr. cité, p. 146.

10. Jean Marc Dalpé, *Un vent se lève qui éparpille*, Sudbury, Prise de parole, 1999, p. 70-71. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VL, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

dans la position de « fille » inapte à procréer et à assumer son rôle d'épouse et de mère. C'est cette prise de conscience qui amènera Rose près de la rivière Waba, où elle allait jouer lorsqu'elle était petite, dans le but de mettre fin à ses jours. Ce retour « aux sources » l'amène à se remémorer certains épisodes de son enfance, actualisant ainsi sa régression identitaire dans la position de fille et son désir de fusion préœdipienne avec la mère symbolisée ici par la rivière. Selon Eliacheff et Heinich, « l'absence non plus physique (abandon, mort) mais symbolique de la mère est la condition de l'inceste — quel que soit le degré de conscience ou de responsabilité de la mère dans cette absence » (*MF*, p. 233-234). J'ajouterais ici un bémol : à la lumière de nos observations, nous pouvons voir que ce n'est pas tant cette absence symbolique de la mère qui ouvre la porte à l'inceste, mais que c'est surtout l'absence d'une mère capable de conjuguer son individualité féminine et son rôle maternel.

Revenons à Marie, la fille adoptive de Rose. Cette « fille-mère » semble pour sa part privée de toute subjectivité. Cette absence de « je » est déterminante quant à notre problématique. Mises à part quelques banalités énoncées sous forme de discours direct (un juron par exemple), les actions et les propos de Marie sont toujours rapportés par le discours de l'Autre. C'est ainsi que la scène d'inceste, rapportée subjectivement par Joseph, prend des allures d'acte consensuel. Réduite à l'état d'objet, Marie n'a d'existence que dans le regard de l'Autre. Cette dé-subjectivation est également perceptible à la fin du roman dans les observations du prêtre chargé de célébrer les funérailles de Rose et qui compare Marie à une « jument impassible à la crinière rousse » ou à un « dresseur » dans ses agissements auprès de son fils. Pour sa part, l'enfant est décrit comme « un chiot qui sera toujours un chiot qui sait même pas qu'il est censé devenir autre chose » (*VL*, p. 174).

Comme le note Marika Moisseeff, « qu'on ne s'y trompe pas : ce ne sont pas les mères qui sont le problème, c'est la relation qu'instaure entre elles et leurs enfants la maternité qu'elles ne font qu'incarner<sup>11</sup> ». Dans le cas de Marie et de Céline, nous avons été en mesure de constater que c'est justement cette incarnation qui pose problème. Que ce soit dans le but de se protéger de l'anéantissement identitaire comme la mère de Céline ou simplement de se conforter dans un rôle de substitution comme le fait Rose, le fait de renoncer à la féminité au profit d'une fonction maternelle est hautement dommageable pour l'enfant de sexe féminin qui se trouve sous l'emprise de ces « filles-mères ». S'identifiant à ces figures maternelles, Marie et Céline reproduisent ce modèle en renonçant à leur tour à leur individualité féminine.

Cette analyse nous aura permis de mettre en lumière certains facteurs pouvant engendrer l'annihilation de l'individualité féminine et les conséquences découlant de cette mise en veille identitaire. Outre le fait qu'elle soit en partie tributaire de la fonction médiatrice défaillante du tiers dans la triade mère-fille-père, la transgression de l'interdit de l'inceste est également une

11. Marika Moisseeff, « Une perspective anthropologique sur les rôles parentaux », art. cité, p. 152.

conséquence de l'absence de modèle féminin positif et mobile à l'intérieur de la structure familiale. À l'article du Petit Robert l'Ancien qui suggérait que la femme est celle qui « conçoit et met au monde les enfants », nous pourrions ajouter qu'elle doit « guérir de la maternité<sup>12</sup> » pour engendrer la génération suivante de filles qui seront éventuellement capables de se reconnaître comme femme.

---

12. Marika Moisseff, « Une perspective anthropologique sur les rôles parentaux », art. cité, p. 152.

# Identité de genre et *queerness* dans *Mai au bal des prédateurs* de Marie-Claire Blais

Guillaume Girard  
Université du Québec à Chicoutimi

Cinquième tome du cycle romanesque initié par *Soifs* en 1995, *Mai au bal des prédateurs*<sup>1</sup> constitue, à ce jour, l'avant-dernier roman de Marie-Claire Blais faisant partie de ce cycle. Publié en 2010 chez Boréal, ce roman met en scène une communauté de danseurs-danseuses travesti-e-s qui se produit chaque soir sur les planches du cabaret le Saloon Porte du Baiser. Mettant l'accent sur les personnages, cet article cherche à montrer comment s'articulent identité de genre, performance du genre, désir et *queerness* et la manière dont cette articulation peut permettre de subvertir le système hétéronormatif<sup>2</sup>. Pour ce faire, l'identité de genre est appréhendée à partir de la perception que les personnages ont d'eux-mêmes et du regard que les autres personnages portent sur eux. Il sera ainsi question de la façon dont Yinn performe le genre sur scène et de la perception qu'en a notamment Petites Cendres. Feront également l'objet d'une analyse la façon dont Yinn perçoit son genre au sein de ses relations amoureuses, la lecture que chacun des amoureux de Yinn fait de son genre à elle-lui et la conception de la mère de Yinn sur les relations amoureuses de son fils. Seront finalement abordées la coextension du désir et de la reconnaissance chez Petites Cendres, le point de vue de ce personnage sur son propre genre dans son

1. Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MBP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. « Ce terme désigne le système, asymétrique et binaire, de genre, qui tolère deux et seulement deux sexes, où le genre concorde parfaitement avec le sexe (au genre masculin le sexe mâle, au genre féminin le sexe femelle) et où l'hétérosexualité (reproductive) est obligatoire, en tout cas désirable et convenable. » Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2005, p. 24. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TG*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

rapport avec Yinn et la façon dont il-elle s'y prend pour vivre par procuration son désir, par ailleurs inclassable, qui s'exprime envers la reine du Saloon.

### Performance du genre de Yinn sur scène

Dans *Mai au bal des prédateurs*, les danseurs-danseuses du Saloon ont une identité de genre plus ou moins indécidable et performant le genre de façon non dichotomique. Si l'on tient compte de l'ensemble de leur comportement et de leur attitude, de leur conception de soi et de leur rapport à l'autre ainsi que de la fluidité de leur désir, ils-elles se révèlent inclassables<sup>3</sup>. Yinn, reine du Saloon, en constitue un exemple probant. C'est par la perspective de Petites Cendres, personnage qui a trouvé refuge parmi la troupe du Saloon, que Yinn, en train de se produire sur les planches du cabaret, nous est décrit-e comme un être aux contours flous :

Yinn, cette sylphide éhontée sur une scène de cabaret, soudain aussi impudique que d'une démente calculée, dérangeait toute perception que l'on avait pu avoir d'elle auparavant, comme si, sous ce déguisement, on n'était plus certain qu'elle fût vraiment déguisée, tant elle avait su brouiller d'elle-même toutes les images, tant elle était peu représentable ni percevable dans cette dérisoire affabulation d'où elle semblait sortir diminuée, assujettie à quelque déplaisante farce, et pourtant rien de tout cela n'était vrai, pensait Petites Cendres (*MBP*, p. 88).

La performance que donne Yinn sur scène est dépeinte comme un « déconcertant récit corporel » qui perturbe « toute perception que l'on avait pu avoir d'elle auparavant » (*MBP*, p. 88). La reine du Saloon devient alors « peu représentable ni percevable » (*MBP*, p. 88). Les mots « égaré », « déconcertant », « tourbillonnant » et « brouiller » connotent le caractère flou et évanescent de la façon dont Yinn personnifie la féminité. En outre, « folie », « délire », « démente calculée », « s'embourbait », « dérisoire affabulation », « farce » et « rien de tout cela n'était vrai », quant à eux, renvoient à la perturbation des sens et au mélange inextricable de la vraie et de la fausse interprétation, ce qui a pour effet de rendre non pertinents les critères d'authenticité et de fausseté. C'est que Yinn joue avec les normes de genre, les distordant et les dénaturant de telle sorte que l'artificiel et le soi-disant naturel se confondent et que leurs frontières se brouillent, « car tel était le but de sa création, oxygéner toute vie fétide du souffle de sa créatrice révolte » (*MBP*, p. 89).

Ainsi, la façon dont Yinn performe le genre induit une confusion dans la perception que les autres ont d'elle-lui. Tantôt interpellé-e comme « reine », « princesse », « Prince Thaï » et « Mère Samouraï », aux yeux des exclus du système hétéronormatif qu'il-elle attire au cabaret, il-elle se révèle « celui qui les attendait en souriant, dans sa céleste androgynie, sa parfaite ambiguïté » (*MBP*, p. 321).

3. D'où la nécessité de recourir, dans cet article, à la double pronominalisation pour reprendre les danseurs-danseuses de la troupe du Saloon et d'accorder à la fois au masculin et au féminin les adjectifs et les participes passés se rapportant à ces personnages.

### Relations entre Yinn et Jason ainsi que Yinn et mon Capitaine : entre perception et interpellation

Yinn partage sa vie amoureuse avec deux hommes : Jason, avec qui il-elle est mariée, et Thomas, surnommé mon Capitaine, qui fait figure d'amant. Dans une dispute qui éclate entre Yinn et sa mère à propos du mariage entre personnes de même sexe, celle-ci rappelle les circonstances dans lesquelles Jason est tombé amoureux de Yinn : « quand tu as rencontré Jason, il avait déjà une femme et trois filles, disait la mère de Yinn, t'a-t-il vu ce jour-là, était-ce à Rome, qu'il dit n'avoir jamais vu une aussi belle femme, il a dardé ses yeux sur toi pour ne plus te quitter, même lorsqu'il a appris en te dévêtant que tu étais un garçon » (*MBP*, p. 203). Dans la perspective de la mère de Yinn, le sexe anatomique constitue l'ultime vérité. Son fils étant de sexe masculin, il est, en dernier ressort, quoi qu'il fasse et quoi qu'il dise, implacablement un homme. Dans cette optique, bien qu'elle tolère le mariage de son fils avec Jason, la mère considère l'alliance de deux personnes de même sexe comme contraire à l'institution maritale. Son raisonnement correspond ainsi à ce que Michel Dorais résume comme suit : « Aux yeux de la plupart de nos contemporains, sexe anatomique et genre social doivent être superposables<sup>4</sup>. » Au sein du roman, la mère de Yinn se révèle donc le véhicule de cette conception encore bien ancrée. Or, Yinn ne perçoit pas la situation de la même manière. À la réplique de sa mère qui lui dit : « j'étais une femme, et lui, ton père, un homme, [...] voilà qui est compréhensible » (*MBP*, p. 202), Yinn rétorque : « eh bien, comme moi, tu étais une femme orientale qui épouse un Blanc, qu'y a-t-il de si différent » (*MBP*, p. 202).

Si la mère de Yinn voit dans le sexe anatomique une vérité fondatrice et irréfutable, Yinn ne se comporte pas comme si son destin était scellé par son sexe. Il-elle agit plutôt en conformité avec son identité de genre fluide. Puisqu'il-elle se perçoit notamment comme une femme dans son rapport avec Jason, pourquoi le mariage avec un individu de sexe mâle qui se perçoit comme un homme et qui performe le genre masculin serait-il contraire à l'institution maritale ? D'autant plus que Jason interpelle Yinn comme une femme. À cet égard, notons qu'un matin, alors que Petites Cendres observe Yinn et Jason en train de fermer le cabaret, il-elle est témoin de la manière dont Jason aborde Yinn dans l'intimité : « déjà de ses bras ronds il se saisissait avec douceur de Yinn, quelle journée, quelle nuit, il faut aller dormir, ma chérie, disait-il, touchant de ses lèvres le cou de Yinn » (*MBP*, p. 107).

Cela dit, si Yinn est interpellé-e comme une femme par Jason et que c'est d'abord en le-la percevant comme une femme que Jason s'est intéressé à elle-lui, il n'en demeure pas moins que la façon dont Yinn se perçoit et accepte de se faire aborder par les personnes qui l'entourent est complexe et changeante. En effet, le personnage nommé mon Capitaine, amant de Yinn, « séduisant modèle international que l'on voyait partout dans les magazines » (*MBP*, p. 182) et qui, selon la perspective de Petites Cendres, est « un homme, un

4. Michel Dorais, *Éloge de la diversité sexuelle*, Montréal, VLB, 1999, p. 91.

vrai» (*MBP*, p. 188), considère Yinn comme un homme. Dans la chambre où Yinn et Jason dorment ensemble, sur une photo où mon Capitaine et Yinn figurent, mon Capitaine a écrit : « à toi pour toujours, mon cher Yinn » (*MBP*, p. 218).

En définitive, alors que mon Capitaine interpelle Yinn comme un homme, Jason l'interpelle comme une femme. Perçues ensemble et non isolément, la relation que Yinn entretient avec Jason et celle qu'il-elle a avec mon Capitaine mettent donc en lumière, comme Eve Kosofsky Sedgwick l'a fait remarquer, « la pluralité des éléments qui sont condensés dans la notion contemporaine d'« identité sexuelle », que le sens commun actuel présente comme une catégorie unitaire<sup>5</sup> ».

### Désir sexuel de Petites Cendres envers Yinn et reconnaissance

La sexualité est peu dépeinte dans *Mai au bal des prédateurs*. Bien que les danseurs-danseuses passent la majeure partie de leur temps dans le cabaret le Saloon Porte du Baiser où ils-elles exhibent leur corps dénudé lors des Vendredis Décadents et bien qu'un sauna soit attendant au cabaret, où des films pornographiques sont diffusés, la sexualité demeure toujours implicite. Aucun acte sexuel n'est décrit ni raconté, bien qu'il soit question de prostitution et de nudité. Certains personnages expriment cependant leur désir. C'est le cas de Petites Cendres, qui est secrètement amoureux-se de Yinn : « Yinn et Jason s'étaient enfin mariés, je pourrais faire de Yinn mon épouse et personne ne l'apprendrait, pensait Petites Cendres, je volerais une bague, et, tu peux bien avoir deux hommes, ce n'est pas de trop, lui dirais-je » (*MBP*, p. 13-14).

Selon Judith Butler, dont la thèse doctorale portait sur le désir et la reconnaissance chez Hegel, « le désir est toujours un désir de reconnaissance et [...] la reconnaissance est la condition *sine qua non* d'une vie continue et viable<sup>6</sup> ». Le personnage de Petites Cendres incarne parfaitement le caractère coextensif du désir et de la reconnaissance. Épris-e de Yinn, perpétuellement dans l'expectative d'un coup d'œil ou d'un baiser de sa part, Petites Cendres vit dans l'illusion et l'attente que Yinn reconnaisse son désir. C'est que, comme le souligne Leo Bersani à propos du fonctionnement du désir, « nous ne désirons pas seulement l'autre, nous désirons aussi son désir<sup>7</sup> ». Aussi Petites Cendres se nourrit-il-elle de l'espoir que Yinn l'aime un jour : « mais n'avait-il pas

5. Cette remarque se veut la conclusion que Sedgwick propose, dans une communication sur le *queer*, après avoir exposé une liste de « simples faits [...] qui peuvent différencier de manière fondamentale des gens qui sont pourtant de sexe, de race, de nationalité, de classe ou d'orientation sexuelle identiques » ; Eve Kosofsky Sedgwick, « Construire des significations *queer* », dans Didier Éribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 112. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle CSQ, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

6. Judith Butler, *Défaire le genre* [2004], trad. de Maxime Cervulle, Paris, Amsterdam, 2006, p. 267. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle DG, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

7. Leo Bersani, *Homos. Repenser l'identité* [1995], trad. de Christian Marouby, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 156.

l'espoir [...] qu'il serait comme l'avait été Fatalité sous le farouche envoûtement de Yinn, aimé, sauvé» (*MBP*, p. 58). Or, cet espoir est illusoire, et Petites Cendres le sait bien : Yinn est déjà marié-e avec Jason et, de surcroît, a un amant. Certes, Petites Cendres est atteint-e du sida et n'en a vraisemblablement plus pour très longtemps à vivre. En outre, il-elle s'apprête à connaître les souffrances qui ont emporté Fatalité, danseur-danseuse de la troupe qui vient tout juste de mourir du sida au moment où s'ouvre le récit. Qu'à cela ne tienne, Petites Cendres caresse tout de même le rêve que, « avant que sur [elle-lui] ne sonnent tous les glas » (*MBP*, p. 11), Yinn reconnaisse un jour le désir qu'il-elle éprouve à son égard :

Yinn, fille et garçon, déesse des jours brillants, lorsque complète est la nuit, qui s'avance vers Petites Cendres, prince d'Asie de ses nuits de feu, qu'il prît un jour Yinn dans ses bras ou que cela ne fût qu'un vain rêve, ses nuits ne seraient-elles pas celles de ses attentes, dans l'étang vert du sauna, Yinn, Temple des Divinités obscures, le rêve était rassérénant, essoufflant, ne permettant à aucune cellule du corps de s'endormir (*MBP*, p. 11-12).

C'est à la fois pour une « fille », un « garçon », une « déesse » et un « prince » que Petites Cendres éprouve du désir. L'identité de genre de Petites Cendres, la perception qu'il-elle a de Yinn, la façon dont Yinn performe le genre et le désir sexuel de Petites Cendres s'entrecroisent de manière à subvertir le système hétéronormatif. Petites Cendres, qui se perçoit comme un homme dans son rapport avec Yinn — « tu peux bien avoir deux hommes, ce n'est pas de trop » (*MBP*, p. 14) —, mais dont la performance du genre est plutôt féminine, est attiré-e et par la femme et par l'homme qu'incarne Yinn. Le désir sexuel de Petites Cendres correspond ainsi à une cartographie de la sexualité et du genre qui n'obéit pas au prisme de la matrice hétérosexuelle. Si le désir de Petites Cendres peut être clairement perçu comme un désir sexuel, on ne saurait dire s'il s'agit d'un désir *homosexuel* ou *hétérosexuel*. C'est précisément cette impossibilité de répondre définitivement à la question qui rend le désir de Petites Cendres inclassable et, par conséquent, *queer*. En effet, selon Tania Navarro Swain, la *queerness* « nie l'essentialisme genré ou homosexuel-le dans la mesure où elle est organisée autour de la performance d'identités plurielles qui se manifestent chaque jour<sup>8</sup> ». Diane Lamoureux, quant à elle, tire la conclusion suivante : « Est donc *queer* ce qu'on ne peut précisément localiser, ce qui interroge nos catégories de pensée, ce qui appartient à la déviance par rapport à une norme qui se présente comme claire et délimitée<sup>9</sup>. » Le désir sexuel qu'éprouve Petites Cendres pour Yinn est donc *queer* en ce sens qu'il ne peut être cerné une fois pour toutes. De fait, selon Butler,

8. Tania Navarro Swain, « Au-delà du binaire : les queers et l'éclatement du genre », dans Diane Lamoureux (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1998, p. 148.

9. Diane Lamoureux, « La réflexion queer : apports et limites », dans Maria Nengeh Mensah (dir.), *Dialogues sur la troisième vague féministe*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2005, p. 91.

[i]l devient difficile de dire si la sexualité des personnes transgenre est homosexuelle ou hétérosexuelle. Le terme « queer » est devenu utile précisément pour aborder ces moments d'indécidabilité productive. [...] Si nous ne pouvons nous référer sans ambiguïté au genre dans de tels cas, quel point de référence avons-nous pour affirmer quelle est l'orientation sexuelle d'une personne ? Dans le cas du transgenre, où la transsexualité n'entre pas en jeu, il est question de traversées qui ne peuvent être considérées comme des réalisations stables et dont la traversée des genres, le gender crossing, constitue la condition de l'érotisation (*DG*, p. 166).

La traversée des genres se manifeste dans le roman à l'étude par le fait que Petites Cendres se considère comme celui-celle qui sauve Yinn en l'allégeant du fardeau des tâches ménagères. Petites Cendres tient en effet à ce que la basse besogne que constituent le nettoyage du cabaret et du sauna ainsi que le lavage des vêtements des membres de la troupe n'incombe pas à Yinn :

et Petites Cendres songea qu'il retirerait du dos de Yinn la poche noire, oui, il le ferait, et l'appliquerait contre son dos à lui, tous ces chiffons, ces dessous des filles de la nuit au cabaret, Petites Cendres soustrairait Yinn à ces servitudes, mais dignement, dans sa robe pailletée de sirène, la plus étincelante de ses robes, pensait Petites Cendres, la robe sirène du fond des mers (*MBP*, p. 43).

Ici, Petites Cendres joue le rôle du sauveur-salvatrice de Yinn en le-la délestant de la poche de vêtements sales. On pourrait croire qu'il-elle accomplirait cette tâche habillé-e en femme, car il-elle s'imagine vêtu-e de « la plus étincelante de ses robes », mais il s'agit de « la robe sirène », dont il est fait mention deux fois, par ailleurs, qui évoque cet être fabuleux dont le sexe est invisible en raison de sa queue de poisson. C'est donc en ne performant ni le genre féminin ni le genre masculin, autrement dit, en étant indécidable, mais en jouant un certain rôle sexué, à savoir celui de l'homme traditionnel qui, dans un couple hétérosexuel, peut préserver son épouse de lourdes charges, que Petites Cendres conçoit son rôle de sauveur-salvatrice auprès de Yinn qu'il-elle perçoit, dans ce cas précis, comme une femme.

Cette lecture que Petites Cendres fait du genre de Yinn n'est cependant pas immuable. Petites Cendres s'avère également attiré-e par le vilain garçon auquel lui fait penser Yinn lorsqu'il-elle est habillé-e en homme :

il arrivait aussi, pensait Petites Cendres, que, dans sa tenue de sobre garçon, sur ce même trottoir, [...] [Yinn] eût l'air d'un garçon tentant de maîtriser en lui-même des envies canailles, ou il sifflait entre les dents, ou il crachait par terre, qu'il devint si frère du garçon à la poche noire sur son dos [...], c'était peut-être cet enfant à la poche noire, ou ce garçon des mauvais lieux, quand rien en Yinn n'était mauvais, qui attirait Petites Cendres (*MBP*, p. 45).

Conscient-e que Yinn lui est inaccessible, Petites Cendres s'imagine être à la place des hommes pour qui la reine du Saloon éprouve du désir ou sur qui il-elle dirige son regard. Par exemple, lorsque Robert le Martiniquais, nouvelle

recrue du Saloon, se fait ausculter par Yinn — «Yinn touchait de ses mains gracieuses, habiles, les fesses du garçon» (*MBP*, p. 63-64) — Petites Cendres

aurait aimé que la main de Yinn coure sur sa peau, sur ses hanches comme sur celles de Robert, [...] oui, que la main, les doigts de Yinn soient là sur sa peau, aussi distraits qu'habiles, que n'aurait-il fait pour être à lui de plus près même s'il n'avait rien à offrir, à elle aussi, lorsque Yinn, cette dame en noir accoudée au comptoir du bar, était si courtisée le soir, la nuit (*MBP*, p. 65).

Cette forme de triangulation s'observe aussi entre Jason, Yinn et Petites Cendres. Alors que Yinn est en train de parler à un autre membre de la troupe du Saloon du corps de Jason en décrivant «de ses mains à la fois masculines et gracieuses, et du frémissement de ses lèvres, toute la délectation qu'il éprouvait sur son corps» (*MBP*, p. 45-46), Petites Cendres écoute Yinn «comme s'il eût été soudain l'incarnation du corps langoureux de Jason offert aux lèvres de Yinn» (*MBP*, p. 46). Ici, c'est par l'intermédiaire de Jason, perçu comme clairement masculin par Petites-Cendres elle-lui-même, que Petites Cendres vit par procuration son désir envers Yinn qui, du reste, se révèle toujours à la fois féminin-e et masculin-e aux yeux du personnage désirant.

Si, dans son rapport avec Yinn, Petites Cendres présente une identité de genre plutôt masculine, il s'agit tout de même d'un être se travestissant en portant entre autres «une robe sirène» (*MBP*, p. 43) et en arborant des «ongles magnifiques» (*MBP*, p. 105) qui constituent sa vanité. C'est donc cet être fluide qui ressent un désir *queer* pour un «prince» et une «déesse» (*MBP*, p. 11) qui brouillent les frontières des genres en performant aussi bien le féminin que le masculin.

*Mai au bal des prédateurs* de Marie-Claire Blais peut être lu comme un roman tenant, dans sa globalité, un discours subversif sur l'identité de genre et qui propose un ensemble de perspectives non hétéronormatives. Il s'agit d'une œuvre qui appelle à la diversité et à la multiplicité des différences. En somme, c'est une célébration de la pluralité. Certes, *Mai au bal des prédateurs* met en scène une communauté de danseurs-danseuses travesti-e-s dont l'identité de genre, la performance du genre et le désir sexuel s'articulent de façon indéterminée, non catégorisable de même que non définitive, c'est-à-dire de façon *queer*. Cependant, subvertit-il toujours pour autant la binarité complémentaire de même que «la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle» (*TG*, p. 258)? S'il est vrai que le mot «subversion» est parfois galvaudé, il n'en demeure pas moins que, parmi toutes les voix qui résonnent dans le roman de Blais, il s'en trouve quelques-unes, et non les moindres, qui proposent (pour reprendre les termes d'Isabelle Boisclair et de Lori Saint-Martin à propos de ce qu'elles nomment le modèle postmoderne de conceptualisation de l'identité sexuelle), un «éclatement du binarisme vers la diversité, le multiple<sup>10</sup>» sur le plan des genres. Même si une polarisation entre

10. Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, «Les conceptions de l'identité sexuelle, le post-modernisme et les textes littéraires», *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, 2006, p. 10.

le féminin et le masculin subsiste, tout compte fait, les danseurs-danseuses peuvent néanmoins être interprété-e-s comme des êtres fondamentalement indécidables, ce qui contribue à subvertir le système hétéronormatif. En effet, comme le font valoir Boisclair et Saint-Martin au sujet de la façon dont l'identité de sexe/genre peut aujourd'hui être représentée dans les textes littéraires, « une fois que la dimension construite (donc relative et arbitraire) du sexe et du genre est révélée, on comprend que ce n'est que dans le contexte d'une politique des représentations ayant des visées hétérosexistes qu'il est pertinent de préciser le sexe/genre<sup>11</sup> ».

---

11. Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le post-modernisme et les textes littéraires », art. cité, p. 11.

# Mise en scène de l'Histoire, histoire d'une mise en scène : la dynamique Histoire/fiction dans *L'homme de paille* de Daniel Poliquin

David Laporte  
Université du Québec à Trois-Rivières

Dans un ouvrage commandé par le gouvernement du Québec en 1979 et dont le rayonnement fut mondial, Jean-François Lyotard relevait, à la suite d'autres auteurs, l'avènement d'un paradigme postmoderne et s'en prenait aux métanarrations, ainsi qu'aux discours d'autolégitimation produits par les sciences elles-mêmes. Pour la discipline historique, cela devait notamment signifier, d'une part, le rejet d'une fin unitaire et universelle de l'histoire, d'une certaine conception téléologique liée à une idée de progrès et, d'autre part, le morcellement de l'Histoire en histoires. Comme le propose Lyotard, il serait donc « convenable d'aborder l'une des grandes questions que nous livre le monde historique en cette fin du xx<sup>e</sup> siècle (ou en ce début du XXI<sup>e</sup>) par l'examen des "histoires". Car si ce monde est déclaré historique, c'est qu'on entend le traiter narrativement<sup>1</sup> ». La littérature a récupéré ce discours postmoderne sur la redéfinition de l'historicité pour en interroger les modes de représentation, ce qui a eu pour effet de créer un nouveau sous-genre romanesque que Janet Paterson nomme le « roman historique postmoderne<sup>2</sup> ». Il est dès lors peu étonnant que ce dernier type de roman préfère « au *fil* historique les *feuilletonnés* d'histoires multiples et parfois contradictoires, même si toutes tiennent l'une sur l'autre, séparées seulement par un peu de jeu<sup>3</sup> ».

- 
1. Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, coll. « Biblio essais », 1986, p. 45.
  2. Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 53 ; l'auteure souligne. Au sujet des romans historiques post-modernes, elle écrit : « Ce sont des romans qui, tout en possédant des traits formels post-modernes, ont une dimension historique qui est problématisée à l'intérieur de l'œuvre » (Janet Paterson, *Moments postmodernes*, ouvr. cité, p. 53).
  3. Pierre Ouellet, « LE TEMPS D'APRÈS l'histoire et le postmodernisme », *Tangence*, n° 39, 1993, p. 122.

Le roman *L'homme de paille*<sup>4</sup>, de l'auteur franco-ontarien Daniel Poliquin, est particulièrement révélateur de cet enchevêtrement d'histoires singulières par la fiction romanesque. Privilégiant une facture ludique de l'écriture historique, Poliquin interroge ses propres conditions d'énonciation, liées de près au contexte paratopique<sup>5</sup> de sa situation socioculturelle d'écrivain minoritaire, ainsi que les procédés de narrativisation de l'histoire. Aussi nous mettrons-nous en frais, au cours des lignes qui suivent, d'aborder les techniques de fictionnalisation de l'histoire dans cette œuvre fortement imprégnée d'une esthétique postmoderne. Une poétique du roman historique est ici favorisée. Elle permet la division du corps de l'analyse en quatre parties distinctes mais complémentaires, qui constituent autant de niveaux de saisie des stratégies narratives : les éléments paratextuels sont d'abord scrutés brièvement ; viennent ensuite les personnages, le temps, avec enfin les représentations et configurations de l'espace.

#### Au « seuil » de l'Histoire

Il est d'abord important de noter que le titre *L'homme de paille* s'offre à voir comme un jeu sur les significations. En plus de qualifier le personnage principal, Benjamin Saint-Ours des Illinois, il renvoie simultanément à quelqu'un « qui gagne sa vie en rendant de faux témoignages » (*HP*, p. 51), ainsi qu'à « un prête-nom dans une affaire louche » (*HP*, p. 51). L'homme de paille, ou encore épouvantail, peut également se définir comme un procédé rhétorique visant à créer une version affaiblie d'un argument, de telle façon qu'on puisse par la suite mieux le battre en brèche<sup>6</sup>. L'appareil titulaire oriente donc d'emblée la lecture du roman, dont le champ sémiologique promet d'être marqué par le sceau du jeu et de la fourberie, ce dont témoigne la mention, dès l'incipit, des pièces *La double inconstance* et *Scapin*, qui s'offrent comme exemplaires de la manipulation et de la tromperie.

En effet, l'incipit permet de faire la connaissance des membres d'une troupe de théâtre et laisse ainsi pressentir un traitement particulier de l'histoire puisque, comme le soutient François Ouellet, on peut s'attendre à ce que « [l]a trame historique n[e] [soit] plus dès lors que le prétexte à une immense mise en scène, visible à la fois dans le traitement théâtral du sujet et dans l'attitude des personnages, le héros en particulier<sup>7</sup> ». Marqué au niveau du discours par un procédé autoreprésentatif, ce préambule s'inscrit dans une poétique postmoderne de l'écriture spéculaire, par le dispositif narratologique

4. Daniel Poliquin, *L'homme de paille*, Montréal, Boréal, 1998. Dorénavant, les renvois au roman de Poliquin seront intégrés entre parenthèses dans le texte et signalés par le sigle *HP*, suivi du numéro de page.

5. Sur la paratopie, voir Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2004, p. 70 et suiv.

6. Voir Normand Baillargeon, *Petit cours d'autodéfense intellectuelle*, Montréal, Lux, coll. « Instinct de liberté », 2005, p. 79-80.

7. François Ouellet, « My(i)stère en trois actes », *Liaison*, n° 97, 1998, p. 32.

que Lucien Dällenbach nomme «réduplication simple<sup>8</sup>» et selon une logique où le microcosme — le jeu théâtral des membres de la troupe — investit le macrocosme, soit la structure du roman et ses divers éléments narratifs. Nous pouvons donc supposer que ce type de présentation liminaire aura une incidence sur la construction des personnages, ce que nous proposons maintenant d'observer.

### Histoire et personnages

Notre but dans cette partie est de dégager les différentes façons de procéder qui président à la construction des personnages dans le roman *L'homme de paille*. Pour ce faire, nous aurons recours à la typologie de Vincent Jouve, qui distingue trois modalités de la perception de la réalité — donc de la réalité historique, par extension — chez les personnages : le probable, le possible et le certain<sup>9</sup>. Le premier exemple que nous prenons pour illustrer le cas d'une historicité probable est celui de Blaise Corolère, le bourreau de Québec. Bien qu'à une première lecture, Blaise Corolère, le sympathique bourreau, puisse sembler appartenir au réseau de personnages « surnuméraires », selon l'expression adoptée par Jouve<sup>10</sup>, une recherche plus poussée montre qu'il répond plutôt à un amalgame d'influences historiques réelles qui, à leur époque, ont marqué ce que nous pourrions appeler la chronique des faits divers.

