

L'inscription de la lecture.
Romans de la lecture, lecture du roman

par
LUCIE HOTTE
Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : (Ph D)
Ottawa - 1996

© Lucie Hotte, Ottawa, Canada, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-612-16445-4

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Lucie Hotte
**L'inscription de la lecture
dans le roman québécois**
Ph.D. Lettres françaises

RÉSUMÉ

En prenant appui sur ce qui s'est accompli au cours des vingt-cinq dernières années pour intégrer la lecture à la perspective critique, la thèse esquisse une approche critique qui tienne compte des médiations entre le texte et la lecture.

L'hypothèse de départ postule que tout texte impose un modèle de lecture non seulement en suggérant un décodage, mais aussi en véhiculant une image de la littérature et du rôle de la lecture. D'une part, le texte fait appel à un ensemble de conventions qui informent la participation du lecteur; de l'autre, il met en oeuvre des stratégies qui déterminent la représentation de l'objet littéraire et, par là même, modèlent la lecture. Ainsi, la représentation de personnages lecteurs constitue un procédé littéraire qui, parce qu'il met en relief les divers éléments qui structurent la lecture, suscite une véritable métalecture, c'est-à-dire un questionnement sur les opérations lectorales elles-mêmes et sur les rapports entre les lectures intratextuelles et

extratextuelles.

La première partie de la thèse dégage les diverses fonctions de la représentation de la lecture. La fonction référentielle, analysée dans le premier chapitre, souligne le rôle des connaissances culturelles pour caractériser les personnages lecteurs : les informations sur leurs lectures s'ajoutent alors aux descriptions des personnages. Ailleurs, les lectures des personnages instaurent des liens intertextuels qui permettent au lecteur externe de construire certaines interprétations : le référent est alors un autre texte. Enfin, les lectures peuvent agir comme une mise en abyme de la réception du texte lui-même, si ce n'est de la réception en général : par l'intermédiaire des lectures des personnages, un fragment intratextuel agit comme fondement herméneutique de la lecture globale.

La deuxième partie de la thèse est consacrée à l'étude de romans qui présentent des lectures en acte : un personnage ou un narrateur y font état, souvent de façon détaillée, de leur lecture et de leur processus d'interprétation. En soulignant les présupposés et les conventions qui préexistent à toute lecture, les dispositifs textuels suscitent une mise en question fondamentale de la lecture elle-même.

Quelles que soient les fonctions attribuées aux lectures des personnages, le lecteur cherche à établir une cohérence qui lui permette d'assigner un sens au texte. Or, cette cohérence n'est pas le seul fait du texte mais bien de la lecture qui se modèlera en fonction des éléments qui lui sembleront les plus pertinents à retenir dans l'élaboration du sens. Le lecteur est, au départ, orienté ou régi par certaines conventions issues de sa propre connaissance des textes (son «répertoire» ou son «horizon d'attente»). Toutefois, certains romans, comme *Trou de mémoire* et *Le Nez qui voque*, remettent en question ses présupposés en déjouant ses attentes, en frustrant ses efforts pour organiser le texte selon les postulats de l'esthétique dominante.

L'étude des romans qui présentent des lectures en acte montre que les conventions ne sont pas annulées par leur remise en question. Au contraire, la déconstruction ou la dérision de certaines conventions littéraires ne visent souvent qu'à souligner l'inefficacité d'une lecture qui se fonde sur ces conventions. Ainsi, la lecture de *Trou de mémoire* ne consiste pas à évincer les difficultés de la narration, pas plus que celle du *Nez qui voque* ne peut se contenter de nier la remise en question des

genres dans *le Nez qui voque*. Le bouleversement des conventions traditionnelles incite à en installer de nouvelles, qui se fonderont sur une conception différente de la littérature et de la lecture. Ainsi — et c'est la conclusion à laquelle parvient cette thèse — si certaines lectures établissent un rapport entre les éléments textuels et un référent culturel, intertextuel ou intratextuel, d'autres au contraire n'y verront qu'une mise en scène du code littéraire et des conventions, ceux-ci devenant à leur tour les nouveaux référents dans un incessant va-et-vient entre les textes et leurs lectures.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur de thèse, M. Jean-Louis Major, qui a su être une source d'inspiration constante et un modèle à imiter. Sa lecture attentive et ses commentaires perspicaces ont su m'amener à me dépasser continuellement. Mon seul souhait est que cette thèse puisse lui faire honneur.