Corolère est bourreau malgré lui. Il offre l'hospitalité à la troupe de théâtre, en errance depuis le bombardement de la ville de Québec par l'armée anglaise. Blaise n'est aimé de personne, en dépit d'une physionomie plutôt attrayante : « [i]l n'y a pas au monde exécuteur des hautes œuvres qui ait visage plus plaisant que le sien. Une belle tête blonde et bouclée comme l'agneau de saint Jean Baptiste, imberbe, les joues rouges et les yeux d'un bleu si pur qu'on a toujours l'impression d'y lire ses moindres pensées » (*HP*, p. 36). Cette description sommaire du physique de Blaise permet d'effectuer un premier rapprochement historique avec la figure de Jacques Élie, cinquième maître officiel des hautes œuvres de la Nouvelle-France, qu'André Lachance décrit comme un « beau gaillard aux larges épaules, aux yeux bleus et aux cheveux blonds<sup>11</sup> ». Poliquin emprunte selon toute vraisemblance à l'histoire afin de procéder à une analogie, plutôt anecdotique il est vrai, entre les deux bourreaux, nonobstant le fait que la mort de Jacques Élie survienne bien avant la naissance de Corolère. Cela dit, Élie n'est toutefois pas la seule source d'inspiration de Poliquin qui influence la construction de Blaise Corolère.

Le fait est que ce dernier est tenu de se faire exécuteur des hautes œuvres afin d'obtenir l'absolution d'une peine de prison en lien avec une escarmouche

8. Le théoricien définit la réduplication simple ainsi : « fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude. » (Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 51 ; l'auteur souligne.)

9. Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, p. 68.

10. Vincent Jouve, *L'effet-personnage*, ouvr. cité, p. 29.

11. André Lachance, *Juger et punir en Nouvelle-France. Chroniques de la vie quotidienne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Libre Expression, 2000, p. 48.

l'ayant mis aux prises avec un de ses supérieurs, à l'époque où il était tambour dans la compagnie des bombardiers et des canonniers :

Le beau Blaise fréquentait la taverne *Le Chien d'or* où la fille de l'aubergiste lui faisait les yeux doux et lui avait promis de lui faire le reste dès qu'il aurait quartier libre. Un soir, Blaise s'est querellé avec un caporal qui se vantait non sans raison d'avoir déjà eu la fille. Le lendemain, il était arrêté pour outrage à un supérieur et condamné à un an de prison et deux cents coups de baguette (*HP*, p. 36).

Il y eut bien, historiquement, la condamnation d'un certain Jean Corolère, également tambour de la compagnie des bombardiers et des canonniers des troupes de la Marine : « [a]près s'être battu en duel avec un camarade de sa compagnie, le Conseil supérieur le condamna, le 2 juin 1751, à demeurer un an en prison. Toutefois, il fut libéré plus tôt, lorsqu'il accepta, le 17 août, de remplir les fonctions d'exécuteur de la haute justice au Canada<sup>12</sup> ». Bien que les dates des méfaits ne correspondent qu'imparfaitement<sup>13</sup>, le lien unissant les parcours biographiques de Jean et Blaise ne laisse aucun doute sur la filiation, ce qui nous permet d'affirmer que Blaise, à l'instar des comédiens du roman, endosse plusieurs identités, historiques celles-là. La logique qui répond à la construction de Benjamin Saint-Ours des Illinois est semblable, au sens où celui-ci semble puiser, par sa généalogie cette fois, à des influences éparées.

Par son nom, l'homme de paille est associé à Saint-Ours, un patronyme soulignant le lien fantasmé entre ce dernier et Jean-Baptiste Saint-Ours des Chaillons (1669-1747), personnage historique réel et figure importante de la noblesse de Nouvelle-France, comme le rapporte le narrateur :

C'est un nom qu'il a pris par fantaisie un peu, et aussi par reconnaissance envers Jean-Baptiste Saint-Ours des Chaillons, seigneur et croix de Saint-Louis, qui fut lieutenant de roi à Québec et qui a eu soin de lui et son frère quand ils étaient petits. Nulle parenté non plus, bien sûr, avec François-Xavier de Saint-Ours, capitaine de milice, qui est ici à Québec avec l'armée de Montcalm (*HP*, p. 55).

Les patronymes adoptés par Benjamin permettent donc de renforcer son lien avec l'histoire et esquissent les facettes d'une logique de la « généalogie à la carte<sup>14</sup> » qu'embrasse le personnage de Saint-Ours des Illinois, dont les multiples influences sont également mises en évidence par son portrait physique :

un homme comme lui, on n'en a jamais vu de pareil dans le coin. Il a le visage mataché à l'indienne et son costume est une sorte d'amalgame de l'armée française et de la milice canadienne. Il a les galons de capitaine et

12. André Lachance, *Crimes et criminels en Nouvelle-France*, Montréal, Boréal, 1984, p. 33.

13. Le récit de Blaise se déroule vers l'année 1759, alors que la condamnation de Jean Corolère remonte à 1751. Nous imaginons mal qu'un bourreau doive fournir tribut durant huit ans pour l'absolution d'une peine d'emprisonnement d'un an.

14. L'expression est empruntée à François Ouellet, « Vers une généalogie à la carte. Daniel Poliquin et la fonction affabulatrice », *Protée*, vol. 33, n° 3, 2005, p. 9-22. Ouellet reprend l'essentiel de cet article dans son ouvrage *La fiction du héros. L'œuvre de Daniel Poliquin*, Québec, Nota bene, 2011.

la tunique blanche des troupes de marine, mais il porte aussi la tuque de laine et la ceinture rouge des miliciens. Le reste est indien : brayet, mitasses, camisole de daim (HP, p. 66).

Le portrait que brosse le narrateur permet d'appréhender l'hétérogénéité des ascendances culturelles de Saint-Ours des Illinois. Son costume est d'époque et puise à la fois dans la tradition vestimentaire de l'armée française et de la milice canadienne. De plus, le reste de ses vêtements témoigne d'un contact avec les Amérindiens, puisqu'il leur emprunte brayet, mitasses et camisole de daim, que l'on présume être le code vestimentaire de tout bon coureur des bois. Comme le nom donc, l'habit est ici révélateur du parcours biographique de l'homme de paille, parcours pour le moins bigarré et pour lequel Poliquin s'en donne à cœur joie dans la surenchère de référents historiques.

En contrepartie, aucun personnage *marquant* de l'histoire officielle n'y est incarné, et ce, malgré l'évocation foisonnante de figures historiques. Seulement évoqués et sans incidence sur le récit, les personnages historiques n'ont pour ainsi dire aucune importance hiérarchique ni fonctionnalité dans le roman. Ils ne participent en rien à son déroulement et relèvent plutôt d'une volonté d'inscription dans une ambiance historique. De plus, nombreux sont ceux qui sont enclins à être tournés en dérision par Poliquin. En témoigne notamment le cas de Bigot (François), dont seul le patronyme permet de l'identifier.

Bigot fait en tout l'objet de cinq mentions dans le roman de Poliquin. La première brosse le portrait drolatique d'un homme aux mœurs légères :

Quand la troupe s'est produite pour la première fois à Québec, Auguste l'a envoyée [la Colombine] chez l'intendant demander la permission qu'il fallait pour monter les tréteaux. Il avait calculé que l'intendant, qui est laid comme un cul et qui pue comme, qui s'appelle Bigot en plus, serait encore moins difficile que le Capitan. L'intendant l'a écoutée fort aimablement et a signé l'autorisation sans rien exiger d'elle (HP, p. 16).

Ces esquisses grossières, qui instaurent une désacralisation carnavalesque — Bigot est laid comme un cul et pue comme — sont récurrentes. Étant donné leur absence d'autonomie et de fonctionnalité, les personnages immigrants, pour emprunter le terme de Philippe Hamon, par un renversement paradoxal de la mémoire historique, sont relégués à un rôle passif plutôt qu'actif, cette perspective procédant d'un choix éditorial qui s'inscrit en faux contre une certaine histoire partisane. En attribuant la parole à de nombreux marginaux, Poliquin fait en sorte de livrer une réflexion sur la part de subjectivité dans l'histoire, comme en fait foi le dispositif narratif priorisé au sein de l'œuvre.

### Temps et narration : une théâtralisation de l'Histoire

Janet Paterson note que l'acte d'énonciation du roman postmoderne tend à privilégier une pluralité de voix narratives, lesquelles sont « soit scindées, dédoublées, fragmentées, [...] soit carrément multiples. Ces voix produisent rarement un discours unifié. Elles refusent, au contraire, d'admettre une seule vision et une seule autorité et elles subvertissent toute notion de contrôle, de

domination et de vérité<sup>15</sup> ». Cette multiplicité d'instances narratives est bien présente dans *L'homme de paille* et influence grandement le déroulement alinéaire du récit, syncopé par de nombreux anachronismes. Nous avons déjà mentionné le rôle central que pouvait jouer le théâtre dans le roman. La métaphore théâtrale subsume également l'ensemble de la construction temporelle romanesque, car la démarche narrative en est tout imprégnée, entre autres par l'organisation du récit en séquences, où plusieurs narrateurs prennent le relais du précédent. Cette architectonique, qui permet un jeu sur la fréquence, a pour effet de briser la linéarité du récit, par l'intrication d'analepses et d'ellipses et en instaurant un certain brouillage événementiel.

Le déroulement de la troisième partie, intitulée «Le théogame», est particulièrement révélateur de ce traitement des voix narratives. Celle-ci est constituée de plusieurs fragments mêlant avec beaucoup d'ambiguïté l'ellipse et l'analepse, voire même la paralipse<sup>16</sup>. L'ouverture de cette partie donne la parole à un nouveau narrateur, Pâtissant, le maître d'école de la seigneurie de la Sapinière, qui nous apprend le départ de Benjamin (*HP*, p. 175). Ce passage donne lieu à une recomposition d'événements échelonnés sur près de cinq ans, soit la durée du sommeil de Benjamin. Pâtissant insiste davantage sur le récit de l'avènement d'un nouveau curé dans la seigneurie, soit le père Barthélémy. Ce passage pourrait donc être considéré comme une sorte d'analepse-sommaire, dans la mesure où le temps est fortement condensé et renvoie à une sélection d'événements qui ont eu lieu durant les cinq années passées.

La seconde partie du troisième livre donne la parole à Benjamin Saint-Ours des Illinois, s'éveillant après une période de narcolepsie prolongée de cinq ans (*HP*, p. 183). L'ellipse est encore vécue, cette fois du point de vue de Saint-Ours des Illinois. De plus, son récit est raconté au passé composé, puisque le temps de référence ou présent de la narration se situe une année plus tard, l'homme de paille racontant son histoire, nous l'apprendrons, alors qu'il se trouve sur une banquise à la dérive. Le recours à l'analepse est donc encore une fois utile afin de suivre le parcours de Benjamin découvrant les nouveaux habitants de sa seigneurie, dont Pâtissant, le premier narrateur du troisième livre. Cette troisième partie est certainement la plus complexe au point de vue narratif, qui cède tour à tour la parole à Pâtissant, Saint-Ours des Illinois, le huissier Grégoire, Claridge de Stillborne, Gaspard l'apothicaire, la petite ursuline, pour terminer par l'homme de paille. La fonction parfois palinodique, souvent testimoniale<sup>17</sup> de cette mise en scène narrative instaure une vision latérale et kaléidoscopique de l'histoire, dès lors démembrée et reconstituée au gré des témoignages livrés par les personnages narrateurs. Ce jeu donne libre cours à la mémoire individuelle et à son caractère sélectif

15. Janet Paterson, *Moments postmodernes*, ouvr. cité, p. 18-19.

16. À propos de la paralipse, Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 93 ; l'auteur souligne) indique : « Ici, le récit ne saute pas comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée. Ce genre d'ellipse latérale, nous l'appellerons [...] une paralipse ».

17. À propos des fonctions des voix narratives, voir Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, coll. «Campus», 1999, p. 27 et suiv.

plutôt qu'à l'histoire monolithique d'une communauté. En outre, il permet la saisie d'une tranche synchronique d'histoire en en révélant son ubiquité, c'est-à-dire les différentes façons de la vivre et de s'en arranger. Aussi ce manquement à l'Histoire est probablement à mettre au compte de la marginalité des personnages, laquelle est d'ailleurs surdéterminée par les lieux de l'action que privilégie le récit.

### L'exiguïté spatiale ou les marges de l'Histoire

Selon François Paré, la plupart des cultures minoritaires « souffrent de cette hypertrophie du symbolisme de l'espace qui ne fait que révéler au grand jour leur absence séculaire de l'Histoire<sup>18</sup> ». *L'homme de paille* ne laisse pas de corroborer cette remarque, dans la mesure où les personnages se retrouvent toujours victimes de l'enfermement dans un espace restreint, tantôt dans la cave de Blaise le bourreau, tantôt encore dans l'enceinte aliénante de la seigneurie de la Sapinière. Loin d'abonder, les descriptions de l'espace brillent par leur absence et les plus significatives restent bien peu éclairantes quant à l'époque qu'elles nous donnent à voir. Il y a toutefois un élément du décor qui semble crucial, non pas qu'il ait une grande valeur historique, mais davantage pour la symbolique qu'il renferme : la pendule que l'homme de paille reçoit en cadeau de la part de Benjamin Franklin.

Cette présence insistante dans le déroulement du second livre atteste son importance. « [D]ernier modèle suisse, une pure merveille de mécanique » (*HP*, p. 123), l'horloge attire le personnel ménager comme par une force quasi mystique : alors que les servantes Clémence et Valentine se battent pour l'épousseter, Toussaint se lève la nuit pour l'observer, ce qu'il se garde de répandre. Nous retrouvons cette « fascination pour le temps qui passe » (*HP*, p. 124) chez nombre de censitaires de Benjamin, comme ce dernier le confie :

J'ai remarqué aussi que ce que les gens appréciaient le plus, c'était venir se restaurer chez moi après le spectacle et regarder mon horloge. Ils aimaient beaucoup la pendule de monsieur Franklin, eux si habitués à dire l'heure selon l'inclinaison du soleil. Ils faisaient des paris entre eux, tâchaient de deviner l'heure exacte, et le gagnant avait le droit de s'asseoir devant la pendule plus longtemps que les autres pour en admirer le mouvement (*HP*, p. 129).

De quoi peut bien témoigner cet engouement si fort pour la pendule ? En fait, Benjamin Saint-Ours des Illinois offre probablement la meilleure explication, dans les dernières pages du roman. Selon lui « [l]a vie au village était bonne mais longue, tous les matins et toutes les saisons se ressemblaient, je n'arrivais plus à mesurer le temps qui passe. Je pourrai dire que j'ai connu l'éternité avant la mort. Maintenant je vis deux fois les jours qui [*sic*] me restent » (*HP*, p. 249). L'horloge, bien plus qu'un indice historique à proprement parler, est en fait un objet métaphorique évoquant une réflexion sur les régimes d'historicité. Alors que le village contraint les individus dans une temporalité circulaire et cyclique

18. François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, p. 72.

— une temporalité de «l'éternité», pour reprendre le terme de Benjamin —, ce dont témoignent d'ailleurs les nombreuses mentions de la fête des récoltes de la Saint-Martin (*HP*, p. 69; p. 111-112; p. 130-131; p. 140; p. 239), le temps que représente la pendule est historique, comme le conçoit la métaphore fluviatile. L'horloge, symbole du temps qui passe, renvoie donc les habitants de la seigneurie à leur propre condition spatiale exigüe et, partant, a-historique.

### Épilogue

Nous avons pour mandat, dans les précédentes lignes, de donner à voir la façon dont l'histoire venait pénétrer et nourrir la fiction dans le roman *L'homme de paille* de Daniel Poliquin. Chemin faisant, plusieurs aspects nous ont paru emprunter à la fois à l'esthétique postmoderne et à des aspects formels et thématiques attribuables au contexte minoritaire dans lequel s'inscrit l'écriture de Poliquin. Si les littératures de l'exiguïté se définissent par une tentative «d'accès à l'Être et aux discours ontologiques<sup>19</sup>», une des caractéristiques de l'esthétique postmoderne est «la mise en valeur des minorités de tous ordres contre un ordre éthique dominant, identifiable à un ethno-phallo-logo-centrisme<sup>20</sup>». À n'en point douter, le roman *L'homme de paille* adopte cette tendance qui consiste à mettre la parole minoritaire de l'avant. En témoignent non seulement l'origine de chacun des personnages, mais également le dispositif narratif qui permet de donner la parole à ces proscrits, scotomisés de la mémoire officielle et en marge du discours historique majoritaire. Peu étonnant alors que les personnages historiquement réels n'occupent qu'une fonction appendiculaire et soient, de surcroît, tournés en dérision la plupart du temps.

Le roman tout entier est alors tributaire de la posture identitaire marginalisée qu'adoptent les personnages narrateurs, tant par les aspects temporels, marqués par un flottement significatif, que par les descriptions de l'espace, très peu présentes. Cela donne lieu à tout un jeu sur les anachronismes et à un manque criant d'espace à habiter. De plus, Poliquin fait montre d'une approche critique, interrogeant les liens entre les destinées individuelles (histoires) et le déroulement de l'Histoire. Cela étant, il met davantage en valeur le caractère subjectif de la mémoire individuelle qu'il ne prêche l'appartenance à une histoire une et indivise. Participant d'une déconstruction de la pratique historienne, son entreprise vise à dénoncer l'importance accordée à l'Histoire monolithique au détriment des «feuilletés» d'histoires mises de côté et restées dans l'ombre. Ce qui toutefois n'enlève rien à la réalité historique du récit qu'il nous présente, dont l'esprit est bien ancré mais qui, par un traitement énonciatif marqué par l'ironie et l'humour, nous oblige souvent à garder une distance critique par rapport aux faits exposés.

19. François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, ouvr. cité, p. 28.

20. Pierre Ouellet, «LE TEMPS D'APRÈS», art. cité, p. 120.

# Nature et fonctions du diable dans les contes et légendes d'origine québécoise

Marie-Christine Fillion Parent  
Université du Québec à Rimouski

Au XIX<sup>e</sup> siècle, dans un Québec où l'apprentissage de la lecture était un privilège, la tradition orale a permis la transmission des valeurs, des goûts artistiques et des croyances. Les contes et légendes ont assumé plusieurs rôles. Outre la fonction de divertissement, ils ont également été source d'apprentissage. À cette époque, l'Église s'insérait dans tous les domaines de la vie sociale et privée, de sorte que sa présence influençait fortement la personnalité et les occupations des Québécois. Par l'intérêt qu'ils suscitaient chez le peuple, les contes et légendes ont assuré la promotion des valeurs et de la morale privilégiées par l'Église ainsi que la compréhension des messages véhiculés par celle-ci. Ils ont permis, de façon verbalisée et imagée, d'indiquer une marche à suivre, ou plutôt, dans une époque essentiellement punitive, de montrer, par exemple, où la désobéissance pouvait mener. En effet, nombreuses étaient les histoires mettant en scène des individus qui avaient transgressé les règles catholiques bien établies et qui se transformaient en loups-garous<sup>1</sup>, qui revenaient sous forme de fantôme<sup>2</sup> ou qui recevaient la visite du Diable<sup>3</sup>. Il était de coutume, notamment, d'effrayer pour éduquer. La crainte du Malin, justifiée par ses actions dans la Bible, par exemple lorsqu'il essaie d'induire Jésus en tentation, s'est rapprochée du peuple. Le Diable, autant que Dieu, était alors considéré comme omniscient : Dieu pour veiller sur sa création, le Diable pour

- 
1. Voir « Le cheval blanc », « Le Voisin loup-garou », « La grande truie rose » et « Les loups-garous », dans Jean-Claude Dupont, *Légendes du Québec. Un héritage culturel*, Québec, GID, 2008.
  2. Voir Honoré Beaugrand, « Le fantôme de l'avare », et Philippe-Joseph Aubert de Gaspé, « Légende du père Romain Chouinard », dans Aurélien Boivin, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Québec, Fides, 2008.
  3. Voir Charles Laberge, « Conte populaire », dans Aurélien Boivin, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 81.

la corrompre. Deux portraits du Diable se sont progressivement dessinés. L'ethnologue Bertrand Bergeron<sup>4</sup> explique que le premier projette une image du Diable propagée par l'Église, représentant la personnification du Mal, tandis que le second répond à un besoin du peuple : celui de le voir... Rappelons-nous que tous les conteurs connaissent quelqu'un qui a rencontré le Diable, à un moment où à un autre. Mais qui est exactement ce Diable ? Dans le cadre de cet article, je m'intéresserai à sa nature, tant à travers ses aspects physiques et psychologiques, qu'à travers ses fonctions, qui regroupent des représentations telles que l'adversaire, le bon diable imbécile et le justicier.

### Nature du Diable

Qu'il soit nommé Satan, Belzébuth, le Malin, l'Ennemi, le Traître, le Tentateur, le Maître du Mensonge, l'Adversaire, le Diviseur ou Lucifer, le personnage du Diable peut être considéré comme un représentant du monde religieux, une convention du genre fantastique, un thème littéraire, un être réel ou comme une simple invention imaginaire. Pour mieux saisir sa nature, j'ai décidé de concentrer mon attention sur ses aspects physiques et sur ses aspects psychologiques.

### 1. Aspects physiques

Il est difficile de dresser un portrait physique détaillé du Malin, puisqu'il existe de nombreuses descriptions comprenant des éléments distincts, chaque conteur aimant ajouter sa touche personnelle. Cette multitude d'apparences s'explique également par la capacité que possède le Diable de se métamorphoser à volonté. Ainsi, il peut se présenter sous des traits anthropomorphes, angéliques ou zoomorphes, mais il peut aussi prendre l'apparence d'objets. Il possède la capacité de se transformer selon les besoins de la situation. Autrement dit, il sait adapter son aspect physique à sa victime pour mieux atteindre ses objectifs. Ainsi, dans la légende « Le grand cheval noir de Trois-Pistoles<sup>5</sup> », pour construire l'Église, le curé Barrette ayant besoin de force pour tirer les pierres jusqu'au bâtiment, il se transforme alors en un immense cheval noir aux yeux de feu. Aux Forges du Saint-Maurice, le Diable apparaît plutôt sous la forme d'un gros chat noir<sup>6</sup> qui se couche au pied du fourneau et veille sur sa propriété en maître des lieux.

Lorsqu'il apparaît sous les traits d'un bel étranger, dans les légendes de Rose Latulipe, du Diable à la danse ou du Diable beau danseur<sup>7</sup>, le Malin

4. Bertrand Bergeron, dans Bryan Perro (animateur et scénariste) et Guylain Côté (réalisateur), « Le diable québécois », *Créatures fantastiques* [En ligne], consulté le 25 mars 2013, URL : [http://www.radio-canada.ca/emissions/creatures\\_fantastiques/2012-2013/document.asp?idDoc=251229#leplayer](http://www.radio-canada.ca/emissions/creatures_fantastiques/2012-2013/document.asp?idDoc=251229#leplayer).

5. Victor-Lévy Beaulieu, « Le grand cheval noir du Diable », dans *Contes du Québec. Recueil de contes choisis*, éd. Mathieu Simard, Montréal, Renouveau pédagogique, coll. « Littérature québécoise », 2010, p. 174.

6. Napoléon Caron, « Les Forges du Saint-Maurice », dans Guy Boulizon, *Contes et récits d'autrefois*, Montréal, Beauchemin, 1961, p. 176.

7. Voir « L'étranger », dans Philippe Aubert de Gaspé fils, *L'influence d'un livre*, Montréal, Boréal, coll. « Compact classique », 2006, p. 48.

prend le rôle d'un séducteur. Il s'adapte bien sûr aux critères de beauté de l'époque, mais il conserve généralement les caractéristiques d'un homme «grand», «jeune» et «riche». Cependant, il arrive qu'il se trahisse, par exemple en révélant sa véritable nature par ses yeux rouges et enflammés (inspirés par la colère ou l'approche de la réussite). Il s'agit d'un trait récurrent relevé par Jean Du Berger<sup>8</sup> et identifié dans le *Modif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson<sup>9</sup>. Le Diable, sous apparence humaine, peut emprunter diverses formes. Il se transforme en femme pour battre Édouard Tassé aux Forges du Saint-Maurice<sup>10</sup> et en enfant dans «Les rats sur le labour<sup>11</sup>», afin de donner une leçon à un laboureur qui travaille le jour des Morts. De plus, le Diable peut se manifester sous la forme d'un objet. Dans la légende «Le sacreur dans le chantier<sup>12</sup>», il incarne un cercueil dans lequel chaque bûcheron entre, jusqu'à ce que celui qu'il venait chercher y reste prisonnier.

Malgré tous les éléments différents que nous retrouvons dans les contes et légendes pour décrire l'apparence physique du Diable, il existe des caractéristiques récurrentes auxquelles nous avons recours pour découvrir sa nature. De façon générale, afin de signaler sa proximité avec l'instinct animal et les besoins primitifs, le Diable possède plusieurs traits animaliers qui ne disparaissent pas lorsqu'il prend forme humaine, tels ses cornes, sa barbe de bouc, ses griffes et ses sabots. Il est parfois poilu, soit sur le corps entier ou sur les oreilles. Par exemple, lorsqu'il vient prendre Colette pour épouse dans «À la Sainte-Catherine», le Diable se présente comme «un personnage tout de rouge habillé, les yeux flamboyants, doté de deux cornes et d'une queue velue<sup>13</sup>». De plus, le Diable dégage une odeur particulière, une odeur sulfureuse.

## 2. Aspects psychologiques

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le Malin est considéré par la religion catholique comme l'adversaire universel. Il est non seulement l'ennemi de Dieu, mais également celui de toutes les créatures créées par Lui. Le Diable possède donc tous les traits de caractère le rapprochant de l'antihéros. En réalité, il est par définition le contraire des représentants du Bien. Si Dieu est bon, le Diable est mauvais. Si Dieu est honnête, le Diable est fourbe. En revanche, l'opposition n'est pas complète puisque le Diable est considéré lui aussi comme surnaturel, omniscient et puissant. Nous retrouvons en le Malin les traces des sept

- 
8. Jean Du Berger, *Le Diable à la danse*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Ethnologie de l'Amérique française», 2006, p. 126.
  9. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1955-1958.
  10. Napoléon Caron, «Les Forges du Saint-Maurice», dans Guy Boulizon, *Contes et récits d'autrefois*, ouvr. cité.
  11. «Les rats sur le labour», dans Jean-Claude Dupont, *Légendes du Québec. Un héritage culturel*, ouvr. cité.
  12. «Le sacreur dans le chantier», dans Jean-Claude Dupont, *Légendes du Québec. Un héritage culturel*, ouvr. cité.
  13. Charles-Marie Ducharme, «À la Sainte-Catherine», dans Aurélien Boivin, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité.

péchés capitaux; soit l'orgueil, l'avarice, l'envie, la colère, la luxure, la gourmandise et la paresse. Cependant, il n'incarne pas chacun d'eux dans toutes les légendes. Je ne m'intéresserai donc qu'à quelques traits de caractère prépondérants dans l'analyse de ses aspects psychologiques en mettant de côté les péchés capitaux.

Le Diable est *joueur*. Il aime les paris et les marchés. Il offre la facilité par la richesse et donne l'illusion de l'éternité. Par exemple, dans « Les trois diables<sup>14</sup> », il laisse suffisamment d'argent à l'épouse de Richard le cordonnier pour qu'elle boive autant d'alcool qu'elle le désire pendant un an, mais l'échéance arrive bien vite... Le Diable est toujours à l'heure pour réclamer son dû. De même, il offre aux bûcherons la possibilité de retrouver leurs blondes pour une soirée par le recours à la chasse-galerie<sup>15</sup>, mais en leur imposant plusieurs difficultés qui peuvent les entraîner facilement en Enfer. Le Malin se joue de l'avidité de l'Homme et de son illusion de contrôle.

Il est *tentateur*. Dans la tradition judéo-chrétienne, selon Jean Du Berger, « le Diable [est un] compagnon invisible qui entraînait les chrétiens dans des sentiers défendus malgré les sages conseils de leur ange gardien et que la tradition orale décrivait comme un être avide d'âmes<sup>16</sup> ». En ce sens, le Diable était donc à l'origine d'une partie des écarts de conduite importants des chrétiens. C'est lui qui leur proposait vices et facilités pour les amener à commettre des péchés. En réalité, comme l'explique Hervé Rousseau, « [l]e but de Satan n'est pas tant de faire le mal et répandre le malheur que d'*empêcher les hommes de croire*, en les faisant douter de Dieu, ce qui est le plus grand péché<sup>17</sup>. »

Il est *disponible*. Attentif et à l'écoute, le Diable répond à l'appel de qui l'invoque. Ainsi, dans « La tuque percée<sup>18</sup> », nous pouvons voir qu'il vient en aide à un homme ruiné par les hasards de la nature : « J'ai entendu tes lamentations; je reconnais ta mauvaise fortune<sup>19</sup>. » Lorsque Mademoiselle Poulin, à son décès, lègue tout ce qu'elle possède au Diable, il prend possession du territoire à proximité des Forges du Saint-Maurice. Malgré les recherches, nul n'a retrouvé son coffre-fort ni les clés qu'elle avait lancées dans un ruisseau pourtant peu profond<sup>20</sup>. De même, dans « À la Sainte-Catherine », il n'hésite pas à prendre pour épouse une femme qui a affirmé : « Plutôt épouser le diable que de coiffer Sainte-Catherine<sup>21</sup> ! »

14. Paul Stevens, « Les trois diables », dans Aurélien Boivin, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité.
15. « La chasse-galerie », dans Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie. Légendes canadiennes*, Montréal, [s.é.], 1900.
16. Jean Du Berger, *Le Diable à la danse*, ouvr. cité, p. 20.
17. Hervé Rousseau, *Le Dieu du mal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Mythes et religions », 1963, p. 69; l'auteur souligne.
18. « La tuque percée », dans Cécile Gagnon, *Mille ans de contes. Québec*, Toulouse, Milan, 1996.
19. « La tuque percée », art. cité.
20. Napoléon Caron, « Les Forges du Saint-Maurice », dans Guy Boulizon, *Contes et récits d'autrefois*, ouvr. cité.
21. Charles-Marie Ducharme, « À la Sainte-Catherine », dans Aurélien Boivin, *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, ouvr. cité, p. 239.

Le Diable est *vaniteux et orgueilleux*, comme Jean Du Berger l'explique : « Satan ne part pas sans laisser une empreinte, une trace qui rappellera son passage<sup>22</sup>. » Il est important pour lui que la communauté transmette le souvenir de son passage. Il désire entrer dans la mémoire collective, même en suscitant la peur. Monseigneur Cristini affirme que « [c]'est l'orgueil qui le tient éloigné de Dieu et fait de lui l'*Adversaire*<sup>23</sup>. » Le Diable cherche l'adoration des hommes. En fait, il cherche à retirer toute l'admiration que l'Homme voue à Dieu pour la posséder à son tour. Rappelons que la chute de Satan en tant qu'ange (séraphin) de Dieu a été causée par son désir de devenir l'égal du Créateur. À défaut de devenir son égal, il a choisi la voie de l'opposition.

Le Diable est *patient et têtu* puisque, ne pouvant amener Rose Latulipe avec lui lors de la danse du Mardi Gras à cause de l'intervention du curé, il attend le moment de sa mort pour l'attraper entre ses griffes. Comme il connaît l'issue de l'histoire, il la laisse essayer de se racheter en devenant religieuse tout en sachant qu'il finira par obtenir son âme d'une façon ou d'une autre, puisqu'elle lui a promis d'être sienne pour toujours en lui donnant sa main<sup>24</sup>. Dans un autre conte, il revient chaque année combattre Édouard Tassé aux Forges du Saint-Maurice, jusqu'à ce que, la troisième année il remporte enfin la victoire en modifiant son apparence pour se présenter sous les traits d'une jolie femme<sup>25</sup>.

Bref, le Diable adapte son aspect physique à la situation dans laquelle il se trouve. Il n'hésite pas à se présenter sous les traits d'un animal, d'un bel étranger ou d'un cerceuil. Selon moi, concernant ses aspects psychologiques, on pourrait caractériser le Diable comme un amoureux des plaisirs. Il aime jouer, séduire et être adoré. Représentant de plusieurs péchés capitaux, il sait par ailleurs se montrer patient en attente du moment de savourer sa victoire.

### Fonctions du Diable

Le Diable prend plusieurs visages dans les contes et légendes d'origine québécoise. Je m'attarderai à trois de ses fonctions principales : l'adversaire, le bon diable imbécile et le justicier. Pour les besoins de cette étude forcément partielle, j'ai écarté le diable suiveur<sup>26</sup> (celui qui suit la personne sans interagir avec elle), le diable guide vers la mort<sup>27</sup> (celui qui transporte le corps jusqu'en Enfer) et le diable fourbe<sup>28</sup> (celui qui propose des pactes impossibles à tenir).

22. Jean Du Berger, *Le Diable à la danse*, ouvr. cité, p. 135.

23. Léon Cristiani, *Présence de Satan dans le monde moderne*, Paris, France Empire, 1959, p. 307; l'auteur souligne.

24. « L'étranger », dans Philippe Aubert de Gaspé fils, *L'influence d'un livre*, ouvr. cité, p. 48.

25. Voir Napoléon Caron, « Les Forges du Saint-Maurice », dans Guy Boulizon, *Contes et récits d'autrefois*, Montréal, Beauchemin, 1961, p. 176.

26. Voir « L'amoureux épouvanté » et « La marque des fesses du diable » répertoriées dans Jean-Claude Dupont, *Légendes du Québec. Un héritage culturel*, ouvr. cité.

27. Voir « Le cométique noir », dans Jean-Claude Dupont, *Légendes du Québec. Un héritage culturel*, ouvr. cité.

28. Voir « Le fantôme de Côme Lavallée », dans Nicole Guilbault (dir.), *Fantastiques légendes du Québec. Récits de l'ombre et du sombre*, Montréal, Asted, 2001, p. 57.

## 1. L'adversaire

À une certaine époque, au Québec, tous les événements malheureux étaient le résultat de la manifestation du Malin. Que ce soit la maladie, l'alcoolisme, un incendie ou la mort d'un enfant, tout s'expliquait par le Diable. En réalité, Georges Henry Tavard explique dans *Satan* : « [f]aute d'une explication totale de l'origine et de la nature de la douleur universelle, ils [les hommes] [...] ont trouvé dans ce symbole une représentation. L'ennemi prend alors un visage. Ce qu'on voit, on peut le tolérer mieux que ce qu'on ne voit pas<sup>29</sup>. » L'existence du Diable permettait donc l'existence des malheurs qui ne pouvaient pas être imputés à Dieu, qui est Amour. Autrement dit, la présence du Diable au sein de cette société favorisait l'existence du malheur sans affecter la croyance du peuple en Dieu. De plus, la haine du Malin rassemblait les chrétiens dans la lutte contre un ennemi commun. Cependant, comme le mentionne Richard Bergeron dans *Damné Satan*, « [s]i Satan est symbole, il est figure à interpréter. S'il est une réalité autonome, il devient clé d'interprétation. Dans le premier cas, nous comprenons Satan à partir du mal dans le monde; dans le second, nous expliquons le mal à partir de Satan<sup>30</sup>. » Nous pouvons donc déduire que Satan est soit originaire du mal, soit à l'origine de celui-ci. Tout dépend de la façon dont on le considère, c'est-à-dire comme une représentation ou comme un être à part entière.

## 2. Le bon diable imbécile

Dans la littérature orale et écrite, il arrive souvent que le peuple réussisse à être plus rusé que le Malin lui-même grâce à sa foi et à son ingéniosité. Il est donc possible de contrer les plans du Diable. En effet, le thème du Diable trompé est tellement manifeste dans les arts qu'il a inspiré, en Allemagne, la notion que l'on appelle « le bon diable imbécile<sup>31</sup> ». Cette notion désigne les histoires où la victime du Diable réussit à obtenir ce qu'elle désire du Malin sans le payer en retour pour son intervention. Ainsi, Robert Muchembled explique dans *Une histoire du diable, XI<sup>e</sup> siècle-XX<sup>e</sup> siècle*, « [l]e Malin n'avait pas toujours le dernier mot, loin de là. Berné, vaincu, raillé, il rassurait ceux qui le mettaient ainsi en scène. Le thème du démon dominé par l'homme était un puissant antidote contre l'angoisse<sup>32</sup>. » Par conséquent, ces histoires accentuaient la foi des catholiques et diminuaient leur crainte face à l'Ennemi universel, diminuant considérablement ses pouvoirs, puisqu'il pouvait être trompé par les hommes. Le bon diable imbécile est une figure récurrente du Diable dans les contes et légendes d'origine québécoise. « Le Diable

29. Georges Henry Tavard, *Satan*, Paris, Desclée/Novalis, coll. « L'horizon du croyant », 1988, p. 29.

30. Richard Bergeron, *Damné Satan! Quand le Diable refait surface*, Montréal, Fides, coll. « Rencontres d'aujourd'hui », 1988, p. 21.

31. Jean Du Berger, dans Bryan Perro (animateur et scénariste) et Guylain Côté (réalisateur), « Le diable québécois », *Créatures fantastiques*, site cité.

32. Robert Muchembled, *Une histoire du diable, XI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2002, p. 28.

constructeur de pont<sup>33</sup> » le met en scène comme bâtisseur de pont en échange de la première âme qui le traversera, de sorte tout le monde craint de s'y aventurer. C'est finalement un chien qui le franchira. « La tuque percée<sup>34</sup> » raconte que le Diable propose de fournir la richesse à un homme en échange de son âme. Ce dernier demande à ce qu'il remplisse sa tuque d'or et d'argent par un trou dans le plafond de sa grange. Il est aussi convenu que cet homme ne doit pas le voir pendant l'année qui lui reste avant de lui donner son âme. Or, l'homme troue sa tuque en cachette, de sorte que le Diable n'a jamais pu la remplir. Le pacte a été rompu mais l'homme a pu quand même conserver tout l'argent offert par le Malin.

### 3. Le justicier

Simard rappelle que le Diable « ne se montre qu'à celui qui frôle la transgression ou en franchit délibérément la limite<sup>35</sup> ». C'est d'ailleurs dans cette optique que le sociologue des religions Alain Bouchard affirme que : « [s]i je ne veux pas que le diable entre dans ma vie, il n'entrera jamais<sup>36</sup>. » Autrement dit, la victime du Diable est prédisposée à sa venue puisqu'elle la provoque, consciemment en l'interpellant, ou inconsciemment, en brimant les règles valorisées par l'Église catholique. Si la danse est interdite par les parents ou par l'Église, le Diable se doit d'y apparaître sous une forme humaine afin de punir ceux et celles qui désobéissent. Dans ces circonstances, nous pouvons affirmer, comme Du Berger, que « Satan semble agir en justicier qui a pour mission de punir ceux et celles qui ne se conforment pas aux normes de conduite de leur groupe d'appartenance<sup>37</sup>. » En effet, une des normes de conduite consiste à craindre le Malin. Cette fonction de justicier amène cependant un paradoxe. Muchembled explique que « le diable est un instrument pour corriger les errements humains<sup>38</sup> ». Autrement dit, celui qui est considéré comme l'Ennemi universel permet en retour de ramener les brebis égarées auprès du Seigneur en encourageant la conversion et le repentir. De la même manière, la trahison de Judas, inspirée par le démon, était essentielle pour que Jésus meure et ressuscite pour sauver les hommes.

### Conclusion

En conclusion, je peux affirmer que le Diable dans les contes et légendes d'origine québécoise possède de nombreuses facettes selon la personne qui le décrit et la fonction qu'il est amené à remplir. Je me suis intéressée à sa nature en étudiant ses aspects physiques. Ce qui a attiré davantage mon attention est sa capacité de transformation, un pouvoir qui lui permet de s'adapter à

33. Voir « Le pont de la Malbaie », dans Jean-Claude Dupont, *Légendes du Québec. Un héritage culturel*, ouvr. cité, p. 95.

34. « La tuque percée », art. cité, p. 230.

35. *Contes du Québec. Recueil de contes choisis*, ouvr. cité, p. xviii.

36. Alain Bouchard, dans Bryan Perro (animateur et scénariste) et Guylain Côté (réalisateur), « Le diable québécois », *Créatures fantastiques*, site cité.

37. Jean Du Berger, *Le Diable à la danse*, ouvr. cité, p. 112.

38. Robert Muchembled, *Une histoire du diable*, ouvr. cité, p. 22.

toutes les situations ainsi qu'à ses victimes, que ce soit sous forme animale, en cheval et en chat, puis sous forme humaine, en un bel étranger et sous les traits d'un enfant et d'une femme. Lorsque je me suis intéressée aux aspects psychologiques du Diable, j'ai passé en revue les divers traits de caractère du personnage. Par la suite, j'ai déterminé trois de ses fonctions principales, soit l'adversaire, le bon diable imbécile et le justicier. Dans le cadre de mon mémoire (*Le vrai visage du Diable. Le personnage du Diable dans les contes et légendes d'origine québécoise du XIX<sup>e</sup> siècle*), je compte comparer plus précisément le Diable dans la culture québécoise et dans la littérature fantastique en approfondissant, notamment, ses différentes fonctions. Pour ce faire, je dresserai un portrait plus détaillé du Diable et j'analyserai ses interventions dans les contes et légendes d'origine québécoise grâce à la sémiotique. J'étudierai « La Chasse-galerie » d'Honoré Beaugrand et « L'Étranger » de Philippe Aubert de Gaspé fils à l'aide du carré véridictoire, de l'analyse thymique et des opérations de transformation.

## *II. Positions critiques et engagements*



La description de la toilette féminine :  
mise en abyme et métaphore de la  
création. L'exemple de *Madame Bovary*  
et de *L'éducation sentimentale*

Charles-David Maltais  
Université du Québec à Chicoutimi

Quiconque s'est immergé dans *À la recherche du temps perdu* a pu s'imprégner d'une isotopie d'une portée sémantique singulière : celle de la toilette féminine. Les somptueuses descriptions des tenues et des accessoires vestimentaires d'Albertine, d'Odette de Crécy ou encore de la duchesse de Guermantes sont plus signifiantes qu'elles pourraient le laisser croire. Proust écrit dans *La prisonnière* : « ces toilettes n'étaient pas un décor quelconque, remplaçable à volonté, mais une réalité donnée et poétique<sup>1</sup> ». C'est sous cette égide proustienne que j'aborderai les descriptions du vêtement littéraire féminin — en somme un vêtement fait de papier, d'encre, de mots, de sèmes et de sons — et plus spécifiquement telles qu'elles sont envisagées par Gustave Flaubert, dont Proust fut un héritier direct et un lecteur attentif. Cette étude se concentrera sur deux extraits de *Madame Bovary* et de *L'éducation sentimentale*.

Notre propos consiste à voir les descriptions de la toilette féminine comme des allégories de la création : en signifiant une chose manifeste, soit la toilette féminine, ces descriptions reflètent aussi d'autres sens en lien avec le processus créatif de leur auteur. En effet, les tenues de femme étant, souvent, des constructions esthétiques, leurs représentations sémantiques sont appropriées à un discours plus ou moins voilé sur la création, notamment littéraire. De plus, elles peuvent aussi refléter les œuvres dans lesquelles elles s'insèrent. Autrement dit, en prenant la partie, soit les descriptions de la toilette féminine, pour le tout, le roman, je lis le vêtement textuel comme une métaphore de la création, mais aussi comme une mise en abyme du texte, une métonymie où se cristallise le style, l'idéologie esthétique, voire même la structure

---

1. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. III, 1954, p. 33.

de l'œuvre. J'assume ici le côté plutôt intuitif de mes prémices mais Proust, une fois de plus, me permet de cautionner cette approche lorsqu'il écrit, dans *Le temps retrouvé* : « Je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe<sup>2</sup>. » Avant d'entreprendre l'analyse des extraits, il apparaît à propos de voir d'abord comment la littérature réaliste du XIX<sup>e</sup> siècle, dont Flaubert est l'un des plus illustres représentants, s'avère un terrain de jeu indiqué à la démonstration d'une analogie entre la description du vêtement féminin, le roman et la création, tout comme en quoi le motif de la toilette féminine, sa nature même, est porteur de certaines des promesses que je lui accorde.

### L'objet dans la littérature au XIX<sup>e</sup> siècle

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la toilette féminine est complexe, déployant profusion d'étoffes, de broderies et de parures, propice à des portraits littéraires stylistiquement riches et denses. Certes, le vêtement du XVIII<sup>e</sup> siècle est tout autant sinon davantage généreux et tape-à-l'œil mais au Siècle des Lumières, les amples descriptions sont plutôt rares. Le roman réaliste, en revanche, en a usé à volonté, et surtout, cette littérature a une façon spécifique d'appréhender l'objet, comme le souligne Roland Barthes : « Le réalisme traditionnel additionne des qualités en fonction d'un jugement implicite : ses objets ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref ils fourmillent de significations ; ils ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément<sup>3</sup>. » Toujours selon Barthes, il y a là un « syncrétisme sensoriel, à la fois anarchique et orienté » et l'objet devient tour à tour « un foyer de correspondances, un foisonnement de sensations et de symboles<sup>4</sup> ». Ainsi, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'objet en littérature est-il un lieu fertile où convergent parfois l'inconscient d'un texte — lequel peut cacher certaines postures créatrices — tout comme sa portée stylistique, idéologique et esthétique. De même, l'idée de l'art pour l'art propre à une certaine littérature réaliste devient elle aussi essentielle. Dans *L'art de la prose*, Gustave Lanson écrit : « La clé de la prose du XIX<sup>e</sup> siècle c'est l'art. Tous les éléments de la phrase ont été reformés ou étudiés en vue de l'usage artistique : de là ce caractère général de l'emploi des mots et des images, qu'on peut définir la prédominance des associations esthétiques sur les rapports logiques, la subordination de l'exactitude grammaticale à l'intensité pittoresque ou poétique<sup>5</sup>. » Il y a là un nouveau rapport au réel où « l'artiste sait qu'il traduit et veut traduire [une réalité] : il ne veut pas seulement suggérer en nous la traduction, mais bien nous avertir qu'elle vient de lui. Il ne se laisse pas oublier<sup>6</sup> ». Il est dès lors justifié de déceler des métaphores et autres analogies sur la création littéraire par le biais d'une prose qui se veut elle-même comme une œuvre d'art, qui renseigne volontairement

2. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, ouvr. cité, p. 1033.

3. Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 30.

4. Roland Barthes, *Essais critiques*, ouvr. cité, p. 30.

5. Gustave Lanson, *L'art de la prose*, Paris, Librairie des annales, 1909, p. 268.

6. Gustave Lanson, *L'art de la prose*, ouvr. cité, p. 292.

sur son créateur, et qui apparaît par conséquent comme un porte-étendard de spécificités créatrices singulières. Quant à Flaubert, qui nous intéresse plus particulièrement, son rapport aux objets est décrit par Jean-Pierre Richard, d'après des propos de Maupassant : « Flaubert, dit Maupassant, n'était capable de juger que de loin ; il souffrait d'une maladie du contact. Voir de trop près lui donnait le vertige, l'intervalle se troublait, il ne distinguait plus rien : mais à travers ce trouble c'est la pénétration de l'objet, sa possession en profondeur qui lui était en même temps accordée<sup>7</sup>. » Ce rapport presque viscéral à l'objet, relevant presque de l'osmose, rend ce dernier d'autant plus évocateur : il devient teinté, modelé par la nature même de l'artiste, reflétant métaphoriquement sa singularité.

### Pourquoi la toilette féminine ?

Mais cet objet, cette toilette féminine qui m'intéresse ici, pourquoi serait-elle plus à même de révéler un discours sur la création romanesque ou encore de refléter, tel un miroir à la fois fidèle et déformant, le texte dans lequel elle s'insère, que, par exemple, le costume masculin ? La question se pose puisque le choix peut sembler parfois arbitraire. Or, ce serait oublier que les possibilités stylistiques de la première, au sens littéral et figuré, sont plus vastes, et particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle : l'artifice de la toilette féminine s'oppose à la sobriété du costume masculin et permet à l'auteur de faire appel à de multiples ressources du langage, de créer une polysémie plus substantielle. Si les Lumières ont contribué après coup à rationaliser la manière de l'homme de se vêtir, ce n'est pas le cas pour la femme. L'habit masculin, avec sa rationalité technique et symbolique, s'oppose à la robe avec ses débordements esthétiques et apparemment superflus : d'un côté, la fonction d'utilité, et de l'autre, l'art. Par ses enchevêtrements, ses juxtapositions mais aussi ses caprices esthétiques, la robe et les accessoires féminins font coexister des structures, des symboles de la création : comme le roman, comme la description, c'est une construction esthétique. Elle me semble parfois relever de l'imagination pure comme si elle était faite pour la littérature, d'autant plus que la féminité est parfois perçue selon le stéréotype de l'ambivalence, et davantage encore dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle où la dialectique s'articule souvent entre l'épouse vertueuse et la courtisane. Cette ambivalence crée des interstices, des lieux imaginaires où se logent des foyers signifiants propices à la recherche de discours et qui s'incarnent et se reflètent dans l'apparence. La conception littéraire et sociale de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle joue donc beaucoup dans le choix du réalisme : à ce moment de l'histoire, la femme est marginalisée socialement tout en occupant une place centrale dans la culture. Elle est en même temps distancée et fantasmée, ce qui teinte les rapports aux objets qui la représentent, ces rapports qui oscilleront donc entre l'objectivation et l'imagination, entre le réel et l'idéal. Elle fait figure d'artifice ambivalent, devient une matrice

7. Jean-Pierre Richard dans *Littérature et sensation. Stendhal, Flaubert* [1954], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990, p. 145-146.

idéologique. Elle s'interpose, elle fait figure de canevas subjectif. Dans *L'art de la prose*, une fois de plus, Lanson écrit qu'« entre le modèle objectif et subjectif et l'œuvre, quelque chose s'interpose: non pas un idéal, mais l'idée d'une manière, d'un procédé d'art ou d'un effet d'art à obtenir, plus précisément l'idée d'un autre art auquel la littérature s'efforce de s'assimiler, dont elle veut exciter les sensations spéciales<sup>8</sup> ». Comme une correspondance entre les arts, le motif de la toilette féminine permet du coup de mettre à jour, par sa dimension esthétique et originale, certains tenants et aboutissants d'une œuvre.

### Mise en pratique: *Madame Bovary* et *L'éducation sentimentale*

Le vêtement littéraire féminin s'arrimant donc à une idée de l'art, il sied à un discours, conscient et inconscient, sur l'art, sur la création, et sa description pourra devenir le lieu où se synthétisera une œuvre, ou du moins certaines de ses idées essentielles. C'est ce qu'il est permis d'apprécier grâce à l'analyse que voici de deux descriptions tirées de *Madame Bovary* et de *L'éducation sentimentale* de Flaubert. D'abord, dans *Madame Bovary*, si la description de la toilette d'Emma lors du bal de la Vaubyessard montre que l'héroïne a pris soin de son apparence, qu'elle s'accorde à un contexte social particulier, elle est également un exercice de style formel:

Ses yeux noirs semblaient plus noirs. Ses bandeaux, doucement bombés vers les oreilles, luisaient d'un éclat bleu; une rose à son chignon tremblait sur une tige mobile, avec des gouttes d'eau factices au bout de ses feuilles. Elle avait une robe de safran pâle, relevée par trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure<sup>9</sup>.

L'assonance engendrée par les sons des voyelles ouvertes des mots « bandeaux », « bombées », « bleu », « mobile », « bout », « robe », « bouquets », etc., bien qu'elle entraîne à sa suite une souplesse, crée aussi une impression sourde et voilée, une gravité, une tristesse, qui font écho à la personnalité d'Emma. Elle contraste avec l'allitération formée par la lettre « b » des mêmes mots, générant des sonorités palpables et charnelles qui donnent un socle et un corps à l'étoffe de safran pâle, parce que la Bovary n'est pas que sentiment, c'est aussi une chair sensuelle et brute qui vient de la terre. Aussi, les détails sont évocateurs et reflètent certains thèmes du roman: cette rose dans ses cheveux, avec ses « gouttes d'eau factices », porte en elle l'idée même du bovarysme, lequel s'appuie sur un raccord biaisé avec la réalité, s'incarnant dans un désir artificiel et chimérique dont l'accomplissement est impossible et n'ayant, par conséquent, d'autres issues que l'échec et la déception. Les sonorités, juxtaposées à la rose aux gouttes d'eau artificielles, permettent à un tableau de se déployer, tableau d'une sourde langueur et contaminé par un appareil factice, un leurre: Emma la rose, parasitée par de fausses larmes, par le bovarysme, ce nouveau sentiment dénaturé. La robe, dans ce passage, est aussi une image qui fait référence à la méthode flaubertienne où l'importance

8. Gustave Lanson, *L'art de la prose*, ouvr. cité, p. 277.

9. Gustave Flaubert, *Madame Bovary* [1956], Paris, Le Livre de poche, 1983, p. 83.

qu'il accorde au style imprègne la structure sous-jacente du roman. Ces « trois bouquets de roses pompon mêlées de verdure » relèvent la robe, participent à son ensemble, mais aussi, ils l'élèvent, comme la plus-value d'une écriture qui sert un ensemble, une structure narrative. Il est par ailleurs révélateur que des images et des sensations soient créées à l'aide du champ lexical du vêtement, même lorsqu'il est question d'une réalité étrangère au monde de la mode comme on peut le lire, un peu plus loin : « La rosée avait laissé sur les choux des guipures d'argent avec de longs fils clairs qui s'étendaient de l'un à l'autre<sup>10</sup>. » Si je déborde ici un peu de la seule analyse des descriptions de la toilette féminine, c'est pour justifier que les éléments du vêtement sont propices à élever un style auquel le narrateur a recours même pour décrire des choux : il les enrobe de dentelle, comme pour transcender une certaine trivialité. Par ailleurs, il s'agit là d'une tendance typiquement flaubertienne : tel le bovarysme qui pallie la banalité de la vie par des sentiments, des projections, cette prose artistique de *Madame Bovary* fait écran à un fait divers et commun, tout comme la robe de la Bovary est un masque séduisant qui cache une femme de province mariée à un médecin médiocre. Ces détours montrent une réalité trafiquée, transformée, transcendée par le style et le motif de la toilette féminine. L'apparence d'une jeune Emma Rouault lors de son entrée dans le récit est tout autant lourde de sens. Après la description de la ferme de M. Rouault, où « le long des bâtiments s'étendait un large fumier, [où] de la buée [s']élevait<sup>11</sup> », Emma apparaît « en robe de mérinos bleu garnie de trois volants<sup>12</sup> ». Le contraste entre les excréments et la jeune femme joliment vêtue est saisissant et symbolise une des possibilités du geste créateur, celle de sublimer, visible par le travail de l'écrivain pour transformer une anecdote de province en une œuvre littéraire, une œuvre d'art.

Tel un microcosme où se dessine en filigrane la vision artistique de l'auteur, caractérisée notamment par l'emploi des ressources de « l'art pour l'art », les tenues d'Emma Bovary portent aussi en elles tout un discours sur la société du temps, que ce soit un bal de province avec ses apparences trompeuses, ou encore la nécessité de marier une jeune fille de province. Mais surtout, et, surtout, cette capacité à synthétiser l'idéologie, la spécificité de l'œuvre, cette idée du bovarysme qui se glisse pernicieusement partout, même dans une fausse goutte d'eau, ou encore la possibilité de sublimer la vulgarité du réel par l'art. Le vêtement dans *Madame Bovary* est si essentiel — n'est-il pas question dans l'incipit d'une ridicule casquette ? — que sans lui, cette œuvre ne serait pas ce qu'elle est : ce n'est pas par amour ou par mélancolie qu'Emma se suicide, mais bien parce qu'elle est couverte de dettes contractées notamment par l'achat compulsif de vêtements. Sans son obsession de la robe, pas de drame. Il serait du coup fort tentant de dire que la toilette féminine, c'est le cœur de l'œuvre.

Dans *L'éducation sentimentale*, la première apparition de M<sup>me</sup> Arnoux, sur un navire, est perçue à travers le regard du jeune Frédéric Moreau :

10. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 97.

11. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 47.

12. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, ouvr. cité, p. 47.

Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu<sup>13</sup>.

Dans *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu a tiré de *L'éducation sentimentale* deux pôles, soit, succinctement, l'art et l'argent<sup>14</sup> — *rubans roses, ruban noirs* — M<sup>me</sup> Arnoux se situant du côté de l'art. Dès lors, il semble qu'en contemplant M<sup>me</sup> Arnoux, c'est aussi une œuvre d'art que Frédéric admire, les bandeaux encerclant le visage de la femme tel le cadre arrondi d'un tableau. Ce pourrait être aussi l'un de ces portraits intimes que l'on retrouve dans certains médaillons et que rappelle la forme ovale du visage. Frédéric s'extasie devant un avenir plein de promesses, léger comme les rubans du chapeau bercés par le vent, où les nombreux plis de la robe et le motif à pois pourraient esquisser des trajectoires et ponctuer des instants futurs possibles, des réseaux sociaux que Frédéric n'a pas encore investis. L'avenir du héros peut être encore idéalisé, conserver sa légèreté, léger, comme la mousseline claire qui reflète une image diaphane, aérienne : Frédéric n'a pas encore le poids de la vie sur les épaules, de ces décisions qui ont été prises, ou évitées. Il se produit un effet de contraste lorsqu'à la fin du roman, au moment où Frédéric revoit M<sup>me</sup> Arnoux pour la dernière fois, dans la pénombre, la voilette de dentelle noire est à peu près la seule nommée<sup>15</sup>. Le temps a passé, des choix ont été faits, des opportunités n'ont pas été saisies : il est trop tard et sous le chapeau, des cheveux blancs à présent. L'image ne renferme plus en elle un possible idéal : l'appareillage plus complexe que le fantasme entraîne dans son sillage est révolu. C'est peut-être aussi le constat de Flaubert face à l'écriture, confronté à son fantasme impossible de la forme parfaite. La référence à l'écriture, à la création, à l'art, c'est aussi M<sup>me</sup> Arnoux qui, vêtue de sa robe de mousseline est « en train de broder quelque chose ». La robe qui brode, c'est en quelque sorte un livre qui s'écrit, c'est aussi l'écrivain qui peaufine son style. Ce geste de broder, intimement lié à la confection du vêtement, est symboliquement complété à la fin du roman lorsque Mme Arnoux remet à Frédéric un petit portefeuille qu'elle a brodé elle-même à son intention<sup>16</sup>. Le ruban est noué — ou dénoué —, les destins, tout comme l'œuvre, sont achevés par le biais d'une fétichisation d'un accessoire qui passe de la femme, le rêve, à l'homme, la réalité. C'est aussi la synthèse des deux pôles qui ont modulé, tout au long du récit, le parcours du héros, soit l'art, symbolisé par M<sup>me</sup> Arnoux, et l'argent, symbolisé par le portefeuille. La description lumineuse en début de roman,

13. Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale* [1869], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 23.

14. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1992, p. 22.

15. Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, ouvr. cité, p. 451.

16. Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, ouvr. cité, p. 452.

liée à certains détails de l'épilogue, donne à voir un récit, le même que celui qui est manifeste, mais cette fois rendu de manière totalement symbolique par le biais de la parure, de l'enveloppe matérielle de la femme aimée, ce qui dessine une courbe qui englobe la trajectoire du héros prise entre des éléments du vêtement. La description de la toilette féminine s'avère le lieu où s'articule le reflet de la structure de l'œuvre dans laquelle elle s'insère.

### Conclusion

Pour conclure, il faut prendre en compte que cet article se base sur l'état présent de mes recherches et il laisse donc en plan plusieurs hypothèses à approfondir et à étayer. De même, la méthode, centrée surtout sur des éléments de stylistique et de sociologie du texte, méritera d'être plus balisée. Aussi, cette thèse couvrira un éventail d'œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle plus variées : à Flaubert s'ajouteront notamment Balzac, Gautier, les frères Goncourt, Zola. Ainsi sera-t-il possible de démontrer comment les descriptions de la toilette féminine sont constituées de multiples faits et gestes sociaux, différents ou semblables, comment, par leur échafaudage, c'est un monde qui s'affirme, enfin en quoi les disparités dont ces descriptions font preuve sont évocatrices de différentes manières d'être, de rapports à l'art, de différentes visions du monde. L'objectif principal était de donner au texte un sens — des sens — et de lui restituer une signification adéquate qui ne perde jamais de vue ses spécificités créatrices et artistiques, et ce, par le truchement de la toilette féminine.



# Le refus de la vie nue. Une réflexion sur l'aventure à propos de *Paludes* d'André Gide, *La nausée* de Jean-Paul Sartre et *La voie royale* d'André Malraux

Paul Kawczak

Université du Québec à Chicoutimi/Université de Franche-Comté

## Contingence et aventure

*Paludes*<sup>1</sup> (1895) et *La nausée*<sup>2</sup> (1938) partagent plusieurs similitudes qui n'ont pas échappé à la critique<sup>3</sup> : les deux récits se présentent comme le journal d'une crise, la crise d'un personnage dévoré par l'ennui et dont la seule échappatoire semble être l'écriture ; dans les deux livres cette crise métaphysique se déclare par des symptômes maladifs, l'étouffement chez Gide, la nausée chez Sartre ; enfin, pour le héros anonyme de Gide comme pour Roquentin, l'aventure apparaît, à un certain moment de leur histoire, comme un remède possible à leur mal. C'est la notion d'aventure qui nous intéressera ici, mais préalablement, nous nous attarderons un instant sur un autre aspect que partagent les deux romans : ils offrent chacun une réflexion sur la contingence. Ce concept est central pour les deux œuvres : *Paludes* devait initialement porter le faux titre de « traité de la contingence<sup>4</sup> », alors que Sartre désignait *La nausée* comme son « *Factum* sur la contingence<sup>5</sup> », avant d'en faire un roman. Le concept n'a pas

1. André Gide, *Paludes*, Paris, Le Livre de poche, 1968. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
2. Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Le Livre de poche, 1970. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *N*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
3. Voir W. Wolfgang Holdheim, « Sartre's *La nausée* and the Aesthetics of Pure Perception », *Countercurrents. On the Primacy of Texts in Literary Criticism*, New York, State University of New York Press, 1992.
4. Jean-Pierre Bertrand, « *Paludes* : traité de la contingence », *Études françaises*, vol. 32, n° 3, 1996, p. 129-142.
5. Voir Michel Contat, « De "Melancholia" à *La nausée*. La normalisation NRF de la contingence », *Item* [En ligne], mis en ligne le 21 janvier 2007, consulté le 16 mai 2014, URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27113>.

la même valeur pour les deux auteurs : chez Gide, il procède d'une réflexion littéraire sur la nécessité et ses rapports au contenu d'une œuvre, qui s'inscrit dans un mouvement de réaction au déterminisme naturaliste ; il apparaît comme salutaire et s'oriente vers la notion d'acte gratuit, qui sert des réflexions psychologiques et morales, toujours en lien étroit avec la création littéraire. Le Roquentin de Sartre, au contraire, fait la découverte effrayée de la contingence absolue, concept que Sartre reprend et développe quelques années plus tard dans *L'être et le néant*<sup>6</sup>. La contingence absolue n'est ni un bien ni un mal dans *La nausée*, mais un état des choses et l'objet d'un vertige pour l'homme. L'un dirige la contingence vers la littérature, l'autre vers la philosophie. Toutefois, dans *Paludes* et *La nausée*, la réflexion qui mène à l'idée de contingence revêt les mêmes motifs. La prise de conscience de la vanité et de l'absurdité d'une vie quotidienne que l'on pensait justifiée s'accompagne dans les deux livres d'images de mollesse, de stagnation, de putréfaction et de décomposition. Ce constat nous amène à un troisième roman : *La voie royale*<sup>7</sup> (1930) d'André Malraux qui, précisément, conjugue l'aventure avec un certain sentiment d'absurdité et avec l'image d'une nature putrescente et déliquescence. Faisant l'hypothèse que ces réseaux d'images ne relèvent pas seulement d'une transposition métaphorique, mais possèdent une cohérence correspondant à une compréhension historique et particulière de la notion d'aventure, nous analyserons cette opposition thématique avec l'ambition d'éclairer et de comprendre cette notion. Aussi nous demanderons-nous d'abord à quelle sorte de pratique l'idée d'aventure renvoie dans ces textes. Puis, après un détour par le roman de Malraux pour confirmer certaines de nos conclusions, nous proposerons une interprétation de ce que nous appellerons le motif de la « mollesse putride », interprétation qui s'inspirera en partie des notions temporelles d'« instant », d'« intervalle » et d'« ennui » que développe Vladimir Jankélévitch. Nous serons alors à même de mettre à l'épreuve notre hypothèse première et probablement d'éclairer la notion d'aventure que convoquent *Paludes* et *La nausée*.

### Images d'aventure

Les narrateurs de *Paludes* et de *La nausée* font tous deux référence à l'aventure. Ce terme renvoie chez les diaristes à plusieurs réalités. Il y a ce qu'on peut appeler le « sentiment d'aventure » qui « serait, tout simplement, celui de l'irréversibilité du temps » (N, p. 84), écrit Roquentin ; c'est ce qu'exprime la formule : « Quelque chose va se produire » (N, p. 81) dans l'ombre de la rue Basse-de-Vieille. C'est le même sentiment que recherche le narrateur de *Paludes* en entreprenant son voyage : « Je pars simplement pour partir ; la surprise même est mon but — l'imprévu — Comprenez-vous — l'imprévu ! » (P, p. 56). Le sentiment de l'aventure est un sentiment universel, non contextuel, dénué d'images ; c'est celui auquel fait référence Jacques Rivière dans son

6. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1964.