Je voudrais remercier tou-te-s mes ami-e-s qui ont su partager ma joie lors des moments de découverte, m'épauler dans les périodes difficiles, supporter mes longs et nombreux monologues et surtout me donner leur amitié indéfectible. Chantal Bessette, Marie-Chantal Killeen, Katherine Lagrandeur, Christian Lemay, Michel Loiselle, Lara Mainville, Suzanne Tomek et Greg Pettit sans votre soutien moral et intellectuel cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

À mes enfants, Josiane et Didier, qui ont dû faire maints sacrifices afin que leur mère puisse mettre un terme à ce travail, je voudrais dire toute ma reconnaissance pour leur patience, leur aide et leur amour. Je voudrais également témoigner ma gratitude à mes parents, Aimé et Marguerite, mes soeurs, Carmen, Denise, Rachel et mon frère, Jean-Louis.

Finalemant, mes remerciements vont au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (bourse doctorale) et au Ministère de l'éducation de l'Ontario (bourse Queen Elizabeth II) pour leur appui financier.

à Josiane et Didier
en espérant qu'ils gardent un jour
un bon souvenir de cette époque
parfois difficile mais toujours stimulante

«Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tournent et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire¹.»

1. Gérard Genette, «Paisons de la critique pure», *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, «Tel Quel», p. 18.

Introduction

«Un livre n'est rien qu'un petit tas de feuilles sèches, ou alors une grande forme en mouvement : la lecture.¹»

Étudier les oeuvres littéraires du point de vue de la lecture semble, de prime abord, logique : nul ne peut appréhender un texte écrit sans le lire. Pourtant, la critique littéraire a longtemps ignoré cet aspect. On «apprenait à lire» et le tour était joué. Nul ne sentait le besoin d'interroger cet acte si normal, presque naturel : on savait lire ou on ne le savait pas, on lisait bien ou on lisait mal. La question de la lecture n'est apparue en théorie littéraire qu'à la suite d'un déplacement de perspective.

1. Jean-Paul Sartre, «M. Mauriac et la liberté», *Situations I*, Paris, Gallimard, p. 36.

La critique littéraire, pendant très longtemps, a trouvé à s'accomplir dans des études axées sur l'auteur, sa vie, son oeuvre. On s'intéressait à la biographie et à la psychologie des écrivains, on recherchait des dates et des données historiques, on constituait des biographies et des histoires littéraires. L'oeuvre était constamment confrontée à des données biographiques, sociales, philosophiques ou psychologiques; ce qui avait pour effet de donner préséance à l'auteur sur son oeuvre. En fait, l'esthétique romantique, qui valorisait avant tout l'origine et l'originalité de l'oeuvre littéraire, vouait la critique à une démarche centrifuge, où la quête du sens ne pouvait s'effectuer qu'en s'éloignant de l'oeuvre elle-même, pour trouver son terme dans la vie de l'écrivain.

La «mort de l'auteur²», proclamée durant les années soixante, a entraîné une réévaluation de l'appareil critique en littérature. Sous l'influence du formalisme russe, la critique délaisse alors l'histoire littéraire³ et la psychologie de l'auteur

2. Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.

3. Lorsque les formalistes russes s'intéressent à l'histoire littéraire, ce n'est que pour souligner les changements de rapports entre les éléments du système ou les différents systèmes. Voir par exemple J. Tynianov, «De l'évolution

pour s'orienter vers le texte en tant que système, c'est-à-dire comme un ensemble d'éléments signifiants. L'avènement du structuralisme, l'essor de la thématique, de la sociocritique, et de la psychocritique ont opéré une révolution — copernicienne en quelque sorte — au sein de la critique littéraire. Ces approches ont en commun un déplacement initial, qui consiste à poser résolument le texte comme objet d'analyse.

Si la psychocritique et la sociocritique peuvent concevoir l'oeuvre comme la manifestation d'«autre chose», soit l'inconscient de l'auteur ou la société, elles peuvent également s'intéresser à la façon dont sont articulés des phénomènes psychiques ou sociaux sur les plans sémantique, syntaxique ou narratif. Quant au structuralisme, son objet d'étude est d'emblée limité au texte, puisqu'il cherche à identifier les propriétés du discours littéraire. Ces voies de la critique considèrent le texte comme autonome, affranchi de son auteur. Leur méthode suit un parcours inverse à celui de la critique traditionnelle : tout se ramène au centre, à l'oeuvre.

Depuis la fin des années soixante-dix, on assiste à un

littéraire», dans Tzvetan Todorov, *Théories de la littérature*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1965, p. 120-137.

second changement de cap en critique. Les théories structuralistes, sociologiques et psychanalytiques, en concevant le texte littéraire à l'intérieur d'une esthétique de la production et de la représentation, laissent de côté un aspect essentiel de l'oeuvre littéraire : sa réception. Les travaux critiques, autant en Allemagne (Jauss, Iser) qu'en France (Charles, Picard), en Italie (Eco) ou aux États-Unis (Fish, Culler, Holland), soulignent au contraire le rôle du lecteur dans le processus de production du sens. On se désintéresse alors, du moins en principe, à la fois de l'auteur et de l'analyse de la structure de l'oeuvre pour s'occuper de sa réception.

Il faut bien noter cependant que l'intérêt pour la lecture n'est pas apparu soudainement dans l'histoire de la critique. Déjà dans les années trente, Charles du Bos considérait que la littérature n'existe que dans la mesure où elle est lue. Pour du Bos cependant, la lecture apparaît comme une relation privilégiée entre le lecteur et l'auteur, qui conduit à une identification presque totale. Comme le remarque Lucie Pronovost : «Pour la critique dubossienne, l'acte de lecture est en quelque sorte un acte de communion qui se transforme en acte d'identification d'où naissent la pensée active et

l'interprétation⁴.» Cette conception de la lecture s'inscrit ainsi dans le prolongement de la critique traditionnelle en mettant l'accent sur l'auteur. Jean-Paul Sartre s'est, lui aussi, intéressé au lien entre le lecteur et l'oeuvre et son auteur. Pour lui, «l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer⁵.» Pourtant, malgré le rôle essentiel que Sartre assigne à la lecture dans «Qu'est-ce que la littérature», la théorisation de la lecture et de sa problématique ne se développeront que vingt ans plus tard.

L'intérêt pour la question de la lecture transforme radicalement la façon de percevoir le lecteur. D'un *a priori*, c'est-à-dire de quelqu'un dont il n'est nullement nécessaire de prouver l'existence, il devient objet d'étude en soi. Cette position bouleverse le champ de la recherche : le lecteur devient une figure plurielle que l'on peut analyser sous différents angles. Ainsi, la prise en compte du lecteur et de la lecture ne constitue

4. Lucie Pronovost, «L'effet de lecture et la réception chez Jauss, Iser et Eco», Montréal, Université du Québec à Montréal, 1989, mémoire de maîtrise, f. 5.
5. Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce que la littérature?», *Situations, II*, Paris, Gallimard, «NRF», 1948, p. 91.

pas une méthode critique mais plutôt une perspective théorique qui oblige chaque chercheur à définir son objet d'investigation et sa méthode d'analyse. Malgré la diversité des méthodes critiques (sociocritique, sémiotique, psychocritique, esthétique, phénoménologie), deux postulats fondent les diverses théories de la réception. D'une part, on considère que le texte, tant qu'il n'est pas lu, n'existe pas vraiment : il est «un message purement virtuel qui attend une concrétisation⁶». D'autre part, le message ou le sens n'est pas présent dans le texte, qui comporte une large part d'indétermination, mais bien dans le rapport entre le lecteur et le texte : à travers la lecture.

Au-delà de cette base conceptuelle commune, les théories de la lecture se divisent en deux grandes catégories : les études empiriques ou théories de la réception ou, pour les Américains, «reader-response criticism» d'une part et, d'autre part, les «poétiques de la lecture⁷» ou théories de l'effet, que les

6. Jean-Louis Dufays, «Les théories de la lecture. Essai de structuration d'un nouveau champ de recherche», *Le Langage et l'homme*, vol. XXVI, no 2-3, juin-septembre 1991, p. 116.