7. André Malraux, *La voie royale*, Paris, Le Livre de poche, 1955. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VR, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

célèbre article « Le roman d'aventure » : « L'aventure, c'est ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par-dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont on aurait pu se passer<sup>8</sup>. » Vladimir Jankélévitch, un demi-siècle plus tard, évoque « l'avènement de l'événement », « l'instant en instance<sup>9</sup> ». Toutefois, outre ce sentiment d'aventure, l'idée d'aventure rappelle également dans *Paludes* et *La nausée* une imagerie traditionnelle. Le terme est associé à l'évocation de pays exotiques, comme Biskra ou la Judée dans *Paludes*, les voyages de Roquentin en Europe centrale, en Afrique du Nord et en Extrême-Orient. L'aventure évoque également l'action : la chasse à la panthère chez Gide, la bagarre chez Sartre. L'imagerie traditionnelle de l'aventure est une imagerie référentielle qui se construit sur le mode hypertextuel<sup>10</sup>. *La nausée* comprend plusieurs références à des stéréotypes de la littérature de voyage ou d'aventure. Les souvenirs sensoriels de Roquentin évoquent les descriptions de l'exotisme, qui privilégient dans le dépaysement la description à l'action : « Je retrouvais le goût du couscous, l'odeur d'huile qui remplit à midi, les rues de Burgos, l'odeur de fenouil qui flotte dans celles de Tetuan, les sifflements des pâtes grecs ; j'étais ému » (N, p. 51). Sartre fait de discrètes allusions aux deux célèbres romanciers d'aventures que sont Pierre Benoit et André Malraux. Dans la vitrine de la librairie Dupaty de Bouville figure *Koenigsmark* (1918), le premier roman de Benoit. En se remémorant ses voyages, Roquentin mentionne le Roi lépreux, un bas-relief de la ville d'Angkor Thom au Cambodge, mais également le titre d'un autre roman de Benoit. Les statues de l'Asie du Sud-Est évoquent nécessairement Malraux, dont la condamnation et l'incarcération au Cambodge en 1924 pour trafic d'œuvres d'art ont eu un certain retentissement en France. La statuette khmère évoquée à deux reprises par Roquentin fait écho à l'intrigue de *La voie royale* dont les deux protagonistes volent et trafiquent de l'art khmer. Enfin, la figure de M. de Rollebon, aventurier de Cour et espion fictif, dont Roquentin entreprend la biographie, évoque les romans de Dumas et particulièrement le personnage de Cagliostro que l'on retrouve dans *Joseph Balsamo* (1846) et *Le collier de la reine* (1849)<sup>11</sup>. *Paludes* ne fait référence qu'à la littérature de voyage dont André Gide moque la prétentieuse fausseté. Son narrateur, dans son carnet de voyage, note les noms de plantes qu'il n'a pas vues, car cela rend mieux l'impression de voyage. D'un sentiment abstrait de l'aventure, nous sommes passés à une notion

8. Jacques Rivière, *Le roman d'aventure*, Paris, Syrtes, 2000, p. 66.

9. Vladimir Jankélévitch, *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963, p. 12. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AES, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

10. Gérard Genette définit ainsi l'hypertextualité : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Plus loin, il précise sa définition de l'hypertexte : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte : nous dirons imitation. » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 1992, p. 13 ; p. 16.)

11. Alexandre Dumas, *Joseph Balsamo*, Lausanne, Rencontre, 1967 ; *Le collier de la reine*, Paris, Gallimard, 1980.

traditionnelle et littéraire de l'aventure et du voyage. Si le sentiment d'aventure peut être isolé, il est indissociable, dans *Paludes* et *La nausée*, d'une imagerie littéraire de l'aventure et de l'exotisme. Nous allons voir de quelle façon cette imagerie s'oppose à une thématique du mou et du putrescent.

### La mollesse putride

*Paludes* et *La nausée* ne sont pas des romans d'aventures. Néanmoins, ces deux œuvres pointent vers une notion littéraire de l'aventure qu'ils opposent à une thématique de « mollesse putride », associée à l'idée de vanité et d'absurdité. Ce sont les marais du livre qu'écrit le narrateur de *Paludes* et qui symbolisent sa vie — « Quelles stagnations ! » (*P*, p. 37) s'écrie-t-il à propos des carrières qui lui sont offertes — ; ce sont les « eaux mortes et brunies » où reposent à la fin du livre ses « résolutions inutiles » (*P*, p. 143). Dans *La nausée*, c'est la boue (Bouville), la peur de l'eau boueuse, la découverte de la « pâte » des choses, les « masses monstrueuses et molles » qui se cachent sous l'apparence du monde ; ce sont les crises de nausée qui débordent d'une « odeur verte et putride », du mal « d'exister jusque-là, jusqu'à la moisissure, à la boursofflure, à l'obscénité » (*N*, p. 114 ; p. 181). L'aventure apparaît précisément comme le principe opposé de la mollesse putride associée à la découverte de la vie mise à nu. « Rien n'a changé — écrit Roquentin — et pourtant tout existe d'une autre façon. Je ne peux pas décrire ; c'est comme la Nausée et pourtant c'est juste le contraire : enfin une aventure m'arrive » (*N*, p. 81) « Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence » (*P*, p. 38) déclare le héros de *Paludes*, conservant l'image de l'eau stagnante à laquelle s'oppose le mouvement de l'aventure : « ne trouvez-vous pas à la fin que notre vie manque de réelle aventure ? » s'inquiète-t-il auprès d'Angèle. Cette opposition est précisément mise en œuvre dans *La voie royale* de Malraux, qui est un « véritable » roman d'aventures. Le thème de la stagnation et de la putréfaction est omniprésent dans ce roman qui se déroule dans les jungles humides de l'Indochine. Il est associé à l'obsession de la mort et de l'absurdité que fuit dans l'aventure Claude et Perken. Ainsi de Claude : « Être tué, disparaître, peu lui importait : il ne tenait guère à lui-même, et il aurait trouvé son combat, à défaut de victoire. Mais accepter vivant la vanité de son existence, comme un cancer, vivre avec cette tiédeur de mort dans la main » (*VR*, p. 37-38). L'aventure est un moyen de fuir la vanité putride de la vie — vanité qui rattrape Perken puisque, victime d'une plaie mal soignée, condamné, il pourrit littéralement sur place. Certaines images de Malraux semblent avoir directement inspiré Sartre, la plus évidente étant celle de la femme qui vieillit. Dans *La voie royale*, cette expérience est décrite ainsi par Perken : « Une menace... Comme la première fois que j'ai vu que Sarah vieillissait. La fin de quelque chose, surtout... je me sens vidé de mon espoir avec une force qui monte en moi, contre moi, — comme la faim » (*VR*, p. 61 ; l'auteur souligne). On retrouve des mots similaires sous la plume de Roquentin : « On voit une femme, on pense qu'elle sera vieille, seulement on ne la voit pas vieillir. Mais, par moment, il semble qu'on la voie vieillir et qu'on se sente vieillir avec elle : c'est le sentiment de

l'aventure.» (*N*, p. 84; l'auteur souligne) Cette préoccupation morbide est aussi une préoccupation du temps qui passe.

### *Agere*

*Paludes* et *La nausée* mettent en œuvre, en tant que journaux intimes, une écriture qui se préoccupe du temps, souci d'autant plus insistant dans le journal de Roquentin qu'il est parsemé de précisions temporelles indiquant l'heure ou le moment de la journée. Le narrateur de Gide, en plus d'un journal, tient un agenda, avec l'illusion de « diriger ses heures<sup>12</sup> ». « Agenda », « agir », « s'agiter », « acte », « action » sont autant de mots qui dérivent du latin *agere* qui signifie « faire » ou « agir ». Or toute la question pour le narrateur de *Paludes* est celle de l'action, de l'agir. Lorsque son amie de cœur Angèle lui demande « Qu'avez-vous fait aujourd'hui ? », il répond « Rien », c'est, avoue-t-il, que « je ne me souvenais d'aucun acte » (*P*, p. 17). Angèle lui oppose l'image de l'ami Hubert : « Lui du moins fait quelque chose, dit-elle : il s'occupe » (*P*, p. 17). Pourtant, Hubert n'agit pas aux yeux du narrateur, il s'agite, il s'illusionne : « Il ne comprend pas un état qui n'est pas un état social ; il s'en croit loin parce qu'il s'agite ». (*P*, p. 32) Inactifs ou agités, tous les personnages de *Paludes* sont loin de l'action. La figure de l'agenda fait précisément le lien entre le souci du temps et le souci de l'action, lien qui prend toute son importance relativement à l'horreur du vide qui habite le narrateur : « J'ai l'horreur de paraître désœuvré » (*P*, p. 33), déclare-t-il, mais il semble même qu'il ait encore plus horreur de l'être, tant il s'efforce à combler, à employer, chacune de ses heures. L'action apparaît comme un remède à la peur du temps mis à nu. On comprend aisément comment cette phobie du vide temporel touche à la notion de contingence. Agir c'est se justifier. Hubert a bonne conscience, qui s'agite pour lui et les autres. Roquentin consacre tout son temps à la rédaction d'un livre sur M. de Rollebon et plus qu'une occupation, c'est une justification : « Ne pas oublier, note-t-il dans son journal, que M. de Rollebon représente, à l'heure qu'il est, la seule justification de mon existence » (*N*, p. 103), et cela en partie, parce qu'il comble le vide de son temps.

### Le temps nu

« L'émotion que me donna ma vie, écrit le narrateur de *Paludes*, c'est celle-là que je veux dire : ennui, vanité, monotonie » (*P*, p. 23). Roquentin ne pourrait qu'approuver, lui qui écrit : « C'est ça le temps, le temps tout nu, ça vient lentement à l'existence, ça se fait attendre et quand ça vient, on est écoeuré parce qu'on s'aperçoit que c'était déjà là depuis longtemps » (*N*, p. 50). Pour Jankélévitch, l'appréhension humaine du temps peut se comprendre en instant et en intervalle. L'instant est le moment de l'avènement, aussi brillant que fugace ; l'intervalle est entre l'instant, c'est le vide ou le trop-plein, l'attente, la possibilité de tout, la réalité de rien : « L'ennui, écrit-il, [...]

12. « Tenir un agenda ; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, c'est diriger sagement ses heures » (*P*, p. 27).

est coexistensif à l'intervalle ; la toile d'araignée de l'ennui tapisse la continuation dans toute sa longueur » (*AES*, p. 70). Or la monotonie, note-t-il, naît de l'ennui (*AES*, p. 76) ; Roquentin et le narrateur de *Paludes* sont deux personnages de l'ennui, deux personnages de l'intervalle en quête d'instant. Parlant toujours de l'ennui, Jankélévitch écrit : « La faillite du bonheur, autrement dit l'ennui, tient avant tout au *pourrissement*, à l'avachissement de l'instant dans l'intervalle » (*AES*, p. 84 ; nous soulignons). L'ennui c'est le temps qui pourrit, le temps qui meurt et qui dégoûte l'homme. Roquentin ne dit-il pas d'ailleurs être « écoeuré » par le temps tout nu ? Le vide du temps, l'absence d'action, l'absence d'instant, le narrateur de *Paludes* ne les représente-t-il pas par des marais vaseux et stagnants dont l'eau croupie entoure le héros de son livre ? D'où notre interprétation selon laquelle, dans *Paludes* et *La nausée*, ce que nous avons appelé la « mollesse putride » est une image du temps mis à nu, temps dans lequel toute occupation et toute justification de soi perdent sens. On comprend mieux à présent en quoi l'aventure est essentiellement antagonique à la putréfaction. L'aventure, selon Jankélévitch, est « l'avènement de l'événement » (*AES*, p. 12), l'avènement de l'instant, le principe opposé de l'intervalle et de l'ennui. Ce que l'intervalle recèle de plus effrayant, c'est peut-être la mort, du moins est-ce ainsi que l'on se propose d'interpréter les angoisses du personnage de Gide : « Quelles prolongations du passé ! — J'ai peur de la mort, chère Angèle. — Ne pourrions-nous jamais poser rien hors du temps — que nous ne soyons pas obligés de refaire » (*P*, p. 123). La répétition, la monotonie valent ici pour l'ennui et le temps qui passe, dont l'homme est prisonnier, et qui contiennent le principe de la mort de toute chose. L'image de la « mollesse putride » apparaîtrait comme une vision de la mort qui habite le fond du temps.

### Se tuer pour ne pas mourir

La mort habite le temps, mais elle semble également, chez Sartre, habiter les corps. Nous avons vu comment Claude, le héros de Malraux, refuse de vivre avec « cette tiédeur de mort dans la main », la vanité de son existence, qu'il compare à un cancer. C'est une image similaire qui apparaît dans *La nausée* lorsque, au lieu de sa main, Roquentin voit un crabe mort. Le crabe évoque le cancer, autre forme de putréfaction et de prolifération morbide. L'image du cadavre vivant revient dans le roman avec le personnage de la caissière du café Mably, qui a « une maladie dans le ventre » : « Elle pourrit doucement sous ses jupes avec un sourire mélancolique, semblable à l'odeur de violette que dégagent parfois les corps en décomposition » (*N*, p. 83). La « mollesse putride » est ici l'image de la mort dans la vie, à laquelle s'oppose également l'aventure. On soulèvera ici l'objection selon laquelle le sentiment d'aventure, nous l'avons dit, chez Sartre comme chez Malraux, est perçu au travers du vieillissement d'une femme, qui correspond précisément à cette double présence de la mort, dans le temps et la matière vivante. Il faut comprendre que l'aventure n'est pas opposée à la mort, mais qu'elle est une façon particulière de la vivre. Ce que sentent Perken et Roquentin, c'est moins le

pourrissement de la femme que l'avancée du temps — « qu'on se sente vieillir avec elle », écrit Roquentin. L'aventure serait une avancée vers la mort selon une succession d'instant et non dans la stagnation de l'intervalle. C'est se tuer pour ne pas mourir, fuir la mort au creux de sa vie. L'aventure mène à la mort, mais elle y mène bien, d'une façon nécessaire et non pas accidentelle, sans temps pour la mollesse. « Quelque chose commence pour finir, note Roquentin : l'aventure ne se laisse pas mettre de rallonge ; elle n'a de sens que par sa mort. Vers cette mort qui sera peut-être aussi la mienne, je suis entraîné sans retour. Chaque *instant* ne paraît que pour amener ceux qui suivent. À chaque *instant* je tiens de tout mon cœur : je sais qu'il est unique ; irremplaçable — et pourtant je ne ferais pas un geste pour l'empêcher de s'anéantir » (*N*, p. 59 ; nous soulignons).

### Les conséquences de la vie mise à nu

Nous avons donc vu qu'une imagerie traditionnelle et référentielle de l'aventure — impliquant exotisme et action — est associée, selon une logique d'opposition, à une thématique de la « mollesse putride » qui incarne une image du temps mort et de la mort dans le temps associée à l'idée de vanité et d'absurdité. Cette opposition s'articule autour du sentiment d'aventure, que l'on peut définir selon les catégories d'instant et d'intervalle de Jankélévitch, le sentiment d'aventure correspondant à l'apparition de l'instant. Ainsi, une imagerie traditionnelle de l'aventure, que l'on circonscrit habituellement à la littérature pour la jeunesse<sup>13</sup>, a partie liée avec une réflexion sur le temps et la mort, de même qu'une série d'images de stagnation et de putréfaction voit sa sémantique augmentée d'une profondeur philosophique et d'un lien avec une autre série d'images, celles de l'aventure. Pour le narrateur de *Paludes* comme pour Roquentin, le sentiment de l'absurdité et de la vanité tient de la révélation, d'une réalité dont les autres ne sont pas conscients : « Ce qu'il faut indiquer, écrit le personnage de Gide, c'est que chacun, quoique enfermé, se croit dehors. » (*P*, p. 62) Autrement dit, personne ne se sait prisonnier de l'absurdité tant qu'il n'en a pas eu la révélation. Cette révélation, le personnage de Gide est incapable de la transmettre. La révélation est bien plus violente pour Roquentin : « Ça m'a coupé le souffle. Jamais, avant ces derniers jours, je n'avais pressenti ce que voulais dire "exister". » (*N*, p. 179) *Paludes* et *La nausée* sont donc les récits d'une perte, celle de l'illusion de la cohérence et de la nécessité. Il n'est pas étonnant qu'au désespoir de la révélation s'oppose l'imagerie — faite de chasse à la panthère, de statue khmère et de pays exotiques — d'une certaine littérature pour la jeunesse, d'une littérature du temps de l'illusion, du temps de l'innocence. Ainsi s'expliquerait le fait que le sentiment d'aventure revête chez Gide et Sartre les traits de l'aventure traditionnelle et de l'exotisme. Par ailleurs, l'image de pourriture ou de marais qu'utilise chacun des deux personnages pour exprimer ce qu'il a compris tient-elle du

13. Voir Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures, 1870-1930*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2010 et Sylvain Venayre, *La gloire de l'aventure. Genèse d'une mystique moderne, 1850-1940*, Paris, Aubier, 2002.

pur symbole ou possède-t-elle, si ce n'est une nécessité, une motivation ? Gide ne donne aucune indication à ce propos. Toutefois, Sartre, quelques années après la parution de *La nausée*, dans *L'être et le néant*, insiste sur le caractère nécessaire, et par là non imagé, de la nausée :

Une nausée discrète et insurmontable révèle perpétuellement mon corps à ma conscience : il peut arriver que nous recherchions l'agréable ou la douleur physique pour nous en délivrer, mais dès que la douleur ou l'agréable sont existés par la conscience, ils manifestent à leur tour sa facticité et sa contingence et c'est sur ce fond de nausée qu'ils se dévoilent. Loin que nous devions comprendre ce terme de nausée comme une métaphore tirée de nos écoeurlements physiologiques, c'est au contraire, sur son fondement que se produisent toutes les nausées concrètes et empiriques (nausées devant la viande pourrie, le sang frais, les excréments, etc.) qui nous conduisent au vomissement<sup>14</sup>.

Aussi, si nous adoptons la vision sartrienne, pouvons-nous penser que la thématique de la mollesse putride relève de la nécessité lorsqu'elle est associée à l'idée de contingence en ce qu'elle évoque — sinon provoque — ces « nausées concrètes et empiriques » qui ne sont que des manifestations de la révélation de la contingence du corps à l'esprit. De tout ceci, nous pouvons conclure que la révélation de la vie mise à nu, cette perte d'illusion qui touche les narrateurs de *Paludes* et de *La nausée*, mais aussi Claude et Perken, les aventuriers de Malraux, implique d'une part des images de mollesse putride, qui est l'effet de cette révélation, et d'autre part, un sentiment de l'aventure qui est son principe opposé, et qui se pare, dans notre corpus, d'une imagerie traditionnelle de l'aventure. Autrement dit, et pour faire plus simple, aventure et mollesse putride sont les conséquences opposées de la révélation qu'offre la vie mise à nu.

### L'écriture comme remède

L'aventure, dans *Paludes* et *La nausée*, apparaît comme un remède à l'ennui et au dégoût. Toutefois, nous avons omis un détail de taille : elle est inaccessible, et de là, inefficace. Le voyage tant espéré par le narrateur de Gide est un échec, triste, inutile, banal, dénué de toutes les perfections dont ce dernier l'avait paré et il ne fait qu'augmenter le désespoir et l'ennui auxquels il tentait d'échapper. Roquentin pensait avoir connu des aventures, s'en réjouissait même, jusqu'à ce qu'il réalise que l'aventure n'existe pas : « Je viens d'apprendre brusquement, sans raison apparente, que je me suis menti pendant dix ans. Les aventures sont dans les livres. Et naturellement, tout ce qu'on raconte dans les livres peut arriver pour de vrai, mais pas de la même manière. C'est à cette manière d'arriver que je tenais si fort. » (*N*, p. 58) La raison de ces échecs provient donc de ce que l'aventure n'existe pas. Ou plutôt qu'elle existe, mais de façon idéale : « Dans un autre monde, note Roquentin, les cercles, les airs de musique gardent leurs lignes pures et rigides. Mais l'existence est

14. Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, ouvr. cité, p. 404.

un fléchissement.» (N, p. 181) L'âme aventurière vit dans le fléchissement de l'existence, l'aventure existe dans le monde des lignes pures et rigides. Quel lien, quel passage peut-il exister entre ces deux dimensions pour celui qui prend conscience de sa misère? Les diaristes de Gide et de Sartre se tournent vers l'écriture. Le narrateur de *Paludes* entreprend la rédaction de son roman, *Paludes*. À la question «Pourquoi écrivez-vous?», il répond «pour agir» (P, p. 19). Agir, et non pas s'agiter. L'écriture devient la seule forme d'action possible: «Il faut choisir, écrit Roquentin: vivre ou raconter.» (N, p. 60) Pour ceux qui n'arrivent plus à vivre, il reste à raconter, raconter une aventure: «Une histoire par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence.» (N, p. 248) Le roman d'aventures littéraire serait-il un roman remède, un refus de la vie mise à nu?

### Conclusion

*Paludes* et *La nausée* ne sont pas des romans d'aventures. Leurs narrateurs n'en sont pas moins obsédés par le sentiment d'aventure, sentiment qui s'oppose à leur ennui et à leur mal de vivre. Ce sentiment, sous la plume des deux diaristes, s'accompagne d'une imagerie de l'aventure et de l'exotisme s'inscrivant dans une certaine tradition littéraire d'aventure et de voyage. Il est associé dans chacun des deux livres à une thématique de la mollesse putride dont il est le principe opposé. Derrière ces images d'eaux croupies et autres moisissures, il y a la peur de la mort. Ce pourrissement surgit avec la révélation de l'absurdité et la contingence de l'existence et de l'aventure, parée de ses rêveries lointaines, apparaît comme une possibilité d'évasion, une solution à ce mal de n'être presque rien, mais juste assez pour se voir mourir. Et pourtant l'aventure s'évanouit à peine l'a-t-on saisie. Cette association entre ce que nous avons appelé la mollesse putride et l'idée d'aventure ne se limite pas aux œuvres de Gide, Sartre et Malraux: nous pensons à la viande d'hippopotame qui pourrit et empeste le bateau de Marlow<sup>15</sup> à mesure qu'il s'enfonce *Au cœur des ténèbres*, ou à la multiplication des images de putréfaction déliquescence lors du séjour de Bardamu<sup>16</sup> en Afrique. Durant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, loin d'être restreintes à la littérature pour la jeunesse, l'aventure et son imagerie traditionnelle servent et pensent l'angoisse profonde qui saisit la pensée.

15. Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 2014.

16. Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 2011.



# Intertextualité et catholicisme dans le recueil poétique *Je* de Denis Vanier

Mélissa Charron  
Université du Québec à Rimouski

Dans le poème d'ouverture des *Fleurs du mal*, Baudelaire, par la figure du poète déchu, disait déjà: «Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance/Comme un divin remède à nos impuretés<sup>1</sup>.» La souffrance pour le poète Denis Vanier, c'est aussi le désir, celui de la pulsion instinctive, du besoin inassouvi. Le désir est indissociable de la religion dans la poétique de cet écrivain de la Révolution tranquille. Vanier fait lui-même ce constat dans une entrevue accordée à Danielle Laurin pour *Le Devoir*: «Je pense que si j'enlève le mot croix de mes poèmes, le tiers de mon œuvre serait amputé, ça et le sang et le désir. [...] Je suis dans un manque total de foi, bonne ou mauvaise. J'aimerais ça avoir la foi, je serais un saint flashé. J'ai la foi en moi, c'est assez, non<sup>2</sup>?»

Cette cohésion entre sacré, violence et sexualité est représentative de l'œuvre de Vanier. Elle transparait dans son premier ouvrage intitulé *Je*<sup>3</sup>. Paru en 1965 et préfacé par Claude Gauvreau, le recueil a marqué le milieu littéraire québécois. Vanier, tel un nouveau Rimbaud, n'avait que 15 ans et fréquentait encore le Collège de Longueuil sous la tutelle des Frères des Écoles chrétiennes pendant la rédaction de *Je*. Le jeune écrivain, issu d'une famille catholique, était, à l'époque, très loin de la figure mythique du poète marginal qui le mènera à la tête du mouvement contre-culturel québécois. Bien avant les manifestations poétiques ravageuses du mouvement, la poésie de *Je* était

- 
1. Charles Baudelaire, «Bénédiction», *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Librairie générale française, 1998, p. 12.
  2. Danielle Laurin, «Saint-Vanier-de-la-Croix», *Le Devoir*, 8 avril 1995, p. D5.
  3. Denis Vanier, *Je*, Longueuil, Images et Verbes, 1965. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *J*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

le reflet d'un monde en changement, constamment tiraillé entre consommation matérielle et consécration religieuse, entre passé et avenir, entre tradition et modernité. Selon Steve Fortin, l'œuvre de Vanier à l'image du courant *Beat*, est, « une quête de "sainteté" qui passe par le dérèglement de tous les sens<sup>4</sup> ». Malgré sa réputation, Denis Vanier est un poète catholique, sauf qu'il déconstruit le catholicisme et le réutilise sous d'autres formes.

La sémiotique, plus particulièrement la sémantique interprétative de Rastier<sup>5</sup>, représente pour nous la voie la plus efficace pour définir la place que prend le catholicisme dans l'œuvre de Vanier. À première vue, très peu de rapports unissent la rigueur de l'approche formaliste à l'éclatement formel des textes de ce jeune poète québécois. Pourtant l'approche sémique se révèle être un outil précieux dans l'analyse des textes du genre. La sémantique est parfois la clef de la poésie hermétique. Dans le cadre de cet article, nous analyserons quatre isotopies dominantes du premier recueil de Vanier, soit le /catholicisme/, le /liquide/, le /corps/ et l'/âme/.

### Premiers aspects du catholicisme dans *Je*

Vanier appartient à l'une des dernières générations catéchisées avant la Révolution tranquille. Cependant, le catholicisme n'est pas le sujet principal de *Je*, loin de là. Il subsiste sous une autre forme, comme le ciment qu'on voit à peine sous les fondations d'une bâtisse. L'influence religieuse transparait essentiellement à travers le vocabulaire choisi. Dans son mémoire sur Denis Vanier et la contre-culture, Steve Fortin dit du poète qu'il « utilise certaines images religieuses comme matériau poétique [...] » (*DV*, p. 27). L'isotopie du /catholicisme/ ne se retrouve pas dans un seul et même poème, mais se répand plutôt dans l'ensemble du recueil et même à travers la totalité de son œuvre, comme il l'affirme lui-même. C'est ainsi que nous retrouverons chez Vanier des signifiés ayant une forte symbolique religieuse.

La fonction d'un objet sacré se transforme dans le poème « Déambule » : « des oiseaux d'ébène pondaient des œufs/couleur d'encens sur nos têtes d'enfants perdus » (*J*, p. 13). Le sème inhérent (/odorat/) se trouve à être virtualisé dans le signifié 'encens'<sup>6</sup>. L'actualisation du sème afférent de la vue lui enlève sa fonction première : la production d'une fumée odorante montant vers Dieu pendant la prière. Cet extrait du recueil de Vanier révèle un autre phénomène intéressant. Une personnification apparaît pour la première fois dans ce poème et se développe davantage au fil des pages. Cette figure consiste

4. Steve Fortin, *Denis Vanier à l'aune de la contre-culture*, mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, 2004, p. 5. Désormais, les références à ce mémoire seront indiquées par le sigle *DV*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

5. À propos de la méthodologie de l'analyse sémique, voir Louis Hébert, *Dispositif pour l'analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 173-205.

6. Nous reprenons la convention utilisée par Louis Hébert, Guillaume Dumont Morin dans « Dictionnaire de sémiotique générale », version 12,4, *Signo* [En ligne], 2013, consulté le 14 janvier 2014, URL: <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>.

à représenter un être humain par un objet ou un animal. Cet effet semble constant chez les signifiés contenant le sème /oiseau/. Ceux-ci forment une connexion métaphorique avec le sème /religieux/, au sens d'hommes d'Église ou de clergé. Dans l'exemple donné, nous pouvons apercevoir le lien qui forme la figure de l'agoniste : une métaphore humain-animal fréquente en littérature. La couleur d'«ébène» des oiseaux rappelle la traditionnelle soutane noire du personnel enseignant des collèges catholiques. Le signifié 'perdus' contient également le sème /religion/ puisqu'il s'oppose au signifié 'sauvés' (par Jésus, par Dieu), traditionnellement présent dans les enseignements catholiques.

Nous retrouvons ailleurs la même figure de style sous la forme d'une critique du système colonial dans le poème « Comme un dédale » : « Les corbeaux ont tout brisé de cette horde / de mauvais barbares qui possédait la blanche découverte » (J, p. 26). En plus de la réutilisation du sème /noir/ dans 'corbeau', nous avons droit à un rappel de l'évangélisation des Amérindiens. Les termes « horde », « mauvais » et « barbares » entretiennent le mythe du sauvage, tandis que l'expression « blanche découverte » évoque sans doute les débuts de la colonisation. Ce thème était privilégié par l'éducation de l'époque selon Danielle Nepveu : « Dans la majorité des manuels de français, plusieurs pages sont consacrées à l'importance de la conversion. [...] L'accent est donc mis, avec insistance, sur le travail des missionnaires<sup>7</sup>. » Plus loin, elle ajoute que « [l]a religion, dans le manuel d'histoire, est encore présente. [...] Entre autres, la description des tortures qu'ont subies les missionnaires est répétée à de nombreuses reprises<sup>8</sup>. »

Les oiseaux sont également reliés à une figure fondamentale du catholicisme : Dieu. Cette présence se manifeste essentiellement par un intertexte du poème intitulé « Petit cosmos » : « les oiseaux n'ont jamais atteint celui qui est » (J, p. 25). Dans la Bible, ces trois derniers mots sont chargés sémantiquement. Ce sont les mots de Dieu qui s'adresse à Moïse en ces termes : « Je suis celui qui est<sup>9</sup> ». Par le sème /élévation/, actualisé dans le signifié 'oiseaux', l'idée d'un Dieu inatteignable, physiquement et spirituellement, est maintenue tout en caricaturant l'image d'un clergé impuissant. Comme l'intertextualité est toujours relative et dépend de l'interprétation du chercheur, nous voudrions nuancer notre propos lorsqu'il est question de la ferveur religieuse du poète. Nous sommes consciente que Vanier ne puise pas uniquement sa religiosité dans la Bible. Le démontre cette citation tirée d'un texte de la contre-culture, autre grande influence sur Denis Vanier, qui reprend aussi l'intertextualité vue précédemment, mais dans une autre langue. Dès le début de son poème

7. Danielle Nepveu, *Les représentations religieuses au Québec dans les manuels scolaires de niveau élémentaire, 1950-1960*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1982, p. 27.

8. Danielle Nepveu, *Les représentations religieuses au Québec*, ouvr. cité p. 35.

9. Société biblique française, « Exode 3 : 14 », « La Bible en français courant » dans *Lexilogos* [En ligne], 1997, consulté le 14 janvier 2014, URL : <http://lire.la-bible.net/index.php>. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle B, suivi du livre, du chapitre et du verset, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

intitulé *The Scripture of the Golden Eternity*, Jack Kerouac s'exprime ainsi : « *One that /is what is, the golden eternity, or God, or, /Tathagata — the name. The Named One*<sup>10</sup>. » Le vocabulaire de Kerouac ne laisse aucun doute quant aux références sacrées utilisées par l'alliage des enseignements catholiques à ceux du bouddhisme et en mettant d'emblée « *One that is what is* », « *God* » et « *Tathagata* » comme des synonymes de « *the name* » ou « *The Named One* », tous représentatifs du concept d'Être supérieur. Quoi qu'il en soit, que l'influence vienne de la Bible ou de la *Beat Generation*, la religion s'avère un élément essentiel de la poétique vanérienne.

Au contraire de *Dieu le Père*, le *Fils* semble être beaucoup plus présent dans les poèmes de Vanier. De nombreuses références à Jésus, directes ou indirectes, apparaissent tout au long de *Je*. Ses représentations partagent une multitude de sèmes. L'Eucharistie, par exemple, prend naissance dans la signification du pain sacré, par l'utilisation du signifié 'hosties' dans le poème intitulé « Québec » (*J*, p. 31). Puis, elle se manifeste encore par une métamorphose du don de soi dans le poème « Elle seule » : « je t'offrirai mon être tout ruisselant / d'immondices humains / pour que tu l'engloutisses en toi et le fasses tien » (*J*, p. 37). Des sèmes identiques se côtoient dans ce poème de *Je* et dans *La Cène* (*B*, Matthieu 26 : 26-28), nom donné au dernier repas de Jésus avec ses apôtres dans la Bible. S'y retrouvent en même temps les sèmes /ingestion/ ('engloutisse' / 'mangez' ou 'buvez'), /corps/ ('corps' / 'corps' ou 'sang'), /sacrifice/ ('offrirai' / 'prenez') et /impureté/ ('immondices' / 'péchés'). Précisément, dans chacun des deux textes, il s'agit d'ingérer le corps d'un être humain qui se sacrifie pour expier les fautes de l'humanité.