7. Ce terme, utilisé par Bertrand Gervais (*À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB Éditeur, «Essais critiques», 1993, 238 p.) pour désigner ce courant théorique, s'inspire du titre d'un ouvrage d'Inge Crosman Wimmers, *Poetics of Reading. Approaches to the Novel*, Princeton, Princeton University Press,

Américains nomment «reader-oriented criticism».

Les études empiriques

Les études dites empiriques sont axées sur le lecteur empirique. À partir de la collecte de «comptes rendus de lecture», elles visent à analyser la lecture particulière d'individus en chair et en os. Les grilles d'analyse varient : sociologique (Escarpit, Leenhardt), psychanalytique (Holland), historique (Jauss) ou une combinaison de diverses approches (Norbert Groeben)⁸.

Les analyses sociologiques de la réception sont sûrement les plus anciennes. Robert Escarpit⁹, directeur de l'Institut de littérature et de techniques artistiques de masse (ILTAM), étudie tous les aspects de la «production» et de la «consommation» de la littérature. Peu intéressé par les textes

1988, 179 p.

⁸. Voir l'article de Michel Olsen, «"Lecteur modèle", codes et structures», *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, vol. 37, no 1, 1982, p. 87-89, et Robert Holub, *Reception Theory. A Critical Introduction*, London, New York, Methuen, «New Accents», 1984, p. 137-141.

⁹. Robert Escarpit, *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, 318 p.

ou les oeuvres, il centre son étude sur le livre comme objet (édition et diffusion) et sur la lecture comme phénomène social. Il examine le taux d'analphabétisme, le nombre de livres publiés, leur succès et leur survie; il s'intéresse aux conditions sociales qui permettent la lecture, en particulier, la disponibilité des livres (diffusion, publication, etc.) et celle du lecteur (temps, argent, etc.). Pour Escarpit, le lecteur apparaît dans une grande mesure comme un consommateur¹⁰.

Pour Jacques Leenhardt et Pierre Jozsa¹¹, la sociologie de la lecture prend la forme d'une enquête comparative menée en France et en Hongrie. Leur objectif principal est «de mettre en évidence la multiplicité et la structure des interprétations données à des textes [...] "romanesques", et cela au plan des problématiques sociales, politiques, éthiques, philosophiques qui y sont explicitement ou implicitement

10. «Le lecteur est un consommateur et, comme tous les consommateurs, il est guidé par un goût plutôt qu'il n'exerce un jugement, même s'il est capable de plaquer une justification rationnelle *a posteriori* sur ce goût.» (Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, «Que sais-je», no 777, 4e édition, 1968, p. 114).

11. Jacques Leenhardt et Pierre Jozsa, avec la collaboration de Martine Burgos, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982, 422 p.

développées¹²». Ils ne s'intéressent donc pas à l'effet esthétique, mais plutôt aux prises de position que la lecture des romans a suscitées, révélant ainsi différents systèmes de valeurs qui sont à la base des quatre systèmes de lecture élaborés par les auteurs.

La théorie de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss¹³ est née du désir de renouveler la théorie littéraire en général et plus particulièrement l'histoire littéraire. Selon Jauss, l'histoire littéraire ne doit pas être considérée comme la somme des oeuvres publiées à une époque donnée ni comme un rappel des événements politiques, du contexte économique, social ou philosophique qui ont pu susciter de tels textes, mais plutôt comme un feuilleté de lectures, de réceptions. L'esthétique de la réception s'intéresse donc à la façon dont un texte a été lu à travers l'histoire. Pour Jauss, toute lecture est largement tributaire des règles esthétiques de son temps; ce qui entraîne une réévaluation continue du rapport entre le texte et le lecteur. Ce rapport, Jauss le conçoit

12. *Ibid.*, p. 28.

13. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1978, 305 p.

comme une interrogation. Pour qu'une oeuvre continue d'être lue, il faut qu'elle réponde toujours aux questions posées par les lecteurs. La lecture est déterminée par ce que Jauss nomme l'«horizon d'attente» du lecteur :

Le concept d'horizon d'attente s'applique prioritairement (mais non exclusivement) à l'expérience des premiers lecteurs d'un ouvrage, telle qu'elle peut être perçue "objectivement" dans l'oeuvre même, sur le fond de la tradition esthétique, morale, sociale sur lequel celle-ci se détache. À certains égards, cette attente est "transsubjective" — commune à l'auteur et au récepteur de l'oeuvre, et *a fortiori* pour les oeuvres qui transgressent ou déçoivent sciemment l'attente qui correspond à un certain genre littéraire, ou à un certain moment de l'histoire socio-culturelle¹⁴.

Cet horizon d'attente est en mutation perpétuelle, constamment remis en question par des oeuvres qui déjouent les attentes et en créent de nouvelles. Les lecteurs dont il est question dans l'esthétique de la réception de Jauss sont donc des personnes historiques, déterminées par l'époque dans laquelle elles vivent et influencées par les considérations esthétiques de leur temps. Jauss se situe à la frontière entre les études dites empiriques et

14. *Ibid.*, p. 14.

les études poétiques : quoiqu'il ne procède à aucune enquête empirique, il s'intéresse beaucoup plus à la réception qu'à l'effet, c'est-à-dire à la façon dont un texte programme sa réception.

L'approche psychanalytique étudie plus particulièrement le psychisme du lecteur et les composantes psychiques de l'interprétation. Ainsi, plusieurs de ces études se fondent sur les divers tests de la personnalité. Si elles ont réussi à démontrer la corrélation entre la personnalité et l'attitude du lecteur, elles n'en ont pas pour autant mis à jour le mécanisme sous-jacent. D'autres études font plutôt appel à la psychanalyse, pour démontrer, entre autres, les liens qui existent entre la personnalité du lecteur, ses réactions conscientes à ce qu'il lit et la part de l'inconscient. Pour Norman Holland¹⁵, l'approche psychanalytique se justifie du fait qu'il est impossible de prédire, en partant du seul texte, la façon dont il sera lu. Selon Holland, ce n'est que lorsque nous aurons compris comment un individu particulier interprète un texte, comment les différents aspects de sa personnalité interviennent dans la réception, que nous serons en mesure de formuler une théorie

15. Norman Holland fait un survol des différentes études de réception qui s'inspirent de la psychologie et de la psychanalyse. Voir *5 Readers Reading*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1975, p. 9-12.

générale de la réception¹⁶. Son enquête, effectuée auprès de cinq lecteurs particuliers, l'amène à conclure que : «*A reader responds to a literary work by assimilating it to his own psychological processes, that is, to his search for successful solutions within his identity theme to the multiple demands, both inner and outer, on his ego*¹⁷.» Ainsi, selon Holland,

les réactions qu'éprouve un lecteur sont moins déterminées par le texte lui-même que par ses efforts pour intégrer le texte à la conception qu'il se fait de sa propre identité, subsidiairement, par ses tentatives pour faire coïncider ces réactions avec celles d'un groupe au comportement duquel il essaie de se conformer (p. ex. l'élève dans la classe)¹⁸.

Même si l'on fait abstraction des difficultés propres à chacune de ces approches, les études empiriques suscitent

16. «*It is, therefore, quite impossible to say from a text alone how people will respond to it. Only after we have understood how some specific individual responds, how the different parts of his individual personality re-create the different details of the text, can we begin to formulate general hypotheses about the way many or all readers respond. Only then — if then.*» (*Ibid.*, p. 12).

17. *Ibid.*, p. 128.

18. Morten Nojgaard, «Le lecteur dans le texte», *Orbis Litterarum*, vol. 39, 1984, p. 191.

plusieurs questions d'ordre méthodologique, en particulier en ce qui concerne la collecte de données. Dans un premier temps, on peut s'interroger sur le discours des enquêtés. Par exemple, dans quelle mesure modèlent-ils leur discours pour le rendre conforme à ce qu'ils pensent être les attentes de l'interviewer? Dans un second temps, c'est le discours du critique qui peut être remis en cause. Oriente-t-il indûment le discours de réception par sa façon de poser les questions? Les éléments choisis pour ses questions visent-ils à imposer sa conception de la littérature ou du texte lu? Tout ceci enfin soulève la question de la validité des résultats d'une enquête qui vise à étudier *a posteriori* des interprétations fixées sur un objet de souvenir.