Les sèmes associés au Christ s'actualisent également à travers des signifiés relatifs à la crucifixion. Un aperçu de ce phénomène est visible dans le poème « Petit cosmos », plus précisément dans la personnification issue de l'expression « être-pouvantail » (*J*, p. 25). Cet objet peut être relié au Christ par son positionnement surélevé et les bras en croix, en plus du statut ambigu de son existence (entre vivant et mort), soutenu par l'intertexte divin étudié précédemment. Le recueil se termine également sur une dernière allusion au sujet, celle de « la cicatrice des paumes » (*J*, p. 38), évoquant les plaies de la crucifixion. Ce stigmatisme est plus qu'évident étant donné l'importance du catholicisme dans *Je*, mais il ressort surtout à cause du titre du poème final : « Seven days » rappelle, en plus de la semaine ordinaire du calendrier, la création du monde en sept jours dans l'Ancien Testament. C'est lors de ce passage de la Genèse qu'apparaît, pour la première fois, toute l'importance des liquides dans la religion catholique : « Dieu dit encore : "Qu'il y ait une voûte, pour séparer les eaux en deux masses !" Et cela se réalisa. Dieu fit ainsi la voûte qui sépare les eaux d'en bas de celles d'en haut. Il nomma cette voûte ciel. » (*B*, Genèse 1 : 6-8) Avec la place prépondérante qu'occupe l'isotopie /liquide/ dans les livres sacrés, il n'est pas étonnant de voir que Vanier accorde lui aussi

10. Jack Kerouac, *The Scripture of the Golden Eternity* [1960], San Francisco, City Lights, 1994, p. 23.

un rôle capital à l'isotopie du /liquide/, sous toutes ses formes, qu'elles soient religieuses ou non.

### Entre eau, sang et putréfaction

À l'image de leur dieu miséricordieux ou vengeur, le liquide, chez les catholiques, revêt deux caractères opposés. Dans la Bible, les isotopies particulières /eau/ et /liquide organique/ participent autant à la vie qu'à la mort des êtres humains. L'isotopie de l'/eau/ n'étant pas le sujet principal de cet article, nous ne pouvons nous permettre d'entrer dans les détails. Nous pouvons seulement affirmer que, à la première lecture de *Je*, cette isotopie ressort nettement de la poésie de Vanier. On en trouve de nombreux exemples avec, à titre d'exemples, des signifiés comme 'neige', 'nage', 'eau', 'lavera', etc., et d'autres, relatifs à la navigation, comme 'vague', 'océan', 'flot', 'rivières', 'dérive', 'épave', 'voile', etc.

Chez Vanier, nous observons une nouvelle tendance dans l'utilisation de l'isotopie /liquide/, où la putréfaction s'ajoute à la purification biblique. Après la mort, les hommes sont condamnés à la pourriture et Denis Vanier s'en est donné à cœur joie dans l'usage de ce thème tout au long de sa carrière. La putréfaction environnante développe une isotopie particulière de l'/impureté/, rattachée à l'isotopie générale du /liquide/. Le principe d'impureté ne se limite plus à la dimension morale puisque Vanier souille également ce liquide si cher au catholique. La moindre tentative d'atteindre la pureté est perdue d'avance: « Ils m'ont distillé en eau impotable [*sic*] » (*J*, p. 35), écrit-il dans un poème reprenant le début du vers en guise de titre. Ce poème, en particulier, affiche une importante isotopie du /liquide/. Malgré sa longueur d'à peine cinq vers et d'une vingtaine de mots, « Ils m'ont distillé » affiche plus de sept signifiés contenant le sème /liquide/.

En plus de sa relation avec le sème particulier de l'/eau/, pure ou polluée, il est possible de relever une identification du sème général/liquide/ à travers les nombreuses substances organiques dont fait état la poésie de Vanier où les liquides corporels occupent une place essentielle. Cette tendance s'accroît avec les années, jusque dans le titre du dernier recueil paru de son vivant: *L'urine des forêts*<sup>11</sup>. Dans l'édition de 1965 se côtoient différents liquides organiques, où le sang semble être le plus commun d'entre eux parmi la salive, la bile, le pus, les sécrétions vaginales, la vomissure et la sueur.

Les sèmes particuliers /sang/ et /liquide organique/ sont presque toujours associés au sème général /liquide/, à quelques exceptions près. Vanier, par la figure de l'oxymore, réussit premièrement à virtualiser ce sème général dans le poème « Ma ville »: « des globules éparses [*sic*]... sans flots » (*J*, p. 23). Dans le signifié 'globules', contenant normalement le sème particulier /liquide organique/, le sème général /liquide/ est virtualisé par la négation du signifié 'flots'. Dans un second cas, le même sème général disparaît de l'évocation d'une sécrétion organique dans le poème « J'ai quitté la plénitude »: « dans la

11. Denis Vanier, *L'urine des forêts*, Montréal, Les Herbes rouges, 1999.

fange des vagins à sec» (*J*, p. 18). Le dernier signifié, 'à sec', virtualise, par sa sécheresse, le sème /liquide/ de 'fange' et de 'vagins'. Sécheresse vaginale étant ici, comme dans le rapport à la terre nourricière, synonyme d'infertilité.

La présence du sème /liquide/ dans un signifié de *Je* est souvent une porte ouverte pour un topos présent à la fois dans la Bible et chez Vanier : le rapprochement entre les dimensions corporelles et spirituelles de l'être humain, point que nous allons maintenant aborder.

### Corps, âme et « paradis impromptu »

Traditionnellement, le corps se rattache à son équivalent spirituel, le plus souvent à l'esprit, mais aussi, religieusement, à l'âme. Nous désignerons cet axiome par l'opposition des sèmes /corps/ et /âme/ afin d'éviter toute ambiguïté dans l'utilisation des deux termes qui se retrouveront dans une seule et même catégorie.

Denis Vanier est assurément un poète du corps, mais également de l'âme par la puissance de sa religiosité. Les signifiés 'homme' (au nombre de 9), 'corps' (9) et 'chair' (7) sont d'ailleurs les plus répétitifs du recueil. Mais, le corps dans *Je* est généralement représenté en état de décomposition comme le prouvait l'isotopie particulière/impureté/.

La chair évolue également à travers la représentation du corps sexuel disséminée dans le vocabulaire de Vanier. Ce statut est observable dans le poème « J'ai quitté la plénitude » qui comporte, en plus d'une isotopie générale /sexualité/, une probante isotopie particulière de la /procréation/. Certaines expressions contribuent à composer cette isotopie. Par exemple : « relâchement du muscle cervical » (au sens du col de l'utérus), « vierges de viol », « viscères nuptiales [*sic*] », « peuple fœtus criant à l'éclosion » et finalement « fange des vagins à sec » (*J*, p. 18). L'isotopie/sexualité/ domine le poème puisque chacune des expressions relevées regroupe un ou des signifiés ayant en commun un sème inhérent ou afférent de la/sexualité/.

Le corps n'est pas que sexuel ou religieux chez Vanier. Il est aussi surdéterminé. Il est parfois mort, parfois vivant, parfois dans un état indescriptible entre les deux. Il est aussi incarné par ses gestes quotidiens et par sa décomposition, tant au sens propre que figuré. Le sème /corps/ s'introduit dans des signifiés le décrivant de la « tête » (*J*, p. 13) aux « pieds » (*J*, p. 36), littéralement. La poésie de *Je* semble être constamment tiraillée entre la dépossession et la repossession du corps, entre le désir et la mort, autant d'oppositions facilement concevables en regard de l'enseignement catholique moralisateur et du climat de répression sexuelle associé à la dévalorisation du corps au profit de l'âme.

Le sème /corps/ s'associe également au sème /impureté/ pour créer une nouvelle représentation d'un corps déchiré évoluant dans un monde en décadence. Plusieurs extraits sont typiques de cette affirmation. Les exemples choisis incluent la présence active des autres sèmes étudiés, exerçant ainsi une partie de leur influence dans *Je*.

Le premier extrait est tiré du poème « Décombres » : « insérez nos os dans la glace des décembres et de l'au-delà » (*J*, p. 16). L'exemple met en scène les

quatre isotopies dominantes du recueil de Vanier. Nous retrouvons le sème /liquide/ sous une forme typique du climat québécois, c'est-à-dire la congélation, l'isotopie particulière /glace/ étant elle-même renforcée par la présence du signifié 'décembre' qui réfère lui aussi à un sème général /froid/. Le sème /corps/ est présent dans le signifié 'os' et son opposé, le sème particulier /âme/, transparait dans l'utilisation du signifié 'au-delà' contenant aussi le sème général /catholicisme/.

Dans le second exemple, une fois de plus, nous voyons à l'œuvre le sème /liquide/: « l'eau de nos corps lavera la poussière des pavés » (J, p. 17). Dans ce vers du poème « Introspection », nous pouvons observer une association inusitée entre deux sèmes. La molécule sémique composée des sèmes généraux /liquide/ et /corps/, issus de la décomposition du sème particulier /liquide organique/, est généralement représentée dans *Je* par le sème particulier /impureté/. La décomposition d'un corps noyé dans le poème « Douleur ! » en fournit un exemple probant :

un tronçon d'insecte qui vous tord  
 le cœur et nage dans votre sang  
 des alluvions sans fin jouant dans vos lobes  
 un suicide affreux qui depuis bien longtemps  
 a disparu de la mémoire des hommes (J, p. 12).

Dans l'exemple précédent, c'est l'inverse qui se produisait, car le sème /pureté/ du signifié 'eau' rendait les « pavés » propres. Ce qui rattache cette formulation aux sèmes /âme/ et /catholicisme/ en référence à la symbolique de l'eau qui a comme fonction de laver les péchés dans les enseignements bibliques. Par exemple, la purification par l'eau du baptême, ou, de manière plus radicale et définitive, le Déluge.

Le dernier exemple, tiré du poème « À peine rendus », entraîne inévitablement pour le lecteur une vision quasi apocalyptique du monde : « nos deux corps se sont dispersés / dans d'affreux océans où les hommes / se tordaient sous le poids des soleils » (J, p. 33). En plus des sèmes /liquide/ et /corps/ qui sont manifestes, nous retrouvons dans ces vers un élément important associé à une isotopie de l'âme/ très dynamique chez Vanier. Il s'agit d'une isotopie particulière de l'élévation/, incarnée non seulement par les oiseaux, les cieus, Dieu et bien d'autres exemples fournis lors de l'analyse du poème « Petit Cosmos » (J, p. 25) ; or, ils nous sont donnés ici, sous la forme du signifié 'soleils'. Finalement, l'isotopie particulière /élévation/ entre en contact avec plus d'une isotopie générale. En plus de soutenir l'isotopie /âme/ ici présente, elle contribue au développement de la première isotopie qui faisait l'objet de notre propos : celle du /catholicisme/.

## Conclusion

En résumé, le recueil de Denis Vanier contient quatre principales isotopies pouvant correspondre à une probable influence du catholicisme. La problématique identifiée en début d'article transparait premièrement à travers

l'isotopie générale /catholicisme/, regroupant elle-même des sèmes particuliers relatifs à Jésus, à Dieu ou, plus directement, à la Bible. La seconde isotopie d'intérêt dans *Je* dépend de sa fonction sacrée dans les textes bibliques. Le liquide, peu importe son état, revêt une symbolique essentielle au catholicisme. Chez Vanier, nous le décelons non seulement dans l'eau mais aussi dans la putréfaction et les liquides organiques. Il est essentiel de garder à l'esprit que les sèmes formant la troisième et la quatrième isotopies se combinent fréquemment pour créer une molécule sémique. Corps et âme, corporel et spirituel configurent des oppositions culturellement reconnues. Chez Vanier, elles apparaissent sous bien des formes, beaucoup plus complexes que celles présentées dans cet article, simple échantillonnage d'une recherche plus large.

Au vu de cette étude, les nombreux sèmes et isotopies en lien avec le catholicisme constituent des éléments essentiels de la poétique vaniérienne. Qu'elles soient fidèlement reprises ou déconstruites et méconnaissables, les images de la religion catholique dominent le premier recueil de Denis Vanier. La sémantique nous a fourni la clé pour percer le mystère des isotopies communes aux scènes bibliques et à l'œuvre du jeune poète. Cette présence ne se limite pas aux poèmes de *Je* et semble même s'étendre à l'ensemble de l'œuvre du poète québécois. Denis Vanier, par son attachement particulier au catholicisme, est représentatif d'une génération d'écrivains de la Révolution tranquille pour qui la religion continue à exercer une influence, même après avoir perdu son statut d'autorité.

Perspectives pour une intimité engagée :  
le *Journal*, 1948-1971 d'Hubert Aquin et  
*À bout portant: correspondance*, 1954-1965  
de Gaston Miron et Claude Haeffely<sup>1</sup>

Louis-Serge Gill  
Université du Québec à Trois-Rivières

S'il y a une notion qui a habité le xx<sup>e</sup> siècle littéraire, toutes nationalités confondues, c'est bien celle d'engagement. De la fin du xix<sup>e</sup> siècle aux suites de la Seconde Guerre mondiale, les écrivains sont de plus en plus nombreux à monter aux barricades et à affirmer leur responsabilité sociale. Mais essentiellement, qu'est-ce que s'engager ? La définition qu'en donne Benoît Denis dans *Littérature et engagement* constitue certainement une référence à cet égard :

Au figuré, s'engager, c'est dès lors prendre une certaine direction, faire le choix de s'impliquer dans une entreprise, de se mettre dans une situation déterminée, et d'accepter les contraintes et les responsabilités contenues dans ce choix. Par la suite, et de façon figurée toujours, s'engager consiste à poser un acte, volontaire et effectif, qui manifeste et matérialise le choix effectué en conscience<sup>2</sup>.

Dans la foulée de ce que Sartre exposait dans *Qu'est-ce que la littérature?*, la responsabilité de l'écrivain réside dans la conscience qu'il a des impératifs qui pèsent sur lui. Dès lors qu'il en prend connaissance, il peut être « embarqué », comme l'énonçait jadis Pascal. Ainsi, la réflexion peut passer par la complexité individuelle pour dénouer une impasse collective. Si l'individu doit se révéler dans l'action et que l'œuvre doive bien en rendre compte pour que l'on puisse la considérer comme engagée, Makowiak conclut que ce sont

1. Cet article s'inscrit dans la recherche que nous avons menée à terme dans le cadre de notre mémoire de maîtrise : Louis-Serge Gill, *Pratiques de l'écriture (contre-)engagée. Le Journal, 1948-1971 d'Hubert Aquin et À bout portant: correspondance, 1954-1965 de Gaston Miron et Claude Haeffely*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 2013, 163 p.
2. Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2001, p. 31 ; l'auteur souligne.

les autobiographies qui témoignent le mieux d'un engagement littéraire: « De ce point de vue, ce n'est pas un hasard si l'engagement passe souvent par la biographie, ce qui n'est pas le moins paradoxal pour une littérature qui entend précisément s'insérer dans une communauté, écrire "pour" une communauté<sup>3</sup>. » L'autobiographie réconcilie l'action et l'œuvre puisque l'homme s'y donne à lire en « transparence ». De fait, ce genre a été pratiqué, voire mis en relief par un bon nombre d'écrivains engagés: Sartre avec *Les mots*, Malraux avec ses *Antimémoires*, ou encore Neruda avec *J'avoue que j'ai vécu*. Au Québec, les années 1960 fourmillent d'engagés qui investissent, à divers degrés, leur écriture d'une réflexion sociale et politique. Pensons notamment à Gérald Godin et à ses *Cantouques*, à Michel Tremblay et à ses *Belles-sœurs*, à l'essayiste Pierre Vadeboncoeur qui annonce la suite de la Révolution tranquille dans *La ligne du risque* et à plusieurs autres. Parmi eux, nous avons choisi de retenir deux figures marquantes qui nous offrent un corpus intime et autobiographique important, soit Hubert Aquin et Gaston Miron. Du premier, nous avons le *Journal*<sup>4</sup>, édition de cahiers et carnets rédigés entre 1948 et 1971. Chez lui, la fin des années 1940 se distingue comme une période importante de formation intellectuelle qui le mènera à l'écriture. La clôture du corpus, au début des années 1970, nous permet de retracer l'état d'esprit général qui traverse l'ensemble de son œuvre romanesque et essayistique. Du second, nous avons *À bout portant*<sup>5</sup>, correspondance tenue de 1954 à 1965 avec Claude Haeffely, ami et poète français; ces écrits regroupent onze années d'échanges sur l'édition, la littérature, la politique et la condition humaine. Toujours dans l'optique d'observer le passage de l'individuel au social et d'assister à la naissance d'un engagement marquant dans la littérature et la société québécoises, nous ferons ressortir les diverses prises de position artistiques et idéologiques qui habitent ces œuvres intimes.

Dans les écritures intimes, se manifeste la recherche d'une certaine ligne d'action individuelle à laquelle la rédaction d'un journal ou d'une lettre peut donner accès. Du moins, les mots donnent une première forme à cette recherche de soi et de sa place dans la société, comme le souligne le philosophe Georges Gusdorf:

L'individu, en débat avec lui-même, trouve une issue à la corrosion de cette perpétuelle mise en question qui l'habite. Écrire, c'est se résoudre, et dépasser une situation par le fait qu'on lui a donné forme écrite à l'abri des récurrences de la durée. Écrire, c'est se prendre en mains et faire œuvre de soi à soi. Le journal [mais aussi la correspondance,] n[e] [sont] pas description[s]

3. Alexandra Makowiak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 27.
4. Hubert Aquin, *Journal, 1948-1971*, éd. Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JO*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
5. Claude Haeffely et Gaston Miron, *À bout portant. Correspondance, 1954-1965*, éd. Pierre Filion, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ABP*, suivi de la date d'envoi de la lettre, de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

à proprement parler; là même où le rédacteur s'imagine raconter ce qui fut, d'une manière objective, il intervient activement, il donne sens et forme à une réalité toujours confuse et ambiguë<sup>6</sup>.

Tout au long du *Journal* d'Hubert Aquin et de la *Correspondance* de Gaston Miron adressée à Haeffely, nous retrouvons cette vivacité avec laquelle le romancier et le poète cherchent à expliquer, mais surtout à objectiver leur approche de la littérature. Ultimement, ils tentent de coordonner l'écriture et l'action, la vie et l'écriture.

### La création comme engagement dans le journal d'Hubert Aquin

Au fil du journal intime d'Hubert Aquin, la définition de soi par rapport à l'autre caractérise l'ensemble de son projet par la recherche d'une rigueur exacerbée, qui passe de la contenance à l'excès :

Les autres ne doivent avoir aucune prise de supériorité sur moi. J'ai tellement souffert, jeune garçon, de l'intimidation sous toutes ses formes, que je travaille à m'immuniser contre elle. Ne jamais laisser paraître l'intimidation qu'on m'inflige — et même rendre le change, avec une égale conviction — Il faudrait en arriver à l'aisance de ma force (ou de mon effort). (*JO*, p. 79)

Du rejet de l'ingérence d'autrui dans sa vie découle une vision de la création, une prise de position idéologique très forte qui influencera certainement son souci d'originalité et sa volonté de repousser les limites du littéraire. En fin observateur de la politique occidentale, Aquin souligne, en 1952, à propos du groupement canadien-français entouré par le monde anglo-saxon, comment, « [p]our résister à cet envahissement de sa propre personne, il faut dépasser l'entêtement, et s'affirmer dans le sens même du mouvement qui veut nous emporter. On ne résiste pas par le refus, mais pas l'affirmation fanatique de soi » (*JO*, p. 102). Ainsi, pour revendiquer l'avènement d'un pays libre, il faut avant tout être un homme libre. Aquin plaquera sur la vision qu'il a du lecteur de ses romans le grand besoin d'affirmation de soi qu'il ressent. Comme il l'a souvent expliqué, il n'écrit pas que pour lui-même, mais avec « le lecteur au-dessus de [s]on épaule, en train de [le] déchiffrer pendant qu'[il] écrit[t] »<sup>7</sup>. Cette conscience d'une présence ouvre le processus d'écriture à un tout autre niveau et c'est alors que s'engage un véritable combat entre l'auteur et le lecteur :

En fait je me décharge, dans l'écriture ou dans mes livres, d'une certaine partie de mon agressivité; je deviens agressif contre le lecteur tout en me réjouissant qu'il soit éventuellement là en train de me lire et du coup, une fois que je l'ai bien attrapé dans la lecture, là je le piège, je lui rends la lecture quasiment impossible ou à tout le moins difficile<sup>8</sup>.

6. Georges Gusdorf, *Lignes de vie, 1. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 332.

7. Hubert Aquin, cité par Anne Gagnon, « Hubert Aquin et le jeu de l'écriture », *Voix et Images*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 8.

8. Hubert Aquin, cité par Anne Gagnon, art. cité, p. 9.

Cette agressivité envers le lecteur et cette propension à tendre des pièges sont bien mises à exécution dans l'ensemble de l'œuvre romanesque d'Aquin. Or, nous tenons certainement dans le *Journal* une partie de la genèse de ce procédé. Bien avant l'écriture de *Trou de mémoire* qui paraîtra en 1968, Aquin lit *Pale Fire* de Vladimir Nabokov, roman qui n'est pas sans l'inspirer :

Ce n'est pas seulement le langage que je veux rendre inflationnaire, mais la structure même du roman qui, d'abord perçue comme solide et fascinante, doit révéler progressivement la complexité qu'elle dissimulait dans les premières phrases. Au-delà de cette complexité, le lecteur cherchera de nouveau la structure [...]. Le lecteur se trouvera médusé, trahi, mis finalement en présence d'une œuvre détruite, d'un chaos [...]. Après avoir annoncé une construction, je lui dévoilerai un amas de ruines. (*JO*, p. 249)

La lecture de ce roman est étroitement liée à l'écriture de *Trou de mémoire*. Cette première entrée dans la création baroque pour Aquin trouve ses sources dans son cheminement personnel de lecteur, mais aussi dans sa réflexion sur l'écriture. En effet, c'est avant tout le travail formel qui occupe Aquin et qui l'amène inévitablement à écrire des œuvres difficiles, complexes et qui exigent du lecteur une part d'érudition. Bien sûr, cette exigence se reflète dans les longues listes de lecture qui peuplent le *Journal*, traces historiques indélébiles du passage de l'intuition à l'érudition pure et dure de l'écrivain. Déjà en août 1962, ce mode de fonctionnement oriente le rapport à l'écriture et au lecteur : « Roman policier, axé sur la pharmacopée. Ce qui, en litt. normale, ne pourrait éviter le pédantisme, paraîtra un luxe agréable dans le policier qui appelle le baroque. Je vais m'acheter un traité de pharmacie » (*JO*, p. 244). Pédantisme assumé ou non, Aquin a déjà l'étoffe d'un écrivain ambitieux qui allie la lecture à ses projets d'écriture pour en tisser une esthétique formaliste complexe et médusante. D'ailleurs, l'intensité d'Hubert Aquin s'affirme avec le plus grand éclat dans ce rapport à l'écriture. Aussi, dans ce même rapport, nous pouvons déceler un véritable engagement littéraire, notamment par la revendication d'un certain avant-gardisme. Son intérêt premier semble être avant tout d'exprimer ce que personne n'a jamais exprimé, de repousser des limites qu'aucun autre écrivain n'a déjà repoussées.

Toutefois, comme il est possible que repousser les limites du préconçu n'ait jamais été suffisant, il manifeste aussi une propension à chercher une forme d'absolu, comme le laisse entrevoir une note du 13 mars 1952 :

L'art est la vie que nous souhaitons, celle dont nous portons en nous le germe mais que nous réduisons sans cesse. [...] C'est trop peu de regarder un paysage, il faut le peindre; c'est trop peu de vivre une vie, il faut en vivre vingt autres; et ainsi nous consoler de notre existence limitée, en recommandant ailleurs d'imprévisibles aventures. (*JO*, p. 117)

Il faut bien se connaître pour en arriver à de tels constats, notamment celui de devoir vivre « vingt autres » vies. C'est la manière du romancier qui rêve un « prochain épisode », la manière du dramaturge qui s'éclate en une multitude de personnages, mais aussi la manière du diariste qui cherche son

unité au fil des rencontres et des lectures. Ce que le *Journal* d'Acquin nous apprend sur son œuvre, c'est à quel point celle-ci est l'une des plus parfaites imbrications de la philosophie dans l'art littéraire. Que ce soit à partir d'un formalisme mûri ou d'un propos étayé à partir d'autres penseurs, cette union ou cette juste mesure porte à la réflexion et à la maturation d'autrui. À ce point de rencontre se trouve la générosité de cette œuvre, le point focal de son engagement.

### Le don de soi comme engagement chez Gaston Miron

Pour Gaston Miron, la vie littéraire de l'époque donnera un tout autre élan à sa générosité. Elle s'exprime partout, d'une lettre à l'autre. Dans la toute première lettre à Haeffely, en 1954, il cherche encore à se définir autant qu'à définir les autres, ceux de l'Hexagone et même son ami poète :

je crois que nous nous rencontrons et recoupons, sur plus d'un point. Nous nous situons beaucoup plus dans un ordre d'action. Je suis un homme d'action beaucoup plus qu'autre chose. Et à ce titre je crois que nous y sommes pour beaucoup de la naissance d'un public et pour amener de l'eau aux moulins... Aussi, nous faisons notre plus que possible, sachant nos limites et notre indigence, mais en ayant assez d'honnêteté et d'exigence pour ne pas gâter la sauce. (*ABP*, 29 juillet 1954, p. 12)

Déjà en 1954, Miron s'exerce et s'évertue à démontrer comment son champ d'intervention social s'avère limité à l'action concrète sur la place publique. Les activités en littérature ne manquent pas avec la création toute récente de l'Hexagone, mais ce n'est surtout pas pour promouvoir sa propre poésie. Sa volonté, et peut-être celle des autres fondateurs de la maison d'édition, semble plutôt tournée vers l'expansion de la littérature du pays. Dans cette même foulée, son discours évolue quelques mois plus tard et se montre préoccupé du devenir canadien-français. Bien que les revendications politiques, dont la conscience du statut de colonisé québécois qui émerge avec *Parti pris* en 1963, ne soient pas très précises à cette époque, Miron les entrevoit et partage ses craintes à Haeffely :

Je m'interroge beaucoup de ce temps-ci sur l'avenir de l'esprit français au Canada. Déjà j'ai l'impression de me battre désespérément. Cet effondrement par l'intérieur auquel j'assiste chez un trop grand nombre ne cesse de m'inquiéter. Ce n'est plus le fait d'un individu par-ci par-là, ça devient le fait de près de la moitié du peuple canadien-français. Nous devenons, nous, des déracinés par l'intérieur. Si rien n'intervient, nous devons tout simplement rentrer en France ou opter pour l'américanisation. (*ABP*, 12 octobre 1954, p. 22)

Cette ligne tracée vers les revendications à venir habite une bonne partie de la correspondance. La recherche de nouveaux poètes, d'une poésie canadienne-française neuve, voilà l'un des principaux objectifs de l'Hexagone que Miron l'éditeur tente de faire émerger. Dans la même lettre, il ajoute : « Je me demande si la poésie n'a pas un pouvoir d'intervention immédiate et urgente,

comme l'ont affirmé Breton, Crevel, Decaune... [...] Certains événements récents [...] ne manquent pas de troubler et d'alerter les quelques intellectuels lucides de ce pays. Ce pays, quelle force d'inertie!» (ABP, 12 octobre 1954, p. 22) Ce type de réflexions justifie pour Miron et les autres la nécessité d'une intervention en poésie. Si chacun met en œuvre sa pensée, que ce soit «les quelques intellectuels lucides de ce pays» ou les poètes canadiens-français, peut-être la lutte contre l'américanisation ou l'anglicisation deviendra-t-elle possible. Il semble que ce soit en vertu de cette conviction que le poète se fait toujours un fervent défenseur de la vie littéraire de son pays.

La correspondance qu'il entretient avec Haeffely débouche aussi sur un engagement autre que celui de maintenir la relation épistolaire. Au gré des lettres, les deux conviendront d'un projet commun et transatlantique. En effet, par l'entremise d'une revue de poésie mise en route par Haeffely, le *Périscope*, chacun voit d'un bon œil la publication de poètes du Québec :

L'idée d'une revue, ça me colle. [...] Là encore, on devra me taper dessus. Je suis un animal d'action, bien plus qu'un type à écrire. Quand j'écris, c'est pour ne pas périr. Enfin, je commence à demander des textes. De toute façon, j'ai bien HÂTE de te voir et rencontrer (l'un ne va pas sans l'autre), afin de mettre ce projet à point. Le *Périscope*, ça me parle et va, mais je me demande si le titre peut faire boule. Nous verrons. (ABP, 27 octobre 1954, p. 27)

Prétexte à la rencontre, ce type de projet suscite un grand intérêt chez le futur poète national, sans compter que ce projet d'avenir est à conjuguer avec les ambitions qu'il nourrit pour sa jeune maison d'édition. Ainsi, le poète s'engagera encore plus loin dans une réflexion sur l'écriture et la poésie comme un possible à inscrire dans un champ d'action plus large :

Je réussis quand même à vivre grâce à une ligne d'action à laquelle je m'accroche désespérément. Je deviens activités, gestes, êtres et objets. Je vis au primaire. Le primaire, c'est la vie tout court en danger. L'homme tout court à la limite de l'homme. (Quand il est en danger, le caméléon devient le paysage ambiant.) Jusqu'ici, ma vie a toujours eu l'allure guerrière. Pour ne pas périr. (ABP, 15 décembre 1954, p. 38)

Cette fois, ce n'est plus «écrire pour ne pas périr» qui est le motif de la lettre, mais bien vivre dans l'action; faire toujours plus, dans divers champs d'activités, donner la primauté à la vie. Cet engagement plus large, Józef Kwaterko le met en lumière dans un dialogue entre Miron et Witold Gombrowicz où Miron conclut, «dans une tonalité très gombrowiczéenne, [que] l'engagement des écrivains québécois pour la souveraineté est un "engagement de survie", une suprême nécessité signifiant un combat contre une forme imposée afin d'accéder à une conscience lucide et adulte de l'être<sup>9</sup>». Si la connaissance critique de soi et l'accès à une conscience lucide de l'être servent les visées littéraires et politiques du poète, ce sera avant tout dans le but de *rapailler* les troupes.

9. Józef Kwaterko, «Miron et Gombrowicz. Un entre-dialogue complice», dans Cécile Cloutier, Michel Lord et Ben-Z. Shek (dir.), *Miron ou la marche à l'amour. Essais*, Montréal, l'Hexagone, 2002, p. 187.

De fait, le projet d'une publication commune et transatlantique servira l'engagement premier de Miron, celui de mettre en avant les siens, de les faire connaître à tous ; il incarne avec vivacité le travail et l'archétype de l'écrivain professionnel. Comme l'a bien fait remarquer Mariloue Sainte-Marie :

les lettres qui constituent *À bout portant*, entremêlent constamment le récit des activités au sein de l'Hexagone et les réflexions sur l'écriture. Des textes en prose comme « Note d'un homme d'ici » et « Un long chemin », notamment, se caractérisent aussi par ce double mouvement d'ouverture à l'autre et de repli sur soi. Ils tiennent du journal et de la lettre un caractère fortement introspectif bien qu'ils soient adressés à tous puisque destinés à la publication<sup>10</sup>.

Les lettres à Haefely constituent tout compte fait une justification constante pour mettre davantage de l'avant les compatriotes. Celui qui n'écrit pas de poésie (mais de nombreuses lettres) s'inscrit dans un véritable esprit de solidarité. Ses projets, de 1954 à 1965, se situeront toujours à la frontière entre l'action et l'œuvre à faire. Cette manière de s'engager, notamment dans un processus introspectif, mène l'individu à sa pleine maturation. Miron veut être en mesure de s'expliquer et de se raconter — ce qu'il fait constamment dans ses lettres — et ainsi, l'œuvre à publier, la poésie écrite ici et là, sera chargée de sens en 1970, à la publication de *L'homme rapaillé*.

### Conclusion

La conscience intime, la lucidité à l'égard de soi-même que Miron et Aquin mettent en avant dans leurs écrits intimes, tient à la nature même de leur pratique. De même, les grands changements sociaux dont ils sont témoins, les causes qu'ils servent au cours de leurs carrières respectives ne sont pas sans avoir d'effet sur eux-mêmes. Ils sont suffisamment conscients pour comprendre à quel point leur engagement ne tient qu'à un fil, ce qui expliquerait les ambivalences et les inconstances qui parsèment et le *Journal*, et la *Correspondance*. Si la pratique de l'intime met en évidence les aspects fondamentaux de l'engagement d'un individu, c'est toutefois dans cet espace d'écriture que nous devons toujours redoubler d'efforts pour nous (re)construire, nous (re)définir et pour surtout, éviter de périr.

10. Mariloue Sainte-Marie, *Écrire à bout portant. Les lettres de Gaston Miron à Claude Haefely, 1954-1965*, Québec, Nota Bene, coll. « Études », 2005, p. 86.



# La modernité et l'avant-garde dans les revues littéraires de poésie, de *La Barre du jour* à *Exit*

Marie-Pier Laforge-Bourret  
Université du Québec à Trois-Rivières

Les théoriciens des revues s'accordent pour dire que les revues littéraires jouent un rôle privilégié, celui d'être un lieu idéal de publication pour les auteurs, mais plus particulièrement pour les jeunes écrivains qui y voient un endroit où faire leurs premières armes en littérature, que ce soit en poésie ou en prose. De plus, les revues littéraires permettent de jeter un regard d'ensemble sur la littérature d'une époque ou sur la littérature contemporaine. Avec du recul, nous pouvons ainsi cerner les courants littéraires, y déceler les traces de la modernité, de la postmodernité et des avant-gardes, car « les revues ont représenté le lieu par excellence des avant-gardes de toute nature<sup>1</sup> ». C'est justement ce que nous accomplirons en dressant un panorama de l'avant-garde dans les revues littéraires québécoises, plus particulièrement de poésie, depuis *La Barre du jour*, fondée en 1965, jusqu'à la revue *Exit*, qui a commencé à paraître en 1995, en passant par *La Nouvelle Barre du jour* et par *Gaz Moutarde*.

## *Parti pris* et les poètes de l'Hexagone

Avant de positionner plusieurs revues québécoises publiant de la poésie, nous croyons nécessaire de rappeler les différents courants de la poésie québécoise qui ont prévalu depuis les années 1960, afin d'avoir une vue d'ensemble du statut de la poésie de l'époque que nous souhaitons aborder. Dans les années 1960 naît la volonté, chez les écrivains canadiens-français, de créer une littérature bien à eux, distincte de la littérature française. Cette volonté provient du groupe de la revue *Parti pris* (1963-1968), que l'on ne peut

---

1. Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 143.

dissocier du mouvement politique et social de la même époque, soit le début de la tendance indépendantiste et de la Révolution tranquille<sup>2</sup>. La Révolution tranquille visait, selon les membres de *Parti pris* eux-mêmes, à nationaliser les ressources hydro-électriques, à récupérer nos richesses naturelles et à réformer le système d'éducation et la fonction publique<sup>3</sup>. Selon les acteurs de la revue, les écrivains se doivent d'être engagés. À cet égard, un des combats les plus révélateurs de certains des écrivains du groupe est l'incitation à utiliser le joul, le parler populaire des Canadiens français, pour écrire, que ce soit de la poésie, comme l'a fait Gérald Godin, ou du théâtre, comme ce fut le cas de Michel Tremblay<sup>4</sup>. Godin dit à ce propos :

Je me suis donc mis à écrire en joul. Au début, c'était des énumérations de mots parlés, il n'y avait pas vraiment de construction, pas d'intention, de sens, uniquement le plaisir d'aligner les mots qui sembleraient scandaleux à la gang des poètes [...] propres et polis qui ne réussissaient pas à inventer le vecteur pour rendre la poésie audible. La non-adaptation à la situation réelle : si on vend nos livres, nous, on va peut-être mettre la poésie au monde, vraiment<sup>5</sup>.

Dans cette citation, Godin faisait référence à des « poètes [...] propres et polis » qui n'arrivent pas à rejoindre les lecteurs québécois en raison de la langue et des mots qu'ils utilisent, « trop "intellectuels"<sup>6</sup> » selon lui, soit certains poètes publiant dans la maison d'édition de l'Hexagone, fondée en 1953. Les poètes de l'Hexagone cherchaient à nommer le pays, comme en témoigne le titre d'une section qui leur est dédiée dans l'*Histoire de la littérature québécoise*, « L'Hexagone et la poésie du pays<sup>7</sup> » :

Dans un premier temps, qui commence vers 1950, on crée, on édite des œuvres avec le sentiment de fonder une littérature ; dans un second temps, qui commence vers 1960, on crée, on édite et on réédite des œuvres avec le sentiment de fonder une nation. D'où l'expression « poésie du pays » qui sert à désigner la production poétique de cette époque (HLQ, p. 367).

La poésie de l'Hexagone, que l'on peut associer à Gatien Lapointe, à Paul-Marie Lapointe ou encore à Gaston Miron, a été décrite comme n'étant « [n]i avant-gardiste, ni traditionnel[le], ni exotique ni régionaliste » et comme occupant « une position intermédiaire et éclectique » (HLQ, p. 370). Elle est parfois également associée à un certain lyrisme « qui renoue avec la tradition

2. Pour plus d'informations, voir Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise, coll. « Littérature », 1979.
3. Phillipe Bernard et Gaëtan Tremblay, « Facteurs culturels et décolonisation », *Parti pris*, mai-août 1967, vol. 4, n<sup>os</sup> 9-10-11-12, p. 114-115.
4. Nous précisons que Tremblay ne faisait pas partie de *Parti pris* alors que Godin y collaborait.
5. André Gervais, « L'époque des "cantouques" : entretien d'André Gervais avec Gérald Godin », dans Gérald Godin, *Cantouques & Cie*, Montréal, Typo, 2001, p. 169.
6. André Gervais, « L'époque des "cantouques" : entretien d'André Gervais avec Gérald Godin », art. cité, p. 169.
7. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 367-379. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle HLQ, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

romantique, voire avec une conception mythique de la poésie comme parole originelle, sacrée» (*HLQ*, p. 376). Il existe ainsi un lien fort entre littérature et nation, autant chez *Parti pris* qu'à l'Hexagone, ce qui n'était pas le cas pour la littérature canadienne-française auparavant.

### *La Barre du Jour/La Nouvelle Barre du Jour*

Dans les années soixante, plusieurs revues cohabitent avec *Parti pris* et l'Hexagone et proposent de nouvelles manières de faire la poésie, parfois contrastantes avec celles qui étaient véhiculées par ces deux groupes. C'est le cas de *La Barre du jour*, qui rompt avec ces deux orientations de la poésie québécoise. La revue a été fondée en 1965 par des étudiants de l'Université de Montréal, soit Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre, Roger Soublière et Jan Stafford. Les écrivains de la *BJ*<sup>8</sup> ne souhaitent pas nécessairement être engagés politiquement, comme c'était le cas de *Parti pris*, mais cherchent davantage à travailler le langage, à « promouvoir une modernité du texte » en s'inspirant « des théories littéraires développées par les structuralistes regroupés autour de *Tel Quel*<sup>9</sup> », une revue française fondée en 1960 par Philippe Sollers et qui se réclame de la « nouvelle critique ». Dans cette dernière, le texte subit les influences de théories issues de la philosophie, la linguistique, la psychanalyse, le formalisme ou encore du structuralisme<sup>10</sup>. Par conséquent, il existe chez la *BJ* une volonté de théoriser l'écriture littéraire, ce qui explique la présence, au sein des pages de la revue, de textes théoriques qui voisinent des éditoriaux et des textes de création (poésie, fiction).

Cet attrait pour la théorie, qui est au centre de la démarche de la *BJ*, a cependant été critiqué au fil des années. Dans un article publié dans la revue *Liberté*, Jean Larose affirme qu'« [i]l serait inexact de conclure que *la Barre* n'est pas moderne. Elle ne participe pas de la modernité intellectuelle, mais elle en est un effet<sup>11</sup> ». En fait, ce que la revue propose n'est pas tout à fait nouveau, puisqu'elle s'inspire de la revue française *Tel Quel*. Elle effectue en quelque sorte une lecture québécoise, différente d'un collaborateur de la *BJ* à un autre (*BJM*, p. 40), des théories qui y sont discutées et des pratiques qui en découlent. Larose parle également des séminaires donnés par Hélène Cixous, auxquels lui-même participait en tant qu'étudiant en compagnie de Nicole Brossard, une des figures les plus importantes de la revue. Non seulement Brossard a-t-elle fondé la revue, mais elle a aussi participé aux comités de rédaction de la *BJ* entre 1965 et 1975 et de *La Nouvelle Barre*

8. Nous utiliserons cette abréviation afin d'alléger le texte, comme nous le ferons avec *La Nouvelle Barre du jour* (*NBJ*), *Les Herbes Rouges* (*HR*) et *Gaz Moutarde* (*GM*).

9. Pour les deux dernières citations, voir Sébastien Dulude, « La Barre du jour/La Nouvelle Barre du jour », dans Bruno Caratalo (dir.), *Dictionnaire des revues littéraires au vingtième siècle*, Paris, Honoré Champion, 2014, p. 465. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *DRL*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

10. Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel, 1960-1982*, Paris, Seuil, 1995, p. 177-179.

11. Jean Larose, « *La Barre du jour*, une modernité bien de chez nous », *Liberté*, vol. 27, n° 3, (159), 1985, p. 24. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *BJM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

*du jour* de 1977 et 1979, en plus d'être une figure marquante du féminisme littéraire au Québec. Selon Larose, ces séminaires auraient eu énormément d'influence sur le contenu de certains numéros, au point d'affirmer que la *BJ* fait du mimétisme :

Qui n'est jamais influencé? Qui n'est « né » d'une grande rencontre? Mais le mimétisme, la prise d'identité qui devient prise d'autorité, ce n'est pas grandir, devenir, faire, mais *faire semblant*. À force de faire semblant, il n'est pas interdit de penser qu'on arrivera à faire, mais à condition de savoir que la route est longue et qu'il ne suffit pas d'être ébloui par une pensée pour la maîtriser — et signer. Comment pouvions-nous sortir d'un cours d'Hélène Cixous sur la dialectique hegelienne [*sic*] avec des yeux brillants, des yeux « stone »? Aux époques antérieures, quand nous regardions vers la France, c'était avec le sentiment d'une grandeur presque hors d'atteinte. On savait qu'il fallait des années, plusieurs vies composées pour faire un Proust ou un Bernanos. Et maintenant, on devient instantanément « moderne » (*BJM*, p. 36; nous soulignons).

Quelques années plus tard, cette accusation de mimétisme sera questionnée par Pierre Milot qui rappelle que *Tel Quel* avait des « pratiques polymorphes », touchant en l'espace d'une dizaine d'années aux textes

des formalistes russes aux textes bibliques, du structuralisme au poststructuralisme, de la psychanalyse lacanienne à l'anti-psychanalyse des « machines désirantes » deleuziennes, de Mao Tsé-Toung à Jean-Paul II, du marxisme althussérien à la « nouvelle philosophie », du « refus du sujet » au discours amoureux<sup>12</sup>.

Aux yeux de Milot, Larose, qui accuse la *BJ* de mimétisme, ne relève « jamais les contradictions ou les “inconséquences” du modèle » alors qu'il attire plutôt l'attention des lecteurs sur « les “erreurs” et errances » (*PHR*, p. 12) des auteurs de la revue. Milot rappelle également le contexte de l'époque, pendant laquelle les programmes universitaires étaient en construction, permettant aux étudiants d'effleurer toutes les nouvelles théories (*PHR*, p. 12)<sup>13</sup>. C'est également ce qui a amené Sébastien Dulude à affirmer, en reprenant les paroles de France Théoret<sup>14</sup>, qu'à la *BJ* « la théorie littéraire [...] demeure au stade de fantasme » (*DRL*, p. 468). Larose est d'accord sur ce point. La tentative de forger des théories est ce qui aurait motivé la *BJ* au fil des années (*BJM*, p. 40), puisque la théorie « y a fonctionné comme l'insaisissable signifiant du désir d'écrire,

12. Pour les deux dernières citations, Pierre Milot, « *Tel Quel* ou les conditions d'émergence des Herbes rouges », dans *La poésie des Herbes rouges*, Montréal, l'Hexagone, 1990, p. 12; l'auteur souligne. Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *PHR*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

13. Milot cite Michel van Schendel (dans Jacques Allard et Chantal de Grandpré, « Entrevue avec Michel van Schendel », *Voix et Images*, vol. 11, n° 2 (32), hiver 1986, p. 207) : « à la fondation de l'UQAM il y avait à ce moment-là la possibilité de créer de toutes pièces un programme qui puisse accueillir structurellement, organisationnellement plus exactement, ces tendances nouvelles de la critique et de la théorie. »

14. Dulude cite France Théoret lors d'une entrevue, [s.a.], « Le fantasme de la *BJ*, c'est la théorie », *Voix et Images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 87-92.

comme l'horizon jamais atteint du plaisir d'écrire» (*BJM*, p. 40). Malgré ce doute sur l'originalité de sa démarche, inspirée de la théorie française, nous croyons que la *BJ* participe effectivement à la modernité, à l'avant-garde québécoise des revues littéraires des années 1960-1970. Nous nous appuyons sur cette définition de l'avant-garde :

Il n'y a probablement aucun trait de l'avant-garde dans ses changements historiques qui ne soit pas compris ni prévu dans le large rayon que couvre la modernité. Il y a, cependant, des différences significatives entre les deux mouvements. L'avant-garde est plus radicale que la modernité. Elle est moins flexible et moins tolérante des nuances, naturellement plus dogmatique — dans son affirmation de soi et, inversement, dans son sens d'auto-destruction. L'avant-garde emprunte pratiquement tous ses éléments à la tradition moderne mais en les faisant éclater, en les exagérant et en les plaçant dans des contextes inattendus, les rendant presque entièrement méconnaissables<sup>15</sup>.

La poursuite incessante de la théorie, son peu d'ouverture aux autres types d'écriture (la recherche formelle est primordiale) et la tendance de la revue à déconstruire « le texte conventionnel », ce qui force le lecteur à « contribuer activement à la construction du sens du texte, laissé béat après sa dissection » (*DRL*, p. 471), démontrent bien la radicalité de la *BJ* et confirment ainsi son appartenance à l'avant-garde.

En 1977, la *BJ* change de nom et ses animateurs décident de fonder un nouveau périodique : *La Nouvelle Barre du jour*. Dans le premier éditorial de la *NBJ*, on explique qu'en changeant de nom, les acteurs de la revue veulent « indiquer un désir de renouveau lié à cette insatisfaction à l'égard des revues existantes, y compris *La Barre du jour*<sup>16</sup> » (*DRL*, p. 470). Pour caractériser l'avant-garde, Nathalie Heinich souligne que l'une de ses constantes est « la contrainte du dépassement permanent de ce qui existe et donc de l'avant-garde elle-même dès qu'elle a trouvé à s'affirmer — sous peine de péremption accélérée : tout mouvement d'avant-garde, aussi radical soit-il [...] est fondamentalement dans l'impossibilité de durer, sous peine de se désavouer lui-même<sup>17</sup> ». Renaître sous un nouveau nom est assurément un moyen pour la *BJ* de rester avant-gardiste, de conserver sa nouveauté, d'échapper d'une certaine manière à la stagnation, à sa légitimation. Les auteurs qui ont fondé la

15. « *There is probably no single trait of the avant-garde in any of its historical metamorphoses that is not implied or even prefigured in the broader scope of modernity. There are, however, significant differences between the two movements. The avant-garde is in every respect more radical than modernity. Less flexible and less tolerant of nuances, it is naturally more dogmatic — both in the sense of self-assertion and, conversely, in the sense of self-destruction. The avant-garde borrows practically all its elements from the modern tradition but at the same time blows them up, exaggerates them, and places them in the most unexpected contexts, often making them almost completely unrecognizable.* » Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 96 ; nous traduisons.
16. Dulude reprend cet extrait paru aux pages 2-3 du 58<sup>e</sup> numéro de la *BJ/NBJ*.
17. Nathalie Heinich, « Avant-garde (Histoire de l'art) », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Éditions Universalis, vol. 3, n<sup>o</sup> 104, 1995, p. 618.

revue ne sont plus étudiants, ils sont pour la majorité devenus des professeurs au cégep et n'ont peut-être plus ce feu de la jeunesse qui les animait au tout début. Une autre des raisons de ce changement de nom proviendrait d'un certain essoufflement de la revue autour de 1975. Plusieurs bouleversements ont eu lieu dans le comité de rédaction de la revue et l'ont en quelque sorte éloignée de ses premiers objectifs, au point où la *BJ* a bien failli voir le Conseil des arts du Canada suspendre sa subvention (*DRL*, p. 470). Ainsi, le changement de nom permettrait de remettre la *BJ* sur la bonne voie, de relancer son projet initial, d'aller chercher de nouveaux lecteurs, tout en s'assurant de la fidélité de son lectorat habituel, à moins qu'il ne s'agisse simplement que d'un coup publicitaire. Il est tout de même étonnant de constater qu'après avoir changé de nom afin de réaffirmer son appartenance à l'avant-garde, la revue organise des colloques annuels, qualifiés « d'autocélébration de la nouvelle écriture défendue par les principaux acteurs de la *NBJ* » (*DRL*, p. 474), événements qui lui permettent de se légitimer. La *NBJ* rend l'âme en 1990, après plus de 225 numéros publiés en 25 ans et après avoir été la première revue québécoise à mettre de l'avant le formalisme, le féminisme et l'importance de la théorie.

### *Gaz Moutarde*

Bien que plusieurs revues aient côtoyé la *NBJ* pendant toutes ses années d'existence, que nous pensions à *Les Herbes rouges* (1968), à *Stratégies et Hobo/Québec* (1972), à *Brèches* (1973), à *Champs d'application* (1974) et à *Chroniques* (1975), c'est une revue fondée par de jeunes auteurs qui a retenu notre attention pour cette analyse : *Gaz Moutarde*. Un détour par cette revue s'impose afin que nous puissions positionner la revue *Exit* par la suite, cette dernière étant publiée par les Éditions *Gaz Moutarde*. *GM* est lancée en 1989 par de jeunes auteurs dont la plupart étudiaient au cégep : Jean-Sébastien Huot (le principal fondateur), Mario Cholette, Nancy Labonté et David Hince. Dans un mémoire consacré à la revue, Maggie Dubé dresse le portrait de la communauté qui se dessine à l'intérieur de ses pages, mais c'est ce qui est révélé relativement à la position de *GM* dans le champ littéraire qui nous a intéressée. Ce serait contre une époque et non contre une autre revue ou un groupe d'auteurs que prend position la revue :

Si *Gaz Moutarde* dans ses manifestes ne manque pas de temps à autre l'occasion de leur [*Les Herbes Rouges* et *La Nouvelle Barre du jour*] lancer des pointes caustiques, elle semble aussi leur témoigner le respect ordinairement dû aux prédécesseurs « révolutionnaires ». En fait, à y regarder plus près, c'est aux *dérives* que connaissent ces mouvements dans la seconde moitié des années 1980 que les gaz-moutardiens s'en prennent, non à l'origine, non aux premiers temps des *HR* et de la *NBJ*<sup>18</sup>.

18. Maggie Dubé, *Les communautés singulières de la revue Gaz moutarde (1989-1995)*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2000, p. 16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CGM*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Effectivement, dans les années 1980, la poésie n'est plus ce qu'elle était dans les années 1960 et 1970, c'est-à-dire une arme de choix pour promouvoir l'identité québécoise et le pays. La poésie du pays fait place à une poésie plus intimiste et plus lyrique<sup>19</sup>. Or, ce n'est pas exclusivement en réaction à cette poésie intimiste que *GM* est fondée, mais également, affirme Dubé, en réaction à la poésie formaliste, présente à la *NBJ*. La revue aurait une « volonté de nommer une réalité concrète » (*CGM*, p. 36) et ses auteurs, « tout en revendiquant l'avant-garde, prennent leurs distances par rapport à la poésie formaliste ou intimiste » (*HLQ*, p. 622).

D'ailleurs, malgré la volonté des fondateurs de créer un lieu de diffusion pour les jeunes poètes montréalais (*HLQ*, p. 622), ils réservent aussi un espace aux poètes des générations précédentes, comme Mario Cholette, Denis Vanier, Patricia Lamontagne, Carole David ou encore Jean-Marc Desgent (*CGM*, p. 14). Ces auteurs ont déjà publié dans d'autres revues (la *NBJ* par exemple) des recueils de poésie et ont acquis une certaine légitimité, mais ils n'ont pas fait partie des comités de rédaction des autres revues et leur poésie aurait en quelque sorte été écartée lors des décennies précédentes. C'est ce que nous apprend Dubé au sujet de l'écriture de Denis Vanier et de Josée Yvon. Ces derniers, qui s'étaient maintenus en marge de la poésie des années 1970 et 1980, n'adhéraient pas aux courants les plus importants de l'époque, ils faisaient figure d'« enfants terribles » (*CGM*, p. 18) de la poésie québécoise et appartenaient au courant de la contre-culture québécoise. *GM* s'éloigne ainsi, comme nous l'avons mentionné plus tôt, des dérives de la poésie formaliste et intimiste en publiant Vanier et Yvon puisqu'elle « reme[t] au goût du jour des paroles injustement marginalisées » (*CGM*, p. 19) et s'inspire de ce type de dérive différent. *GM* peut être considérée comme étant une revue d'avant-garde en raison de sa marginalité, de sa volonté de modifier le champ de la poésie québécoise des années 1980-1990, de son désir de choquer, de son « refus de la consécration », de ses « topos et rhétorique (de l'urgence) de type avant-gardiste, etc. » (*CGM*, p. 81), bien qu'elle « renou[e] avec le lyrisme, mais en le tirant vers une esthétique *trash* qui vise à provoquer le lecteur » (*HLQ*, p. 622). Cependant, *GM* ne ferait pas partie, selon Dubé, d'une avant-garde très radicale, puisqu'elle accueille des poètes « de toute provenance », n'a pas de leader ni de ligne directrice fixe (*CGM*, p. 82), et même si son nom la relie à l'avant-garde, dans sa première définition<sup>20</sup>. Ce qui retient notre attention en regard de cet article,

19. Greif et Ouellet affirment à ce sujet : « De façon générale, la fin des années 1970 et surtout les années 1980 et 1990 voient naître une poésie plus personnelle, une poésie de l'intériorité, où semble dominer, dans le vent de la défaite référendaire, une thématique de la solitude et de la mélancolie, de l'exil et de la difficile mémoire. Il semble que l'échec du pays ait provoqué un repliement sur soi et occasionné un retour à l'espace subjectif individuel, lieu à partir duquel devrait s'énoncer un nouvel apprivoisement du réel et du manque. » Hans-Jürgen Greif et François Ouellet, *La littérature québécoise, 1960-2000*, Québec, L'instant même, coll. « Connaître », 2004, p. 52.

20. Le gaz moutarde était utilisé à la guerre comme arme chimique alors que le terme « avant-garde » provient du vocabulaire militaire. Hendrik van Gorp, Dirk Delabastita, Lieven D'hulst et coll., « Avant-garde, avant-gardisme », *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris,

c'est le thème de l'urgence déployé plus particulièrement dans les manifestes qui ouvrent la majorité des numéros, nommés « Interface ». L'urgence serait décelable dans le contenu des manifestes, en petite quantité, par la volonté de *GM* de se positionner contre une situation, jamais définie au demeurant, à plus forte raison jamais politisée<sup>21</sup>, et qui repose surtout sur le discours (mots, rythme, syntaxe) (*CGM*, p. 20). L'urgence est visible dans le langage et les expressions utilisés dans les « Interfaces », associés à une certaine violence, telles que « *Gaz Moutarde* est une arme de combat », « est un agent particulièrement acide et corrosif » (préface du 2<sup>e</sup> numéro) ou encore lorsqu'elle manifeste une « vigilance à bout portant » (préface du 3<sup>e</sup> numéro) (*CGM*, p. 23). Il semble, après avoir complété cette analyse, que *GM* se distingue des autres revues littéraires de l'époque qui, bien que certaines puissent être considérées comme avant-gardistes, n'avaient pas cette même urgence et cette même manière de s'affirmer avant-gardiste, en utilisant un vocabulaire tel qu'on peut le trouver dans les manifestes de *GM*. C'est également la jeunesse de ses membres fondateurs qui surprend à cette époque, alors que la poésie a perdu en force, comparativement aux années 1960 et 1970. La poésie est détachée de toute question politique et n'est pas rattachée à un courant littéraire bien défini, comme le formalisme ou encore le courant contre-culturel.

### *Exit*

En 1995, la poésie a regagné un peu de vigueur et est publiée par plusieurs maisons d'édition, dont Les Écrits des Forges et les Éditions du Noroît, ainsi que dans plusieurs revues, que ce soit *Estuaire* (1976), *Arcade* (1981), *Lèvres urbaines* (1983), *GM*, *Liberté* (1959) ou encore *Mœbius* (1977)<sup>22</sup>. Les quatre premières revues nommées sont entièrement dédiées à la poésie. C'est à l'automne de la même année qu'*Exit* est lancée. Cette revue est de son côté plus difficile à cerner que certaines autres revues que nous avons analysées. Fondée à l'automne 1995 par le poète Tony Tremblay et l'éditeur André Lemelin, elle est toujours active. Elle entretient une filiation certaine avec la revue *GM* alors que son premier numéro paraît au moment où *GM* cesse ses publications. Une inscription sur la couverture du numéro suivant, « Éditions Gaz moutarde inc. », vient confirmer le lien qui les unit, en plus d'une continuité quant à l'administration et par la présence de quelques poètes au sein du comité des deux revues. Afin de situer *Exit* dans le champ littéraire, nous avons analysé les cinq premiers numéros qui révèlent le projet initial de la revue. Nous avons

Honoré Champion, coll. « Champion classiques: références et dictionnaires », 2005, p. 56. Dubé précise également que l'utilisation même du manifeste lie la revue à l'avant-garde (Maggie Dubé, *Les communautés singulières de la revue Gaz moutarde (1989-1995)*, ouvr. cité, p. 89).

21. *GM* n'est pas politisée. Elle ne se positionne généralement pas contre des événements, excepté quelques fois, où elle a lancé un numéro spécial contre la répression policière, en 1990, et un autre contre la guerre du Golfe, qui consistait en un « fascicule non relié de 80 pages [...] conçu et construit sous le signe de l'urgence » (*CGM*, p. 25 et 27).
22. Pierre Vennat, « La poésie comme au confessionnal », *La Presse*, 8 octobre 1995, p. B6.

considéré non seulement des éditoriaux, mais également les pages couverture qui sont très révélatrices pour cette revue.

Reno propose des images rappelant l'esthétique de la contre-culture américaine, une avant-garde issue des années 1970 (sexe, drogue et rock'n'roll); les personnages qui illustrent le premier numéro se trouvent dans un bar ou encore dans un bordel, ce que suggère l'habillement du personnage aux traits féminins. Nous retrouvons ce même type d'image, visant à choquer, sur les deux numéros subséquents. Ces deux œuvres rappellent en quelque sorte la violence qui était présente dans les éditoriaux de *GM*, et semblent concorder avec les thèmes présents dans les poèmes publiés dans *Exit*. Jocelyne Felx écrit à propos d'*Exit* que « [l]es jeunes voix s'attardent autour des paumés, des bars, évoquent l'alcool, l'anarchie, le suicide et l'amour<sup>23</sup> ». La tendance de Reno à dessiner ses personnages de profil, tout en angles, de même que le recours au collage (l'intégration de bouts de texte imprimés à son œuvre, comme sur la couverture du quatrième numéro) rappellent les techniques utilisées par les cubistes au début du xx<sup>e</sup> siècle. Compte tenu que l'illustrateur d'*Exit* recycle des éléments des avant-gardes artistiques et culturelles antérieures, pouvons-nous ainsi affirmer qu'*Exit* est une revue d'avant-garde? En fait, le style de Reno rappelle la « trans-avantgarde », une notion inventée au début des années 1980 par l'Italien Achille Bonito Oliva. Les œuvres de ses représentants consisteraient en « des variations à l'intérieur des styles des précédentes avant-gardes[ , le p]assage d'un style à l'autre avec un plaisir éclectique toujours renouvelé<sup>24</sup> ». Mais le questionnement sur l'avant-gardisme de la revue doit aller plus loin. Pourquoi cette filiation entre *GM* et *Exit*? Qu'est-ce qu'*Exit* offre de nouveau comparativement à *GM*? Nous constatons, au fil des éditoriaux, que la violence présente dans *GM* s'est atténuée et que la revue cherche désormais à s'évader d'une situation sociale étouffante: « notre époque n'a jamais eu tant besoin d'être tirée d'une torpeur plus qu'envahissante<sup>25</sup> ». Nous pouvons tisser un lien entre cet extrait et le moment où la revue est lancée, lors du deuxième référendum pour l'indépendance du Québec, à l'automne 1995. Nous trouvons chez l'équipe d'*Exit* une recherche de liberté, par le choix du nom de la revue, « Exit », qui rappelle l'inscription sur les sorties de secours et qui signifie en latin « il sort » ou « dehors ». La présence de l'expression « Nous sommes libres<sup>26</sup> ! » écrite à trois reprises dans le premier éditorial, vient également appuyer ce fait. Serait-il question de sortir du Canada?

Il est très difficile pour le moment de définir la place d'*Exit* dans le champ littéraire, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, *Exit* fait preuve d'un certain éclectisme, comme le suggère Francine Bordeleau qui la décrit comme étant

23. Jocelyne Felx, « Anniversaires : qui veut se définir a besoin de se souvenir », *Lettres québécoises*, n° 83, 1996, p. 39.

24. Henri Garric, « Le postmodernisme est-il une arrière-garde? », dans William Marx (dir.), *Les arrière-gardes au xx<sup>e</sup> siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 86.

25. Tony Tremblay, « En guise de présentation/(Et de déclaration de principes) », *Exit*, Montréal, n° 1, automne 1995, p. 3.

26. Tony Tremblay, « En guise de présentation/(Et de déclaration de principes) », art. cité, p. 3.

une revue qui cherche à « cerner “un courant de nouvelle poésie” à travers une production qui puise simultanément à de multiples sources : surréalisme — [...] ou au contraire hyper-réalisme, poésie dite “urbaine” (qui connut son heure de gloire durant les années soixante-dix), romantisme, lyrisme...<sup>27</sup> » Ensuite, mentionnons son ouverture tant à la poésie des jeunes poètes qu’à celle des plus expérimentés. Enfin, à partir du 18<sup>e</sup> numéro, *Exit* se montre plus sage : des textes critiques et des essais intègrent la revue et les éditoriaux sont remplacés par des textes de présentation. Le fait que la revue soit toujours active aujourd’hui nous rend également la tâche difficile. Le temps seul nous permettra de mieux la situer. Toutefois, nous croyons qu’*Exit* s’apparente à la postmodernité américaine, en raison de sa filiation avec la contre-culture, de son hybridité et de son ouverture à tous les types de poésie, le « relativisme esthétique, souligné par la coexistence de plusieurs styles » étant « l’un des traits marquants du postmodernisme<sup>28</sup> ». Le postmodernisme chercherait à emprunter au passé, contrairement au modernisme et à l’avant-garde. Erik Verhagen affirme à ce sujet que « [n]on seulement le fait de puiser dans des éléments du passé n’est plus assimilé à une conduite répréhensible et réactionnaire mais le recours à des formes ou propositions antérieures est bien au contraire encouragé par de nouvelles générations de critiques et de commissaires d’expositions<sup>29</sup> ».

### Conclusion

En brossant un tableau général des revues littéraires québécoises publiant de la poésie depuis 1965, nous avons constaté que les positionnements avant-gardistes sont bien présents dans le champ littéraire, que nous pensions à *La Barre du jour/Nouvelle Barre du jour* ou encore à *Gaz Moutarde*. Cependant, nous observons que d’autres revues ne sont pas reconnues comme faisant partie de l’avant-garde, par exemple *Exit* dont le discours est plus près de certaines pratiques de la postmodernité. La rédaction de cet article nous a également permis de relever un motif qui revient dans plusieurs revues, malgré le passage du temps et quelle que soit leur étiquette : l’importance de la parole. Depuis les années 1980, la situation de la poésie a totalement changé : elle passe d’une poésie au service de la question nationale à une poésie en perte de vitesse et de lecteurs, peut-être en raison de son illisibilité (le formalisme, le structuralisme, présents à la *BJ/NBJ*). Cette importance de la parole est visible chez *Estuaire*, *Gaz Moutarde* — « avec *Gaz Moutarde* notamment, parler, c’est au moins exister » (*CGM*, p. 29) — et chez *Exit* alors que l’expression « Nous ne nous tairons jamais ! » apparaît à quelques reprises dans l’éditorial du deuxième numéro et que sur la couverture du quatrième se trouvent deux personnages avec des phylactères qui émergent non seulement de la bouche,

27. Francine Bordeleau, « Le souffle des poètes », *Lettres québécoises*, n° 90, 1998, p. 13.

28. Carla Canullo, Romain Jobez et Erik Verhagen, « Postmodernisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 12 mars 2013, URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/postmodernisme/>.

29. Carla Canullo, Romain Jobez et Erik Verhagen, « Postmodernisme », art. cité.

---

mais également du milieu du ventre. Le motif de la parole dans la poésie québécoise depuis *L'âge de la parole* de Roland Giguère serait ainsi à approfondir, tout comme la place occupée par les revues *Les Herbes rouges* et *Estuaire*, ce que nous tâcherons d'accomplir dans un chapitre de notre mémoire de maîtrise.