Par ailleurs, il est difficile d'évaluer la compétence de chacun des lecteurs lorsqu'il s'agit de rendre compte de sa lecture. Celle-ci demeure une activité intérieure, individuelle, que le lecteur doit mettre en mots afin d'en rendre l'analyse possible. En fait, le lecteur ne dit jamais que ce qu'il peut et veut bien dire, mais nombre de théoriciens empiriques semblent ignorer ce fait. Norman Holland, par exemple, mentionne les transformations («misreadings») qu'un texte peut subir lors d'un compte rendu de lecture. Dans son étude de «A Rose for Emily»¹⁹,

il fait état d'un lecteur qui a transformé le cours de peinture en cours de tricot. Pourtant, il n'étudie aucunement ce qui est absent ou tu dans le discours de réception de ses lecteurs : il semble tenir pour assuré que si un élément narratif n'est pas mentionné, c'est qu'il n'a pas retenu l'attention du lecteur. Il ne pose donc jamais la question de l'auto-censure qui intervient quasi inévitablement dans l'acte de raconter une lecture. Gilles Thérien remarque avec justesse que «ce que l'on vérifie alors [dans les études empiriques], c'est moins la capacité de lire que la capacité de transformer un acte de lecture en acte d'écriture ou en acte de parole²⁰». Toutefois, même cette capacité de transformer un acte de lecture en acte d'écriture est difficilement analysable, puisqu'il n'existe aucune donnée permettant d'établir si le discours est conforme à l'expérience de lecture. Tout au plus peut-on vérifier la pertinence du discours de réception en le confrontant au texte, y déceler les «misreadings» dont parle Holland et les interpréter à son tour. Mais cette comparaison en est une entre deux lectures.

19. Norman Holland, *op. cit.*

20. Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée: théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, no 2, printemps 1990, p. 79.

Les poétiques de la lecture

Les poétiques de la lecture sont la voie la plus courante en théorie de la lecture. En principe, elles se fondent sur «deux structures d'échanges : d'une part, l'interaction entre texte et lecteur au moment de la lecture, d'autre part, l'échange qui avait été déjà prévu *dans* le texte même au moment de sa première genèse²¹». Or, en pratique les poétiques de la lecture demeurent essentiellement centrées sur le texte, puisqu'on considère que celui-ci détermine la réception en structurant la lecture. Comme le remarque Bertrand Gervais, le «texte littéraire est le principal objet d'analyse, et il l'est simplement dans la perspective de sa lecture possible, préinscrite dans l'oeuvre²²». Ainsi, pour Eco, «toute description de la structure du texte doit être, en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose²³». Les poétiques de la

21. Inge Crosman, «Poétique de la lecture romanesque», *L'esprit créateur*, vol. XXI, no 2, été 1981, p. 70.

22. Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB Éditeur, «Essais critiques», 1993, p. 21.

23. Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, «Le livre de poche. Biblio Essais, 4098», [1979], 1985, p. 8.

lecture posent donc une quasi-équivalence entre la structure du texte et la lecture qui en est faite. La lecture devient alors un phénomène textuel.

En privilégiant avant tout le texte, les poétiques de la lecture éliminent le lecteur réel, qui n'est jamais assez compétent pour actualiser toute la valeur, tout le sens d'un texte; elles conduisent ainsi à une anthropomorphisation des demandes textuelles. Les théoriciens des poétiques de la lecture se voient donc obligés de cerner l'objet de leur étude en définissant différents types de lecteurs : «lecteur implicite» (Iser), «lecteur modèle» (Eco), ou «lecteur encodé» (Brooke-Rose). La caractéristique fondamentale commune de leurs lecteurs respectifs est qu'ils sont inscrits dans le texte. Cependant, une telle caractérisation risque de contribuer à la confusion entre le lecteur et le narrataire.