### *III. Horizons d'attente*



# Marceline Desbordes-Valmore : ce que cachent ses écrits pour la jeunesse française du XIX<sup>e</sup> siècle

Marie-Claude Jean  
Université du Québec à Chicoutimi

Marceline Desbordes-Valmore, écrivaine française du début du XIX<sup>e</sup> siècle, est aujourd'hui reconnue pour sa poésie. Déjà, en 1884, Paul Verlaine rendait hommage à l'écrivaine en la faisant figurer parmi ses « poètes maudits<sup>1</sup> ». Son « œuvre est assez largement exceptionnelle pour mériter de survivre et de maintenir parmi les lettrés des sentiments de curiosité et d'intérêt<sup>2</sup> », écrivait Éliane Jasenas au début des années 1960. Elle est, selon Christine Planté, « un des poètes les plus inventifs du premier romantisme français<sup>3</sup> ». Mais qu'en est-il de ses écrits pour la jeunesse ? Le constat est le suivant : sa littérature dédiée à l'enfance est très peu étudiée. Pourtant, ses « contes méritent de recevoir l'attention dont ont bénéficié ses poèmes<sup>4</sup> », affirmait Bénédicte Monicat en 2006.

Je me propose donc d'en faire l'étude dans cet article, même s'il ne s'agira que d'un survol, bien entendu. Je présenterai l'auteure et sa position dans le champ littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Je tenterai de définir ce qu'on attendait des contes dédiés à l'enfance en France à cette époque pour finalement entrevoir ce que cachent ceux de Marceline Desbordes-Valmore.

- 
1. Paul Verlaine, *Les poètes maudits de Paul Verlaine* [1884], éd. Michel Decaudin, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.
  2. Eliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, Genève, Droz, 1962, p. 180.
  3. Marceline Desbordes-Valmore, *L'aurore en fuite. Poèmes choisis*, éd. Christine Planté, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010, p. 7.
  4. Bénédicte Monicat, *Devoirs d'écriture. Modèles d'histoires pour filles et littérature féminine au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 253. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DÉ*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

### Qui est Marceline Desbordes-Valmore?

Née à Douai le 20 juin 1786, elle vient d'une famille modeste. Sa mère, qui décide de quitter son époux pour son amant, l'amène avec elle dans une vie errante et la propulse tôt dans le monde du théâtre : elle n'a alors que 10 ans. En 1801, elle se retrouve en Guadeloupe avec sa mère qui y meurt de fièvre jaune. Elle revient en France où elle sera actrice pendant 20 ans. En 1817, elle rencontre le comédien Prosper Valmore, qui deviendra son mari et le père de quatre de ses six enfants dont trois seulement survivront. En 1819, lorsque son premier recueil paraît, elle a déjà publié dans certains journaux quelques romances. Les autres éditions revues et augmentées de ce recueil (1822, 1825 et 1830) vont lui apporter la reconnaissance en tant que poète. C'est dans les années 1830 qu'elle se met à la prose, avec, pour ses contes, son premier recueil *Le livre des petits enfants*, publié en 1834 et le deuxième, *Les anges de la famille*, qui paraît en 1849. Malgré le déclin du romantisme qui rend difficile la publication de ses poèmes, elle continue d'écrire (poésie, contes et romans) et son dernier recueil, *Poésies inédites*, sera publié à titre posthume en 1860. *Contes et scènes de la vie de famille*, qui reprend les deux recueils de contes précédents, sera édité lui aussi après sa mort par les soins de son fils Hippolyte (en 1865) et il sera suivi de 15 rééditions. Desbordes-Valmore meurt à Paris le 23 juillet 1859.

### Écrire de la poésie

Marceline Desbordes-Valmore est une poète contemporaine de Hugo et de Lamartine. Elle fera concurrence à Madame Dufrénoy, qui était, « [d]ans le domaine de la poésie amoureuse et pastorale écrite par une femme, la grande poétesse du temps<sup>5</sup> ». Planté explique, dans la préface de *L'aurore en fuite*, qu'« elle a vécu dans une période où être poète n'était pas pour les femmes chose facile<sup>6</sup> », d'autant plus qu'elle vient « d'un milieu populaire d'artisan, dans un temps où la plupart des grands poètes masculins, issus de familles aristocratiques, militaires ou de notables ont reçu une formation classique<sup>7</sup> ». Malgré son éducation, qui est limitée, elle se mesurera à des hommes instruits. Elle trouvera sa place comme élégiaque, comme poète lyrique et comme poète populaire grâce à ses vers enfantins et ses vers chantés. Si les romantiques ont vu en elle une simple « femme poète » qui écrivait agréablement, il faut attendre la fin du siècle pour qu'elle soit enfin reconnue comme véritable écrivain sans égard dû au fait qu'elle soit une femme. Grâce à Sainte-Beuve et à Baudelaire, elle sera remarquée par Verlaine et de Rimbaud. Elle obtient enfin la consécration avec cette génération de poètes qu'elle aura inspirée autant par ses idées que par sa technique musicale.

Autodidacte, Desbordes-Valmore a acquis sa formation poétique d'abord par le théâtre et par la pratique de la romance, mais elle se dégage vite du carcan lyrique. Sa poésie se caractérise par la conscience de la voix, la voix de l'enfance et celle de la femme. Chez elle, « [l]es vers ont souvent un nombre

5. Eliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, ouvr. cité, p. 14.

6. Christine Planté, préface de *L'aurore en fuite. Poèmes choisis*, ouvr. cité, p. 7.

7. Christine Planté, préface de *L'aurore en fuite. Poèmes choisis*, ouvr. cité, p. 8.

impair de syllabes. Les rimes sont faciles et sonores. Les mots ne comptent guère. Leur rôle est de s'associer selon la qualité du son<sup>8</sup>». Ses vers sont écrits pour être dits et la présence de la parole directe vient rompre avec la tradition poétique d'alors. Planté soutient que « [s]a plus grande, sa constante audace reste d'écrire, d'écrire de la poésie, avec une liberté formelle qu'elle feint d'emprunter à son innocence et son ignorance<sup>9</sup> ». Si, dans sa poésie, elle a su se démarquer par sa différence et sa façon toute personnelle d'écrire, on peut se demander s'il en va de même de ses contes dédiés à l'enfance.

### Écrire pour les enfants

Il était difficile pour les femmes d'écrire et d'être publiées au XIX<sup>e</sup> siècle, en France du moins. Celles qui s'y risquaient étaient rarement prises au sérieux ou elles étaient dénigrées : « Cet être composite restera à jamais une mauvaise femme et un mauvais auteur. Les dictionnaires proposent souvent *bas-bleu* pour synonyme<sup>10</sup>. » Desbordes-Valmore fait partie de ces femmes qui écrivent aux côtés de Louise Collet, Marie d'Agoult, Flora Tristan et George Sand. Plus spécifiquement en ce qui concerne l'écriture pour les enfants et pour les jeunes filles, elle partage la plume avec Pauline Guizot, Sophie Ulliac Trémadeure, Eugénie Foa, Laure Surville et d'autres encore.

Elle a écrit des romans, mais ce qui m'intéresse ici, ce sont les contes qu'elle a dédiés aux plus jeunes. Comme plusieurs de ses contemporaines, elle fera de l'écriture un métier. Toutefois, sa notoriété lui permettra d'être « pensionnée sous tous les régimes politiques, jusqu'à sa mort<sup>11</sup> » et son recueil *Les anges de la famille*<sup>12</sup> recevra le prix de l'Académie française en 1850. Ainsi, malgré les difficultés rencontrées par les femmes qui écrivent, Marceline Desbordes-Valmore bénéficie tout à la fois d'un capital économique et d'un capital symbolique dans le champ littéraire où elle évolue.

### Des contes pour les enfants

Les auteurs de littérature d'enfance et de jeunesse au XIX<sup>e</sup> siècle sont préoccupés par le message qu'ils veulent transmettre aux enfants. Leur propos est à la fois didactique et idéologique. Aussi, selon Madame Necker de Saussure, les contes peuvent-ils « être utiles aux mères, leur fournir des ressources précieuses pour les heures qu'elles consacrent à leurs enfants [*sic*]<sup>13</sup> » comme ressource d'enseignement : « L'un des genres les plus pratiqués de cette production littéraire féminine, le conte dessine les confins d'univers figés dans

8. Eliane Jasenas, *Marceline Desbordes-Valmore devant la critique*, ouvr. cité, p. 14-15.

9. Christine Planté, préface de *L'aurore en fuite. Poèmes choisis*, ouvr. cité, p. 19.

10. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1989, p. 28 ; l'auteure souligne.

11. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, ouvr. cité, p. 197.

12. Marceline Desbordes-Valmore, *Les anges de la famille*, Paris, A. Desesserts, 1849. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle AF, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

13. Albertine-Adrienne Necker de Saussure, *L'éducation progressive, ou Étude du cours de la vie*, Paris, Paulin, 1832, t. II, p. 338.

l'impératif de leurs fonctions régulatrices» (*DÉ*, p. 155). Si le modèle précédent était le conte merveilleux, celui qui apparaît à ce moment se redéfinit de multiples façons : il devient conte de fées « nouveau genre », conte réaliste bourgeois, conte éducatif ou pédagogique. Selon Bénédicte Monicat,

[l]e conte moral est quant à lui difficile, sinon impossible à définir formellement : tout récit destiné à la jeunesse est par définition un conte moral et ne doit pas nécessairement se dire moral pour suivre les règles du genre. Dans ce sens, les distinctions génériques sont artificielles, les auteurs adaptant à la fiction, avec plus ou moins de souplesse, les principes moraux qui la régissent (*DÉ*, p. 175).

Elle ajoute que « [s]i l'on devait plus généralement penser le conte moral, on pourrait stipuler que c'est un type d'écrit qui dénie l'enfance à l'enfant, un texte qui refuse tout espace ludique et qui se refuse peut-être tout effet de style. De fait, leurs auteures annoncent et prévoient l'ennui qui peut se dégager de ces histoires sans défauts » (*DÉ*, p. 181). Ces récits « qui se proclament exemplaires et dont l'efficacité supposée est de concentrer le processus formateur » (*DÉ*, p. 182) sont souvent pathétiques. Les péripéties, centrées sur la conduite du héros, « fonctionnent comme une évidence » (*DÉ*, p. 182), mais ne sont pas nécessairement vraisemblables. Aussi, tout finit généralement « sinon dans l'eau de rose tout au moins dans l'eau bénite » (*DÉ*, p. 182). En somme, puisqu'ils sont « [i]nstructifs, éducatifs, récréatifs, ces ouvrages ne manquent de poser les jalons critiques d'une réflexion sur l'avenir de l'enfant » (*DÉ*, p. 72), tel que le conçoit l'idéologie d'alors.

### Lectorat et éducation des filles

Les contes pour enfants au XIX<sup>e</sup> siècle visent à la fois les filles et les garçons : « [D]u fait que la forme courte s'adresse souvent à un lectorat mixte de la tranche d'âge la plus jeune, les signes de sexuation peuvent y être atténués dans une relation qui n'envisage pas encore systématiquement ou exclusivement la formation de l'enfant mais s'attarde sur son expérience » (*DÉ*, p. 134). Il en sera autrement pour les écrits destinés aux enfants plus âgés. Il ne faut pas oublier les mères, qui sont autant (sinon plus) interpellées par ces contes, puisque ce sont elles qui les choisissent et en font la lecture aux plus jeunes.

En France, au XIX<sup>e</sup> siècle, la famille a « son représentant, qui est aussi son chef : c'est le père et le mari, désigné par le Code civil comme seigneur et maître de la communauté. Selon l'avis général, pour le bon ordre des choses et la paix des ménages, l'autorité ne saurait être partagée<sup>14</sup> ». Il n'est guère surprenant, alors, que la femme soit considérée comme « un être différent, plus sensible que l'homme à la tentation. Sa place est au foyer, auprès des enfants, à la cuisine et à l'église. Ses principales vertus sont la piété et la soumission<sup>15</sup> ». Et qu'en est-il des enfants ? « Deux qualités seront recommandées

14. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, ouvr. cité, p. 30.

15. Marc Soriano, « Le Degré zéro du message ? », dans *Le livre d'enfance et de jeunesse en France* [1994], cité par Bénédicte Monicat, *Devoirs d'écriture*, ouvr. cité, p. 27.

aux filles comme aux garçons : la propreté et la générosité» (*DE*, p. 138). On demande particulièrement aux petits garçons de « combattre la poltronnerie, l'insolence, la méchanceté, l'espièglerie, la turbulence, l'étourderie. On cultive en eux le courage, l'obligeance, la bonté, et l'économie » (*DE*, p. 138). Quant aux petites filles, les défauts qu'elles doivent corriger sont le mensonge, la désobéissance, l'inconstance, l'entêtement, la jalousie, l'orgueil, la coquetterie (quoiqu'il faille être propre pour ne pas être repoussante) et la paresse. « À ces tentations menaçantes, écrit Monicat, font pendant des qualités tout aussi attendues [...] : au premier plan le dévouement, l'amabilité, l'ordre, la bonté, la responsabilité (souvent devoir d'ainesse et donc de maternage), la politesse. Il s'agit avant tout de vivre en l'autre et pour l'autre, sans grande illusion » (*DE*, p. 108 et p. 110). Ainsi, « [p]iété, résignation et vertu sont sans doute les mots d'ordre de l'éducation des filles au XIX<sup>e</sup> siècle » (*DE*, p. 135), conclut Monicat.

### Écart esthétique<sup>16</sup> et savoir des personnages

À propos des contes de Marceline Desbordes-Valmore, Planté constate que

si on lit bien ceux-ci, ils se révèlent beaucoup moins conformes qu'on ne pourrait s'y attendre à l'idéologie du XIX<sup>e</sup> siècle : les enfants n'y sont pas d'une candeur sans tache, ils mentent, torturent et noient les chats, persécutent les infirmes et, surtout, se voient infliger d'assez curieux châtiments, autrement plus traumatisants que les séances de fouet et de cabinet noir de la Comtesse de Ségur. [...] Une spécialiste de la littérature enfantine de cette époque, Anne Morel, souligne que les œuvres de Desbordes-Valmore se plient peu, en fait, aux usages et aux normes de son temps et demeurent avant tout puisées à sa propre enfance<sup>17</sup>.

La préface du recueil *Les anges de la famille* illustre bien l'influence de cette enfance dans l'écriture de Desbordes-Valmore. À propos des souvenirs de son jeune âge, qu'elle appelle « les chères visions des premiers beaux jours de [s]a vie » (*AF*, p. 1), elle écrit : « Ces innocentes compagnes de l'enfance m'ont aidée souvent à mieux comprendre mes enfants, et sont demeurées pleines de conseils pour moi, mères ! et je partage leurs conseils avec vous ! » (*AF*, p. 2). Par ces quelques mots, l'auteure oriente déjà la lecture de celles auxquelles elle s'adresse, s'autorisant par la complicité maternelle et par un souvenir commun de l'enfance, à s'adresser non seulement à la mère, mais aussi à la femme derrière la mère. Déjà, le conte « moral » dédié à l'enfant, chez Desbordes-Valmore, dévie de son objectif premier qui est d'instruire et d'édifier l'enfant.

Dès lors, comment la voix narrative caractérise-t-elle les personnages masculins et féminins du récit ? Quels savoirs sont propres à chacun des genres sexuels ? Qu'en est-il de l'évaluation de ces savoirs ? À titre d'exemple,

16. Pour plus de détails à propos des concepts d'horizon d'attente et d'écart esthétique, voir Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* [1978], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, p. 54 (pour l'horizon d'attente) et p. 58 (pour l'écart esthétique).

17. Christine Planté, *La petite sœur de Balzac*, ouvr. cité, p. 338.

voici une brève analyse des savoirs des personnages selon la « poétique de la norme<sup>18</sup> » établie par Philippe Hamon.

Dans « Les vacances, ou les petits politiques », du recueil *Les anges de la famille*, les fils de Madame Gastines reviennent du collège, après une année scolaire loin de la maison. Leur arrivée coïncide avec l'anniversaire de leur petite sœur, mais l'animosité causée par leurs politcailleries assombrit les festivités. Un narrateur omniscient féminin (dans la mesure où la voix narrative est annoncée comme telle dans la préface), qui agit comme « discriminateur idéologique<sup>19</sup> », propose un savoir-vivre féminin et positif à propos de la mère : « Madame Gastines nourrissait une tendre prédilection pour les mères allemandes, si patiemment affairées du bonheur moral de leurs enfants ; ces femmes, toutes pareilles aux Flamandes, [...], si fortement enlacées autour de leur maison, qu'il faudrait faire écrouler les murailles pour les en arracher » (AF, p. 194-195). Madame Gastines est à leur image, elle est « l'Eden [*sic*] de ses cinq enfants » (AF, p. 197). Elle les embrasse, elle les chérit, « sa tendresse [est] de la même couleur pour tous » (AF, p. 234). On se retrouve alors face à une femme considérée comme « le modèle des femmes » (AF, p. 202) par la narratrice. Jusqu'ici, le conte semble plutôt conventionnel et reconduire l'idéologie de cette époque. Or, ce n'est pas toujours tout à fait le cas. Comme nous le verrons dans l'exemple suivant.

À la demande de Madame Gastines, alors que ses fils se battent dans le jardin pour défendre leurs opinions politiques opposées, un personnage qui représente l'appareil idéologique religieux, l'abbé Mailla, propose aux fils de Madame Gastines un savoir-vivre qu'il juge souhaitable :

Allez ! et n'altérez pas la grâce de vos jeunes années par des discussions violentes ; les hommes les meilleurs s'y sont perdus. Mettez-vous volontairement aux arrêts, et tenez ferme à l'ordre que vous recevrez de vous-même. De là viendra que, si vous êtes appelés un jour à commander, vous n'exercerez la discipline que dans un esprit de prudence et d'amour de l'ordre (AF, p. 230-231).

Si les jeunes garçons sont amenés ainsi à devenir responsables d'eux-mêmes, on leur suggère aussi de devenir responsables des autres, qualité qu'on demande généralement aux filles plus qu'aux garçons. C'est dans le même esprit que Madame Gastines reproche à ses fils aînés de ne pas avoir attendu leurs jeunes frères pour rentrer : « Si vous aviez été bien sages, vous, les plus grands, vous les auriez fait marcher sous votre surveillance ; c'était dans l'ordre » (AF, p. 203-204). Il faut donc lire « c'était votre devoir ». Devoir fraternel ou devoir de maternage ? Difficile de le dire hors de tout doute. S'il s'agit en effet d'un devoir de maternage imposé aux jeunes garçons, on leur demande d'exercer un savoir-vivre féminin. L'ambiguïté indique ici que les rôles sexuels suggérés aux enfants, chez Desbordes-Valmore, peuvent facilement basculer

18. Philippe Hamon, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1984.

19. Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, ouvr. cité, p. 45.

d'un genre à l'autre, les savoirs-vivres masculins et féminins n'étant plus exclusifs au genre sexuel auquel ils devraient se soumettre. Or, Monsieur Gastines n'a-t-il pas lui-même envoyé le jeune Louis à sa femme par « pitié sérieuse » (AF, p. 202)? N'a-t-il pas dit : « Je bénirai mes fils s'ils aiment bien leur frère » (AF, p. 202)? Des vertus toutes féminines, si l'on en croit Isabelle Bricard<sup>20</sup>, évaluées positivement pour un homme, par le même discriminateur idéologique qui a reconnu à Madame Gastines le statut de femme modèle.

Si les savoirs sont parfois échangés entre genres sexuels, certains autres sont partagés. Ainsi, quand Louis et Angéline sont tristes, celle-ci va vers lui et « lui souffl[e] sur les yeux pour sécher ses larmes, lui demandant d'en faire autant sur les siens; ce que [fait] Louis, après quoi, tout [va] bien » (AF, p. 217). Les enfants partagent bonté et consolation, peu importe qu'ils soient garçon ou fille. Les adultes en arrivent à faire sensiblement de même : « Allons ma sœur ! » dit l'abbé Mailla à Madame Gastines, « un punch pour ce glorieux mélange; confondons les opinions et les couleurs, afin qu'il en sorte l'harmonie et le traité d'une paix éternelle » (AF, p. 237). Voilà un appel à l'union des forces féminines et masculines, pour un meilleur avenir.

Un autre exemple, tiré de « La royauté d'un jour », montre comment la morale valmorienne affleure dans ces contes. L'histoire se déroule le jour de la fête des Innocents, trois jours après Noël : « [L]'usage existait (peut-être existe-t-il encore) de leur donner [aux enfants] pendant un jour tout entier de l'année, le gouvernement de la maison paternelle. Ce jour-là le dernier né commande en maître » (AF, p. 59). Dans ce conte, c'est Agnès qui portera les vêtements de l'aïeule, puisque « la tradition veut qu'elle soit revêtue, dans toute la splendeur possible, des habillements du chef de la famille » (AF, p. 63). Pendant cette journée, Agnès prendra, comme le lui dit son père, « le rang de celle que nous respectons le plus au monde, c'est-à-dire [s]a mère qui est [leur] grand'mère » (AF, p. 64). L'opinion de cette grand-mère, respectée de toute sa famille et de l'ensemble du voisinage (qui vient lui demander régulièrement conseil) semble digne de foi pour tous les personnages. Elle agit donc comme « discriminateur idéologique » qui considère son fils comme « tout à fait un honnête homme » (AF, p. 75), parce qu'il

n'a pas, Dieu merci, la manie étouffante de bien des hommes, d'imposer silence à leurs femmes dès qu'elles parlent ménage, sous prétexte qu'il faut qu'un homme se réjouisse en rentrant au logis, et que les détails de l'économie d'une maison chassent le rire et enlaidissent la femme. Jour du ciel ! il en irait mieux dans les ménages sans ces dangereux silences entre époux, qui les font souvent marcher sur des abîmes (AF, p. 78).

De telles évaluations me laissent croire qu'une analyse approfondie de chacun des récits, attentive au parcours narratif de chacun des personnages, mais

20. Bricard écrit que dans l'éthique sexiste du XIX<sup>e</sup> siècle, « la nature femelle est [considérée comme] inférieure à la nature mâle, mais elle l'emporte par la pitié devant l'indifférence, par le dévouement devant l'égoïsme, par l'humilité devant l'orgueil, par l'abnégation devant l'exigence, par la fidélité devant l'inconstance, etc. » (Isabelle Bricard, *Sainte ou pouliche. L'éducation des jeunes filles au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1985, p. 22-23.)

aussi aux discours tenus par ces derniers, permettrait sans doute de faire ressortir leur potentiel subversif. Ce sera d'ailleurs l'objet de ma recherche de maîtrise<sup>21</sup>.

### Une possible subversion

Malgré qu'ils semblent reconduits par la « poète maudite » au premier coup d'œil, est-ce que les stéréotypes sexuels sont toujours aussi subtilement déplacés, réécrits, réévalués? Déjà, cette brève analyse nous prouve que la distinction entre savoirs masculins et féminins n'est pas si nette qu'elle pourrait le laisser paraître dans les textes de Marceline Desbordes-Valmore. À l'instar de Bénédicte Monicat, j'observe que ses contes « invoquent d'autres expériences du réel : cruauté, violence, douleur, fragilité des enfants et des adultes mais aussi grandes amours des mères et des pères. Cette emprise d'un réalisme émotif sur le conte passe par une diction poétique chargée d'authenticité » (*DE*, p. 160). Même au sein de cette courte étude, on peut considérer qu'elle « défait les scénarios prescrits en s'inspirant des émois qu'ils suscitent » (*DE*, p. 163). Il y a sans aucun doute une glorification de la mère dans son savoir-faire, mais aussi (et peut-être davantage) dans son savoir-vivre qui relève de sa relation émotionnelle avec l'enfant. Ajoutons que cette « intimité de la relation à l'enfant commence avec celle qui est établie dans le rapport de la voix narratrice avec son lectorat [...] ou encore dans l'expression de l'émotion ressentie vis-à-vis de ce qui est narré » (*DE*, p. 161). Cette relation intime s'observe bien dans le conte « Les vacances, ou les petits politiques », quand la narratrice s'adresse directement au narrataire, en lui disant : « [N]ous avons le temps de rétrograder quelque peu pour nous rendre un compte exact des noms, des caractères, de l'âge et du nombre des habitants de cette riante maison de Passy, dans laquelle nous nous promenons comme des personnes invitées aux vacances » (*AF*, p. 197). Elle utilise d'ailleurs d'autres formules du même genre tout au long du récit, et nous avons vu comment elle prépare le terrain de la « proximité » dans la préface même qu'elle adresse aux mères au début du recueil. Il semble donc que ce soit en proposant une vision tirée de l'enfance, axée sur la sensibilité, l'ouverture et l'égalité que Marceline Desbordes-Valmore nous propose une image différente de la société dans laquelle elle écrit et évolue.

21. Cette recherche a été financée par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

# L'écriture d'un témoignage. Le cas des témoignages d'enlèvement en Colombie entre 1990 et 2010

María Juliana Vélez  
Université du Québec à Trois-Rivières

## L'avènement de la figure du témoin et de l'écriture testimoniale

Personne n'oserait mettre en doute aujourd'hui le caractère profondément dévastateur de la Shoah, non seulement pour le peuple juif, mais pour toute l'humanité. Entre cinq et six millions de Juifs ont été exterminés de façon systématique par l'Allemagne nazie, soit dans les ghettos, dans des fusillades massives ou dans les camps de concentration et d'extermination. L'ampleur des dommages matériels et moraux a identifié Auschwitz, le plus grand camp de concentration et d'extermination, comme la « métonymie du mal absolu<sup>1</sup> » et a elle transformé la mémoire de la Shoah en modèle de référence de la reconstruction de la mémoire de tout événement historique. Le poids donné à la parole des témoins dans ce procès a inauguré ce que Annette Wieviorka appelle « l'avènement du témoin » (*ET*, p. 82) : le désir de raconter les expériences vécues et le besoin de la société d'en connaître le récit.

L'avènement du témoin a fait en sorte que l'acte de témoigner ne soit pas seulement conçu comme une simple relation de faits ou d'événements :

La mémoire est [...] convoquée essentiellement pour requérir l'autre, pour affecter celui qui écoute, pour en appeler à une communauté. Témoigner, en ce sens, [...] implique tout à la fois un « j'appelle » et un « je dis vrai ». Témoigner ce n'est donc pas seulement raconter, mais s'engager et engager son récit devant les autres ; se faire responsable — par sa parole — de l'histoire ou de la vérité d'un événement, de quelque chose qui, par essence,

---

1. Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p. 15 et p. 16. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ET*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

excède ce qui est personnel, possède une validité et des conséquences générales<sup>2</sup>.

Le témoignage exprime l'unicité de chaque expérience individuelle, mais il montre aussi « les discours que la société tient, au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés » (*ET*, p. 13). La prise de parole du témoin se développe entre deux forces discursives : d'un côté, l'idéologie et les représentations qui ont soutenu l'expérience extrême vécue par le témoin et, de l'autre côté, le contexte de réception et le climat social qui vont déterminer l'accueil de son récit (*TF*, p. 33).

Nous nous proposons d'étudier comment cette écriture testimoniale, résultat des transformations sociales par rapport aux récits de témoignage, s'actualise dans des endroits autres que l'Europe de l'après-guerre. Pour cela, nous prendrons comme cas de figure les témoignages écrits et publiés par des victimes d'enlèvement en Colombie entre les années 1990 et 2010.

### Le cas de la Colombie : les témoignages d'enlèvement publiés entre les années 1990-2010

Notre corpus d'étude est composé de quatorze témoignages écrits et publiés par des victimes directes d'enlèvement en Colombie, entre les années 1990 et 2010 (voir l'Annexe 1). Nous considérons comme victimes directes celles qui ont vécu l'expérience extrême d'être prises en otage. Concernant la période choisie, il faut signaler que ces vingt ans correspondent au moment historique pendant lequel le nombre d'enlèvements en Colombie a été le plus élevé<sup>3</sup>.

Pendant cette même période, le marché éditorial colombien a connu une augmentation inattendue du nombre de témoignages écrits et publiés par des ex-séquestrés. Bien que « chaque époque trouve pour le témoignage un support différent : le papier, la bande vidéo, la cour de justice, le documentaire » (*ET*, p. 112), le retour au livre comme support prioritaire du témoignage, en plein siècle des médias audiovisuels et numériques, peut se justifier en Colombie par l'inexistence des procès judiciaires ou de réparation qui permettent aux victimes de construire leur identité de témoins et de survivants. Face aux médias audiovisuels et numériques, l'écriture reste un moyen plus personnel et accessible, avec lequel le témoin peut prendre la parole avec force détails et sans avoir besoin d'un budget exceptionnel ou d'une grande équipe de travail.

Onze de ces témoignages ont été écrits par des victimes d'enlèvement qui faisaient partie de ce que les Forces armées révolutionnaires de la Colombie (traduction française de *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*, FARC) appelaient les « échangeables » (traduction française de *canjeables*),

2. Marie Bornand, *Témoignage et fiction. Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004, p. 127. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TF*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
3. Centro Nacional de Memoria Histórica, *Una verdad secuestrada. Cuarenta años de estadísticas de secuestro, 1970-2010*, Bogotá, Imprenta Nacional, 2013, p. 11.

c'est-à-dire un groupe de politiciens, policiers et militaires que cette guérilla avait kidnappé pour exercer une pression politique sur les gouvernements de la Colombie et des États-Unis. La plupart des victimes du groupe des échangeables ont partagé un espace d'enlèvement commun, ce qui permet de comparer leurs écritures et les procédés littéraires pour raconter le même évènement.

Tous ces témoignages racontent les expériences vécues par leurs auteurs. Fernando Araújo, Oscar Tulio Lizcano et John Frank Pinchao consacrent une partie importante du récit à la réussite de leur évasion. Jorge Gechem et Alan Jara incluent dans leur témoignage certains chapitres dans lesquels ils analysent de façon critique le conflit armé colombien.

La plupart des témoignages ont été publiés en espagnol par l'une des trois grandes maisons d'édition généralistes du monde hispanophone : Editorial Aguilar, Editorial Norma et Editorial Planeta. Editorial Aguilar a publié le témoignage d'Ingrid Betancourt et Editorial Planeta celui de Thomas Howes, Keith Stansell et Marc Gonsalves.

Au contraire de ce qui arrivait dans l'Europe du milieu du xx<sup>e</sup> siècle, l'écart temporel entre « le vécu, le dire, l'écrire et le lire » (*TF*, p. 27) en Colombie est réduit au minimum. Dans quelques cas, tels que les témoignages de John Frank Pinchao, Clara Rojas et Luis Eladio Pérez, il s'est passé seulement un an entre la libération, l'écriture du témoignage, sa publication et sa réception. Si le passage du temps permet de « métabolise[r] en quelque sorte l'expérience vécue et [...] [de] la transformer en objet littéraire » (*ET*, p. 86), il faut se demander, dans le cas colombien, comment cette expérience a pu être assimilée et transformée en objet esthétique et quel est le rôle du passage du temps, ou de son absence, dans le caractère littéraire des témoignages d'enlèvement en Colombie.

Dans un entretien accordé à l'écrivain et critique colombien Héctor Abad Faciolince<sup>4</sup>, Ingrid Betancourt fournit quelques éléments de réponse à ces questions. Avant son enlèvement, elle publie en France, chez XO Éditions, le livre *La rage au cœur*, récit de son parcours et de son engagement politique, destiné plutôt au public francophone. Betancourt y livre verbalement son histoire alors que Duroy s'occupe de la rédaction. Après la libération de l'auteure, son ancien éditeur, Bernard Fixot, lui propose d'utiliser la même stratégie d'écriture pour produire un témoignage « plein d'action » qui pourrait être mis vite en vente. En dépit de commentaires méfiants de Fixot, qui pensait que Betancourt n'avait pas le talent nécessaire pour écrire, l'auteure décide de prendre le temps nécessaire pour pouvoir recréer l'expérience vécue pendant toutes ces années de captivité au milieu de la forêt tropicale et elle finit par écrire son récit elle-même.

4. Héctor Abad Faciolince, « Del cielo al infierno y del infierno al cielo », *El Espectador* [en ligne], mis en ligne le 9 septembre 2010, consulté le 22 septembre 2010, URL : <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/articulo-225040-del-cielo-al-infierno-y-del-infierno-al-cielo?page=0,0h>. Désormais, les références à cet entretien seront indiquées par le sigle *CI* et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Selon les mots d'Abad Faciolince, ce qui, dans d'autres témoignages, n'est plus qu'une «aventure anecdotique», devient de la «grande littérature» dans le récit de Betancourt, puisque la catharsis ne peut pas se produire avec la médiation d'un rédacteur. Or, notre corpus compte d'autres témoignages écrits sans l'aide d'un rédacteur (ceux de Fernando Araújo, Oscar Tulio Lizcano, Raimundo Malagón, John Frank Pinchao, Clara Rojas et Alan Jara) sans que cela soit une garantie de sa condition d'œuvre littéraire et d'objet esthétique. En fait, seulement trois témoignages de notre corpus ont été coécrits : Jorge Gechem l'a écrit en compagnie de Jorge Elias Guebelly ; Thomas Howes, Keith Stansell et Marc Gonsalves avec Gary Brozek ; et Luis Eladio Pérez avec le journaliste Dario Arizmendi. Du point de vue de l'écart temporel, seuls les témoignages d'Ingrid Betancourt et d'Alan Jara ont été publiés avec un délai supérieur à un an après la fin des événements.

Dans le même entretien, Betancourt soulève une question fondamentale : celle de la langue d'écriture du témoignage. La plupart des textes de notre corpus ont été écrits originalement en espagnol, sauf le récit de Betancourt, écrit en français, et ceux de Howes, Stansell et Gonsalves, rédigés en anglais. Dans le cas de Betancourt, le choix du français comme langue d'écriture n'obéit pas à une meilleure connaissance de la langue, puisque l'auteure maîtrise parfaitement l'espagnol et le français, mais à une démarche de distanciation par rapport aux situations vécues en espagnol pendant sa captivité, tel qu'elle le signale dans l'entretien accordé à Faciolince et dans l'épilogue de son livre. La langue d'écriture désigne le point de vue à partir duquel le témoin écrit son récit. Même dans le cas de Howes, Stansell et Gonsalves, pour lesquels l'anglais était la langue avec laquelle ils étaient plus à l'aise, il est évident tout au long du témoignage que le récit est construit à partir de leur vision du monde en tant que Nord-Américains et que le texte est destiné principalement à un public anglophone, qui n'a pas une connaissance très approfondie du contexte social et politique de la Colombie.

### La réception des témoignages d'enlèvement

En général, les ventes des livres-témoignages écrits par des victimes d'enlèvement en Colombie se portent bien. Le témoignage de John Frank Pinchao, *Mi fuga hacia la libertad*, s'est vendu à 32 000 copies pendant une période d'un an ; il a été tiré 20 000 copies de *Siete años secuestrado por las FARC*, de Luis Eladio Pérez et 32 000 copies de *Cautiva*, de Clara Rojas<sup>5</sup>. En outre, les témoignages de Pinchao et Rojas ont bénéficié de traductions en français et en anglais. La notoriété du témoin semble être une des raisons qui expliquent cette réussite commerciale ; en effet, les récits écrits et publiés par des victimes d'enlèvement qui ne faisaient pas partie du groupe des échangeables, et dont l'enlèvement visait plutôt un but économique, n'ont pas connu un grand succès de ventes.

5. Lina Vargas, «¿Quién da más», *Revista Arcadia* [en ligne], mis en ligne le 19 août 2010, consulté le 20 août 2010, URL : <http://www.revistaarcadia.com/impresas/articulo/quien-damas/23101>.

Le livre d'Ingrid Betancourt mérite, de ce point de vue, un traitement particulier. Betancourt était l'otage la plus célèbre, non seulement en Colombie, mais dans le monde entier, grâce au dévouement de sa famille, du gouvernement de Nicolas Sarkozy et des médias français qui voulaient éviter que sa cause ne sombre dans l'oubli. Avant la publication de son témoignage, Betancourt a reçu une avance de près de sept millions de dollars pour les droits de publication en dix langues, ce qui la place sur le même pied que des auteurs aussi réputés que Gabriel García Márquez, dont l'avance pour son autobiographie *Vivre pour la raconter* se serait élevée à un million de dollars<sup>6</sup>. Cependant, ce qui semblait présager un grand succès de vente a failli tomber à l'eau, du moins en Colombie. Quelques jours avant la publication de son témoignage, Betancourt a entamé un procès judiciaire contre l'État colombien, au cours duquel elle demandait une indemnisation *symbolique* de six millions d'euros. Cette demande a choqué les Colombiens, moins pour l'indemnisation elle-même, que pour l'importance du montant et le fait d'appeler *symbolique* une telle somme d'argent. Plusieurs ex-otages avaient obtenu des indemnités qui ne dépassaient pas 41 000 euros, même si les services de sécurité de l'État avaient reconnu leur responsabilité dans leur enlèvement. L'avocat de Betancourt justifiait la somme exorbitante de sa demande en affirmant que sa cliente parlait quatre langues et qu'elle recevait un salaire de congressiste avant son enlèvement.

Quelques jours après la tempête médiatique qui en a résulté, 95 % des répondants d'un sondage de la Librería Nacional, une grande librairie colombienne, ont affirmé qu'ils n'achèteraient pas le livre de Betancourt. Mais au bout du compte, *Même le silence a une fin* a été l'un des dix livres les plus vendus en Colombie pendant l'année 2010, ce qui ferait croire que les critiques littéraires positives ont pu influencer en partie l'opinion publique. En revanche, il n'a pas atteint la réussite attendue par le marché de l'édition, ce qui, pour notre part, suscite plusieurs questionnements par rapport au rôle des médias et des réseaux sociaux dans la réception de ces récits.

### Le surgissement de la littérature testimoniale et intime en Colombie

Dans le cas colombien, les témoignages d'enlèvement semblent avoir ouvert la voie à la réception de l'écriture testimoniale et de l'écriture intime. Entre 2010 et 2013, trois témoignages, d'origines très diverses, ont attiré l'attention des critiques et de l'opinion publique.

Le premier de ces textes est le témoignage de Leonor Esguerra, *La búsqueda*, écrit par Inés Claux Caquirri et publié par Editorial Aguilar. Esguerra, ancienne sœur de la communauté des Religieuses du Sacré-Cœur de Marie et directrice d'un lycée privé de Bogota, raconte son parcours comme guérillera de l'Armée de libération nationale (en espagnol *Ejército de Liberación Nacional*, ELN) et ses amours avec Fabio Vásquez, l'un des commandants de cette guérilla. Selon Esguerra, bien que son livre fût terminé

6. Lina Vargas, « ¿Quién da más », *Revista Arcadia*, ouvr. cité.

depuis plus de vingt ans, elle attendait le moment politique propice pour le publier<sup>7</sup>. On est en droit de se demander si ce que l'auteure considère comme « le moment politique propice » est lié non seulement aux circonstances purement politiques et sociales de la Colombie, mais aussi à un horizon de réception plus ouvert à l'écriture testimoniale.

En février 2013, la maison Grijalbo, filiale de Random House Mondadori, publie *Sobrevivientes del Holocausto*, une compilation des témoignages de rescapés de la Shoah qui se sont installés en Colombie. Le but initial d'Estela Goldstein et Hilda Demner, co-auteurs de ce livre, consistait à enregistrer les témoignages des rescapés sur vidéo, suivant la tendance inaugurée au cours des années 1960 par les archives Fortunoff de l'Université Yale (*ET*, p. 142). On assiste alors à un phénomène nouveau : l'intention première de la captation vidéo s'est transformée en désir d'écrire un livre, si bien que les coauteurs ont trouvé un accueil favorable pour sa publication dans une maison d'édition bien installée en Espagne et en Amérique latine.

Le troisième de ces textes correspond au témoignage intitulé *Lo que no tiene nombre*, de Piedad Bonnett, publié le 8 mars 2013 par Alfaguara. L'auteure y raconte le suicide de son fils cadet, à l'âge de 28 ans. Bonnet entreprend ce récit avec l'intention de se prononcer sur la schizophrénie, maladie mentale dont était atteint son fils, et avec l'idée de comprendre, en tant que mère et intellectuelle, les événements imprévisibles qui ont précédé sa mort<sup>8</sup>. Avant de publier ce livre, Bonnett est déjà assez reconnue comme poète et écrivaine, ainsi que comme critique et professeure universitaire dans le domaine des lettres. Son témoignage constitue une riche réflexion sur le pouvoir de l'écriture pour le travail du deuil, mais surtout, il est le seul des témoignages publiés pendant ces vingt dernières années qui a été écrit par un auteur déjà reconnu comme écrivain.

Néanmoins, le véritable phénomène littéraire des années 2012 et 2013 en Colombie a été *Memoria por correspondencia* de l'artiste colombienne Emma Reyes. En 1969, Reyes, qui à l'époque habitait à Paris, envoie la première de ses 23 lettres à son ami Germán Arciniegas, historien colombien qui l'incitait depuis quelques années à raconter sa vie. Les lettres composent le récit d'une vie turbulente : Emma Reyes avait passé toute son enfance maltraitée par une gardienne (dont ni l'auteure ni les lecteurs ne sont jamais sûrs si c'était sa mère) puis elle avait été enfermée dans un couvent où elle a appris l'art de la broderie<sup>9</sup>. Bien que les lettres soient écrites alors que Reyes est âgée de 50 ans, elles conservent l'authenticité d'une petite fille émerveillée, capable

7. Maria Jimena Duzán, « Sigo siendo marxista », *Revista Semana* [en ligne], mis en ligne le 1<sup>er</sup> octobre 2011, consulté le 5 octobre 2011, URL : <http://www.semana.com/nacion/sigo-siendo-marxista/165083-3.aspx>.

8. Giuseppe Caputo, « El 8 de marzo llega a las librerías "Lo que no tiene nombre" », *Revista Arcadia* [en ligne], mis en ligne le 23 février 2013, consulté le 28 février 2013, URL : <http://www.revistaarcadia.com/impresaportada/articulo/narrar-duelo/31174>.

9. Jorge Iván Salazar, « Los ojos de la infancia », *Revista Arcadia* [en ligne], mis en ligne le 17 avril 2012, consulté le 17 avril 2012, URL : <http://www.revistaarcadia.com/especiales/feria-internacional-del-libro-de-bogota-2012/articulo/los-ojos-infancia/28174>.

de raconter son drame sans aucune trace d'autocompassion. Reyes réussit en plus à aller au-delà de l'anecdotique, en dénonçant la mesquinerie de l'Église catholique et de la haute bourgeoisie colombienne<sup>10</sup>. Pendant plusieurs années, la famille d'Arciniegas avait voulu publier les lettres d'Emma Reyes, mais l'auteure tenait à ce qu'elles paraissent à titre posthume. Finalement, en 2012, neuf ans après la mort de l'artiste, la Fundación Arte Vivo Otero Herrera et Laguna Libros, une petite maison d'édition colombienne, ont fait paraître les lettres. La réponse du public a été telle que la publication a donné lieu à trois réimpressions du livre dans une période de moins d'un an.

### Discussion : l'écriture testimoniale et la littérature intime

Même si le témoignage n'est pas toujours classé comme faisant partie de la littérature intime, nous considérons que le lien entre le succès de *Memoria por correspondencia* (une compilation qui fait clairement partie du genre épistolaire et en conséquence de la littérature intime) et la réception favorable de l'écriture testimoniale en Colombie n'est pas une simple coïncidence.

Dans son entretien avec Ingrid Betancourt, Héctor Abad Faciolince raconte qu'avant de rencontrer l'auteure, il avait pensé s'adresser à elle en lui parlant au *vous*, étant donné qu'il ne la connaissait pas. Cependant, le *tu* s'est imposé tout au long de l'entretien, car Faciolince avait l'impression de connaître l'auteure après la lecture d'un livre « si intime » (*CI*). Ce caractère intime de l'écriture testimoniale est aussi souligné par Betancourt quand elle signale qu'il était plus facile pour elle de raconter son récit à l'écrit, car l'écriture lui permettait d'éviter les réactions et les jugements immédiats d'autrui et d'arriver à une narration plus spontanée et, par conséquent, plus libératrice (*CI*). Cette anecdote donne à penser que la force d'un témoignage résiderait dans sa capacité à créer de l'intimité et à toucher le lecteur.

Le cas des témoignages d'enlèvement en Colombie peut nous permettre d'approfondir ce questionnement dans le contexte actuel, caractérisé par la spectacularisation de la vie intime. Comment raconter une expérience intime dans une société du spectacle sans la « dénaturer » ? Comment dire l'indicible de l'expérience vécue et ne pas se laisser guider par le désir d'une gloire éphémère ? Mais surtout, comment ce contexte contemporain va-t-il transformer le témoignage en tant qu'objet esthétique et littéraire ?

### Annexe 1 : Corpus d'analyse

Araújo, Fernando, *El Trapecista*, Bogota, Planeta, 2008.

Betancourt, Ingrid, *Même le silence a une fin*, Paris, Gallimard, 2010.

Cuéllar Trujillo, Angela María, *Cautiverio y liberación*, Neiva, Bibliografía Regional, 2005.

Gechem, Jorge, *¡Desviaron el vuelo! Viacrucis de mi secuestro*, Bogota, Oveja Negra, 2008.

10. Revista Arcadia, « El libro que todos recomiendan », *Revista Arcadia* [en ligne], mis en ligne 10 mai 2012, consulté le 10 mars 2013, URL : <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-libro-todos-recomiendan/29791>.

- Howes, Thomas, Stansell, Keith and Gonsalves, Marc, *Out of Captivity: Surviving 1967 Days in the Colombian Jungle*, New York, Harper Collins, 2009.
- Jara Urzola, Alan, *El mundo al revés: más que sobrevivir al secuestro*, Bogota, Grupo Editorial Norma, 2010.
- Lizcano, Oscar Tulio, *Años en silencio*, Bogota, Editorial Planeta, 2009.
- Londoño, José Bernardo, *Así he vivido: faltaba el secuestro*, Medellín, Editorial Servigráficas, 1991.
- Malagón, Raimundo, *Las cadenas de la infamia*, Bogota, Grupo Editorial Norma, 2009.
- Pérez, Luis Eladio, *Siete años secuestrado por las FARC*, Bogota, Aguilar, 2008.
- Pinchao, John Frank, *Mi fuga hacia la libertad*, Bogotá, Editorial Planeta, 2008.
- Ramírez Macías, Octavio, *Experiencias de un secuestrado*, Bogota, Editorial Kimpres, 1996.
- Rojas, Clara, *Cautiva*, Bogotá, Editorial Norma, 2009.
- Salvatierra, Pedro, *Confesiones de un secuestrado: crónicas del Sumapaz*, Bogota, Intermedio, 2001.

# Le rôle et la place du spectateur dans le théâtre contemporain : tentative de modélisation

Marc-André Houde et Sara Thibault  
Université du Québec à Trois-Rivières

C'est durant l'année scolaire 2011-2012 que le Projet de recherche sur la relation avec le spectateur (PRALS) voit le jour. Dirigé par le professeur Hervé Guay et rattaché à l'Université du Québec à Trois-Rivières, ce groupe vise à étudier la réception du théâtre contemporain. Nous observons notamment sur quelles bases se noue la relation avec le spectateur dans les formes contemporaines du théâtre, particulièrement à partir de 1980. Nous nous penchons également sur les pratiques interartistiques voisines du théâtre et celles dans lesquelles cet art est une composante essentielle. L'une des prémisses de nos recherches est qu'en plus de vouloir transmettre des messages et interpréter le monde par leurs spectacles, plusieurs artistes du théâtre contemporain tentent d'établir une relation singulière avec le spectateur, dans un contexte où le lien social fondé sur la présence physique tend à se distendre. Nous travaillons actuellement à la mise au point d'une modélisation de la relation avec le spectateur. Dans le cadre de cet article, nous retracerons l'évolution et le fonctionnement de cette entité de recherche composée, outre le professeur Guay, de Maria Stasinopoulou, Marc-André Houde, Marie-Noëlle Lavertu, Roxanne Sévigny et Sara Thibault. Puis, à titre d'exemple concret de notre travail, nous nous attarderons à expliquer comment l'espace scénique d'un spectacle modifie la relation que le spectateur entretient avec celui-ci.

## **Le début du Projet de recherche sur la relation avec le spectateur**

Les premières rencontres du Projet de recherche sur la relation avec le spectateur étaient consacrées à des lectures tirées d'une bibliographie de base qui s'enrichissait au fil des présentations. En effet, chaque semaine, un membre du groupe présentait le résultat de ses lectures et fournissait un résumé écrit des notions clés de l'ouvrage. Parmi les auteurs que nous avons étudiés figuraient

notamment Philip Auslander, Julie Sermon, Jean-Pierre Ryngaert, Bruce McConarchie et Dennis Kennedy. Les débats qui suivaient ces présentations étaient très riches et ont grandement contribué à définir notre problématique de recherche qui est passée d'une mise à distance potentielle du spectateur dans le théâtre contemporain à la prise en compte d'une relation adoptant des formes variées. Après plus d'un an d'ateliers de lecture, nous avons amorcé la conception d'un schéma qui matérialise ce rapport entre spectacle et spectateur<sup>1</sup>. Pour ce faire, nous avons dégagé quinze paramètres binaires mais dialectiques qui nous semblaient rendre compte de traits importants de la réception avec le spectateur. Toutefois, comme le mentionne Hervé Guay dans le texte d'introduction au projet, « ce modèle constitue plus un point d'entrée dans la compréhension d'un enjeu crucial du théâtre contemporain, pris au sens large, qu'un point d'arrivée. » Le schéma que nous avons conçu prend en considération plusieurs éléments, mettant ainsi en relief les oscillations possibles entre les paramètres du spectacle, leurs tensions et leurs points de rencontre. La flexibilité et l'efficacité de notre modèle ont été vérifiées à travers son application à des mises en scène du théâtre québécois contemporain. Citons par exemple *Corps noir ou l'inconscient convié* de Stéphane Gladyszewski, *Sepsis* de Christian Lapointe, *Caligula (remix)* de Marc Beaupré et *Les aveugles* de Maeterlinck, dans une mise en scène de Denis Marleau. À partir de ces études de cas, nous avons été à même de mesurer les effets possibles du cadre relationnel proposé au spectateur et de tenter de vérifier si la relation ainsi construite privilégiait une réception individuelle ou collective de la représentation.

En plus du schéma, nous avons amorcé la rédaction des entrées portant sur chacun des paramètres, en mettant l'accent sur leur caractère dialectique. Afin de nous assurer du caractère opérationnel des paramètres, le chercheur Hervé Guay et la stagiaire postdoctorale Maria Stasinopoulou ont présenté le fruit de nos travaux et ont donné deux conférences : l'une au Laboratoire d'esthétique à l'Université du Québec à Trois-Rivières et l'autre devant le Groupe de recherche Performativité et effets de présence de l'Université du Québec à Montréal. Le colloque biennal des jeunes chercheurs des programmes de maîtrise et de doctorat en lettres (UQTR/UQAR/UQAC) était donc le troisième événement important auquel des membres du PRALS participaient. En 2014, le colloque international *L'engagement du spectateur* constituera une autre étape importante de nos recherches, puisque nous aurons l'occasion d'échanger avec des chercheurs venus de l'étranger sur un sujet directement relié à la problématique de notre groupe de recherche.

### Explication du schéma

Le schéma que nous avons conçu fait ressortir la dimension relationnelle du théâtre contemporain grâce à une quinzaine de paramètres autour desquels elle prend forme. Lorsque nous avons amorcé notre réflexion, nous avons tout de suite constaté deux orientations de départ que pouvait emprunter

1. Le résultat le plus achevé de ce schéma se retrouve à la fin du présent article (Annexe I).

la représentation: le texte ou l'espace. À partir de cette opposition initiale, nous avons dégagé d'autres constituants d'un spectacle et avons déterminé des pôles extrêmes entre lesquels les représentations pouvaient être classées. Ainsi, nous avons opposé la dramatisation à l'épiscisation<sup>2</sup>, l'espace temporel à l'espace-temps ludique, ou encore l'engagement du spectateur par les sens à l'engagement du spectateur par l'intellect. Nous avons également tenu compte du fait que certains paramètres touchent la réception collective des spectateurs, alors que d'autres sont personnels. C'est par la combinaison des différents paramètres que nous espérons dresser un portrait détaillé de la place accordée au public dans un spectacle donné.

### Étude de cas: l'espace scénique

S'intéresser à la délimitation de l'espace du spectateur et de celui des interprètes, c'est inévitablement soulever un questionnement autour de l'espace scénique. Ce « lieu physique où jouent les acteurs et qui est délimité par l'estrade et le hors-scène, le lieu d'origine ou de destination des personnages<sup>3</sup> », est en fait l'espace réservé aux interprètes. Cet intérêt pour l'espace remonte d'ailleurs aux origines du théâtre, notamment à sa naissance, où les rituels spectaculaires réduisaient considérablement la délimitation spatiale entre le spectateur et les interprètes. Un peu plus tard, dans le théâtre grec, un espace mitoyen, l'*orchestra*, « compris d'une part entre le dernier et le plus bas rang de sièges pour les spectateurs, et de l'autre entre le mur qui servait de limite à la scène<sup>4</sup> », rendait moins claire la séparation de l'espace réservé aux spectateurs de celui réservé aux artistes de scène.

### *Playtime*: un espace délimité et différent entre interprètes et spectateurs

Le fait de considérer que l'espace du spectateur est délimité et qu'il diffère de celui des interprètes revient en fait à décrire une installation spectaculaire qui place l'espace scénique en dehors de l'espace réservé au spectateur. En ce qui touche la réception, ce choix de mise en scène fait plutôt jouer au spectateur le rôle de « témoin » puisque l'action du spectacle se déroule devant lui, dans un espace qui est différent du sien. Dans la mesure où il peut « s'appuyer sur des signes théâtraux conventionnels », le spectateur, qui agit comme un observateur, perçoit de façon physique et matérielle la distinction entre « théâtre et réalité<sup>5</sup> ». La relation établie s'élabore donc en majeure partie « sur l'intellection et sur les sentiments<sup>6</sup> ».

2. Sommairement, l'épiscisation s'attache à narrer une succession d'événements qui se déroulent en faisant des méandres plutôt qu'à les incarner de façon linéaire comme le fait la dramatisation.
3. Sofija Perović, « L'espace théâtral dans *Huis clos* de Jean-Paul Sartre et dans *Le Visiteur* d'Éric-Emmanuel Schmitt », *Actes du colloque « Les études françaises aujourd'hui »*, Université de Belgrade, Département de philologie, 10-11 novembre 2011.
4. Anthony Rich, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Ann Arbor, Presses de l'Université du Michigan, 1956, p. 438.
5. Jean-Marc Larrue, « Le théâtre expérimental et la fin de l'unique », *Jeu*, n° 52, 1989, p. 64.
6. Gareth White, « On immersive theatre », *Theatre Research International*, vol. 37, n° 3, 2012, p. 228.

Vsevolod Meyerhold, dans ses *Écrits sur le théâtre*, compare à une boîte les installations scéniques qui délimitent la place réservée aux spectateurs et celle réservée aux artistes. Selon lui, « la scène à l'italienne est une boîte dont l'un des murs a été percé d'une fenêtre face au spectateur. Le bas de la boîte, c'est le plancher de la scène, ses côtés, ce sont les côtés de la scène [...] et le toit de la boîte, c'est le haut de la scène, invisible au spectateur<sup>7</sup> ». D'ailleurs, dans *Playtime*, création de Céline Bonnier produite par la compagnie de théâtre Momentum et présentée à l'Espace Libre du 1<sup>er</sup> au 19 mai 2012, la délimitation scène/salle proposée par la mise en scène semble contribuer à mettre en place une relation particulièrement forte avec le spectateur, et ce, en tirant profit d'un dispositif scénique à l'italienne tel que décrit par Meyerhold.

Dans *Playtime*, le décor reproduit assez fidèlement la boîte qu'évoque le metteur en scène russe. D'une façon qui rappelle la scène à l'italienne, les spectateurs sont disposés en rangées et font face à un cube ouvert, pour ne pas dire à une boîte, fait de papier cellophane dans lequel les artistes évoluent. Ce qu'il faut avoir à l'esprit pour bien saisir la pertinence de cette façon d'organiser l'espace, c'est que la création de Céline Bonnier, très influencée par la performance artistique et par « l'art action », s'inspire de l'œuvre *Pourquoi créer?*, du philosophe Pierre Bertrand, et explore le thème de l'éros et des pulsions. Ce faisant, la « boîte dont l'un des murs a été percé d'une fenêtre » qu'évoque Meyerhold est recrée par la mise en scène, offrant au public une « fenêtre » qui en fait un témoin, voire un voyeur, des fantasmes et des labyrinthes intimes des interprètes qui s'animent dans un lieu clos qui leur est propre.

### *Spasmes*: l'abolition du rapport scène/salle

Les spectacles qui, au contraire, s'appuient sur un espace où il n'y a pas de délimitation spatiale entre les interprètes et les spectateurs, se construisent davantage autour d'un caractère immersif. En effet, dans ces productions, l'espace scénique et celui réservé au public se confondent, de façon à ce que tous partagent un seul et même espace. En d'autres mots, le public est inclus dans le dispositif scénique et « plutôt que d'être témoin d'un univers, le spectateur rentre dedans<sup>8</sup> ». En ce qui a trait à la réception, cette façon d'organiser l'espace crée chez le spectateur une « réponse multisensorielle » et une « compréhension et une perception par le corps<sup>9</sup> » en regard du déroulement du spectacle, puisque le spectateur se meut dans le lieu où se déroule l'action. « Devenu familier, le spectateur fait du site sa situation. [...] Contrant l'espace théâtral classique, l'installation rassemble les regardants et les regardés<sup>10</sup>. » Celui-ci fait partie intégrante de ce qui se passe dans le spectacle, participant lui-même à « créer son propre spectacle<sup>11</sup> ».

7. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre 1*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001, p. 128.

8. Eza Paventi, « Les nouveaux prophètes. Entretien avec Jean-Frédéric Messier et Stéphane Crête », *Jeu*, n° 90, 1999, p. 69.

9. Gareth White, « On immersive theatre », art. cité, p. 229.

10. Manon Regimbald, « L'installation. Un rite carnavalesque? », *ETC*, n° 19, 1992, p. 6-11.

11. Gareth White, « On immersive theatre », art. cité, p. 229.

Présenté du 4 au 12 janvier 2013 à l'Espace Libre, le spectacle *Spasmes*, produit par le Pont Bridge, dans une mise en scène de Carole Nadeau, constitue un bon exemple de la force avec laquelle un espace immersif peut permettre aux artistes de créer une relation particulièrement forte avec leur public. Dans cette production, les spectateurs sont accueillis dans une grande salle où on leur donne une paire d'écouteurs et où on les invite à déambuler à leur guise, à travers ce qui semble être une série de stations. En s'approchant de l'une ou l'autre de ces stations, ils entendent plus clairement, au moyen de leurs écouteurs, le discours de la personne qui y est postée, mais toujours en continuant de percevoir ce que disent les artistes des autres stations. Comme il y a des comédiens, des éléments de décor et des stimulations visuelles un peu partout autour des spectateurs, ceux-ci sont libres de poser leur regard où bon leur semble, ce qui accentue le caractère collectif et participatif du spectacle.

*Spasmes*, en invitant le public à porter des écouteurs, introduit un paradoxe intéressant qui rend la réception particulièrement intéressante à étudier. En effet, plongés dans un espace engageant qui confond artistes et membres du public, les spectateurs, qui vivent une expérience de groupe, sont coupés les uns des autres par le biais des écouteurs qui rendent l'interaction plus difficile. *Spasmes*, grâce à sa mise en espace et à sa façon d'établir une relation avec son public, crée donc une sorte de « collectivité des solitudes ».

### Espaces mitoyens et formes hybrides

On en conviendra, tous les spectacles ne s'appuient pas exclusivement sur une délimitation ou sur une absence de délimitation entre les spectateurs et les interprètes. En fait, certaines performances explorent les limites de l'espace théâtral et de celui réservé au public en proposant des formes mitoyennes. Par le fait même, il existe une infinité de cas de figure qui se trouvent dans un entre-deux, où chacune des deux tensions présentées plus haut se côtoie et crée des relations singulières avec le public. De fait, « du moment que l'on reconnaît une évolution théâtrale qui accentue le désir de rapprochement jusqu'à l'abolition des distinctions de la frontière classique entre la scène et la salle [...] [les mises en scène] proposent un plus grand engagement physique du spectateur à l'intérieur de l'espace de non-confrontation de l'œuvre<sup>12</sup> ».

D'ailleurs, ce que l'on considère comme du théâtre immersif ne comprend pas seulement des productions où spectateurs et interprètes partagent le même espace. Par exemple, on considère les espaces intimistes et certaines performances qui se tiennent hors de lieux de diffusions traditionnels comme des retombées du théâtre immersif<sup>13</sup>. Ainsi, il est important de ne pas oublier que l'analyse de l'espace et des effets qu'il produit sur le spectateur ne doit pas s'effectuer selon une mécanique systématique, où tout est blanc ou tout est

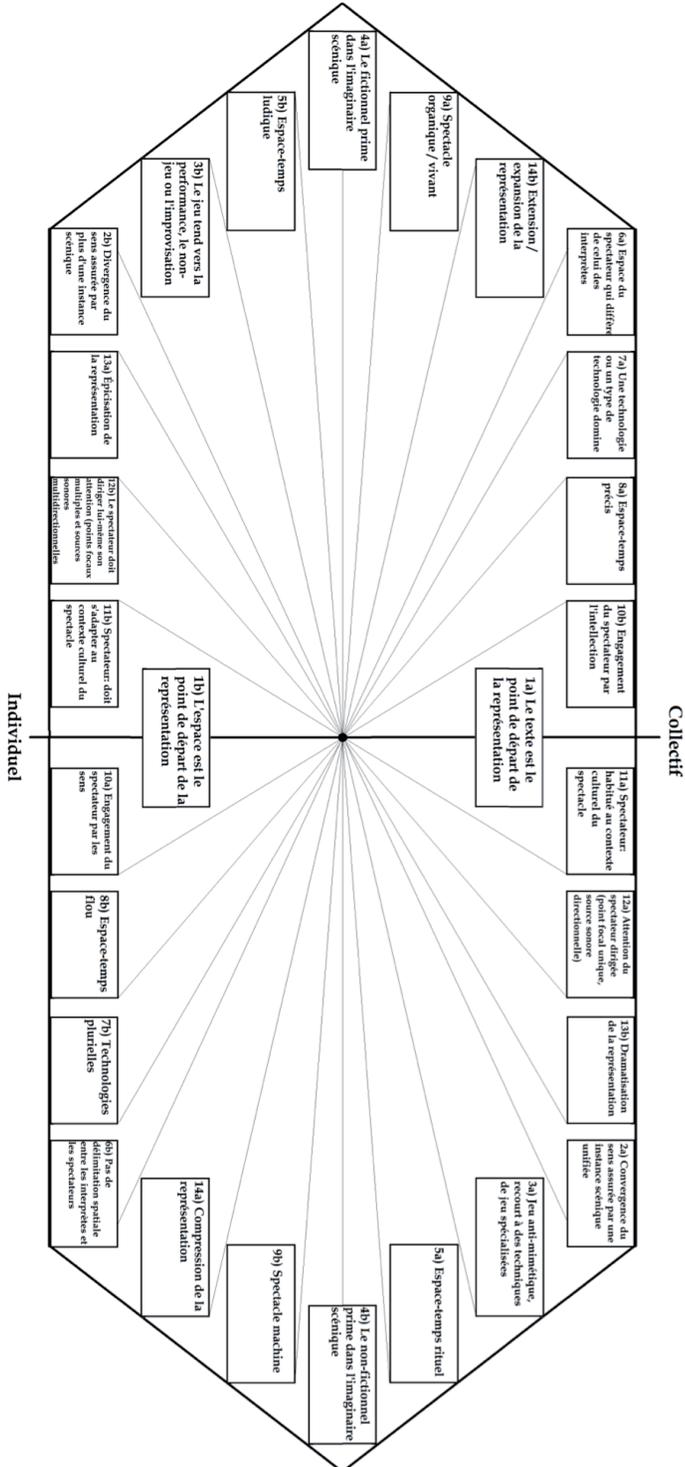
12. Manon Blanchette, « Aurora Borealis. L'installation, évanescence d'une théâtralité », *Vie des arts*, vol. 30, n° 120, 1985, p. 29-31.

13. Gareth White, « On immersive theatre », art. cité, p. 229.

noir, mais qu'elle doit plutôt privilégier une grande souplesse, afin de décrire le plus précisément possible la façon dont l'espace est (ou n'est pas) délimité, d'une part, puis dans quelle mesure ce choix de mise en scène se répercute dans la réception du public, d'autre part.

Comme notre réflexion est encore au stade de la recherche documentaire et de l'exploration, la lecture d'autres ouvrages concernant l'espace théâtral et la scénographie de même que la découverte de spectacles qui innovent et surprennent par leur façon d'organiser l'espace sauront jeter un éclairage encore plus complet et pertinent sur ce que nous venons d'avancer dans le présent article. Ultiment, nous espérons que les questions auxquelles nous nous intéressons sauront contribuer à faire avancer ce qui touche l'étude de la réception et de la relation avec le spectateur dans le théâtre contemporain.

Annexe 1







Achévé d'imprimer en mars deux mille quinze  
sur les presses de  
Tendance Impression  
Rimouski (Québec), Canada.

Avec une présentation  
de Jacques Paquin

et des contributions de  
Mélissa Charron  
Isabelle Dakin  
Marie-Christine Fillion Parent  
Louis-Serge Gill  
Guillaume Girard  
Marc-André Houde  
Marie-Claude Jean  
Paul Kawczak  
Marie-Pier Laforge-Bourret  
David Laporte  
Charles-David Maltais  
Sara Thibault  
María Juliana Vélez

ISBN 978-2-9815100-0-6



9 782981 510006