Le narrataire, tel que conçu par Gérard Prince, n'est ni le lecteur empirique, ni le lecteur idéal : il est l'interlocuteur du narrateur. Par conséquent, il existe différents types de narrataires, comme il existe différents types de narrateurs, notamment intradiégétiques ou extradiégétiques. Le narrataire est donc un élément narratif du texte, au même titre que le

narrateur. Contrairement au narrataire, le lecteur inscrit n'est pas un élément narratif : il est une structure textuelle. Pour les poéticiens de la lecture, le texte est construit de façon à situer le lecteur par rapport aux différentes perspectives qui sont celles du narrateur, du narrataire, des personnages, de l'intrigue, de la fiction du lecteur. Ainsi Barthes peut-il affirmer :

Toute lecture se passe à l'intérieur d'une structure (fût-elle multiple, ouverte) et non dans l'espace prétendument libre d'une prétendue spontanéité : il n'y a pas de lecture «naturelle», «sauvage» : la lecture ne *déborde* pas la structure; elle lui est soumise : elle en a besoin, elle la respecte; mais elle la pervertit²⁴.

Les lecteurs dont parlent les poéticiens de la lecture sont donc d'abord conçus comme une structure textuelle qui ne correspond en aucune façon à l'abstraction d'un lecteur empirique. Iser insiste sur cet élément : «le lecteur implicite, dit-il, n'a aucune existence réelle [...] le lecteur implicite n'est pas ancré dans un quelconque substrat empirique, il s'inscrit dans le texte lui-même²⁵.» Le lecteur, dans les poétiques de la lecture, est un

24. Roland Barthes, «Sur la lecture», *Le Bruissement de la langue. Essais critique IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 40.

25. Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles,

«superlecteur», c'est-à-dire un lecteur qui effectuerait une lecture maximale ou optimale, dans laquelle s'opéreraient toutes les inférences possibles, pour donner lieu à une interprétation de l'ensemble du texte.

Par ailleurs, le lecteur inscrit dans le texte se distingue de ce qu'on appelle habituellement le lecteur idéal. Celui-ci est défini comme le lecteur tel qu'il a été imaginé par l'auteur. Il est «idéal» dans la mesure où il serait le plus apte ou le plus compétent pour lire le texte particulier. Ce lecteur se situe évidemment sur le plan du souhait et n'a aucun rapport avec le lecteur réel qui lit le texte. Son existence est liée à celle du locuteur qui l'imagine et l'invente. Plusieurs variations existent sur ce thème. Certains mettent l'accent sur la compétence du lecteur, tel le «lecteur informé» de Fish, ou l'«archilecteur» de Riffaterre. D'autres attachent plus d'importance à l'idée du lecteur telle qu'elle s'est formée dans l'esprit de l'auteur : c'est alors la notion de «lecteur visé» de Wolff. Lorsqu'il introduit ce type de lecteur, pour distinguer sa propre position de celles des autres théoriciens de la lecture, Wolfgang Iser le nomme plus justement «la fiction du lecteur». Cette expression a l'avantage de rendre compte aussi bien de l'invention d'un lecteur compétent

que de celle d'un lecteur incompetent, voire même hostile, tout en manifestant bien le caractère fictif de ce lecteur. Le lecteur idéal n'est pas déterminé exclusivement par le texte : il l'est aussi par les autres oeuvres du même auteur et même, selon certains comme Wolff, par les remarques de l'auteur sur les lecteurs. Cependant, l'appellation «fiction du lecteur» peut, elle aussi, susciter certaines confusions avec ce que certains nomment le «lecteur fictif». Pour Anne Marie Miraglia, le lecteur fictif est un personnage lecteur, c'est-à-dire «un personnage *intradiegétique* qui, soit est pris dans l'acte même de lire un texte, soit s'affiche comme lecteur par des références aux textes qu'il est censé avoir déjà lus²⁶». Ce personnage lecteur, ou lecteur fictif, est à distinguer à la fois de ce que Prince appelle le «personnage-lecteur»²⁷ et du «lecteur fictif» de Jaap Lintvelt²⁸, qui désignent ainsi le narrataire.

26. Anne Marie Miraglia, *L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Cadiac, Éditions Balzac, «L'Univers du discours», 1993, p. 34.

27. Gerald Prince, «Notes on the Text as Reader», *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

28. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981, p. 22, et «Modèle discursif du récit encadré», *Poétique*, no 35, septembre 1978, p. 353.

Bien que les poétiques de la lecture postulent au départ que le sens n'est pas dans le texte, l'attention qu'elles accordent à la genèse du texte, au décodage «correct»²⁹ et à la lecture inscrite dans le texte (position qui présuppose que le lecteur n'en subit que les effets) contribue à entretenir le concept de l'auteur comme responsable du sens inné du texte : l'acte d'écriture prime toujours l'acte de lecture. Ainsi, pour Iser, «le texte ne devient une réalité que s'il est lu dans des conditions d'actualisation que le texte doit porter en lui-même, d'où la reconstitution du sens par autrui³⁰». Pour Eco, un texte est «*un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif*; générer un texte signifie mettre en oeuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre³¹». Ou encore, «un texte est un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue

29. Cette attitude est l'un des présupposés rarement remis en question par les théoriciens autant que par les critiques qui s'inspirent des études de la réception. Ainsi, Marilyn Randall affirme: «ce type de discours [littéraire] est contraint à véhiculer l'information contextuelle nécessaire pour sa «bonne» réception» (*Le Contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, «L'univers des discours», 1990, p. 21).

30. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 70.

31. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 65.

fait partie de son propre projet génératif³²». Ce recours à l'auteur et à la genèse du texte risque à la fois de ramener l'étude de la lecture à l'étude du lecteur idéal, tel que conçu par l'auteur, et de réduire la plurivocité textuelle. Eco tente néanmoins de conserver l'ouverture du texte en stipulant que l'auteur «décide [...] jusqu'à quel point il doit contrôler la coopération du lecteur³³». Mais cette position demeure confuse, puisque Eco affirme un peu plus loin que «le lecteur empirique, pour se réaliser comme Lecteur Modèle, a des devoirs "philologiques" : il se doit de récupérer, avec la plus grande approximation possible, les codes de l'émetteur³⁴».

Si la description de la lecture équivaut à la description de la structure du texte, comme l'affirme Eco, ou encore si le «lecteur implicite» «incorpore l'ensemble des orientations internes du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu³⁵», comme le prétend Iser, en quoi l'étude

32. *Ibid.*, p. 84.

33. *Ibid.*, p. 71.

34. *Ibid.*, p. 78.

35. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 70.

de la réception se distingue-t-elle de l'analyse structurale? Il s'agit en fait d'une différence de perspective. Alors que l'analyse structurale se préoccupe essentiellement de la structure du texte de façon immanente, les poétiques de la lecture considèrent comment cette structure appelle une actualisation du texte. Dans un premier temps, elles tiennent compte des procédés interprétatifs mis en oeuvre par le public. Eco, par exemple, examine en profondeur, dans *Lector in fabula*, les niveaux de coopération textuelle, en déterminant les diverses structures ou les systèmes (sémiotique, linguistique, littéraire, culturel) auxquels le lecteur doit faire appel pour construire le sens. Il en est de même pour Inge Crosman Wimmers, qui s'intéresse au rôle des «cadres de références», ou pour Jonathan Culler, qui étudie la «compétence lectrice» et tente ainsi de dégager les diverses conventions et les procédés interprétatifs qui entrent en jeu lors de la lecture. Les poétiques de la lecture examinent également comment le lecteur réunit les divers éléments diégétiques pour construire des thèmes, des «topics» ou des «fabula». Enfin, les poéticiens de la lecture se préoccupent du problème des structures d'appel qui nécessitent la participation active du lecteur (pour Iser, les «lieux d'indétermination» ou «blancs» du texte; pour Eco, les «espaces blancs» ou «interstices»). En fait, les poétiques de la lecture ne visent pas à établir quels

processus sont utilisés par un lecteur particulier lors d'une lecture particulière : elles s'attachent plutôt aux processus interprétatifs communs à tous les lecteurs, qui peuvent être mis à contribution lors de la lecture. Il y a dans les poétiques de la lecture un degré d'abstraction que refusent de leur reconnaître leurs détracteurs.

Certes, plusieurs des chercheurs qui tentent de faire le point sur les études de réception reprochent aux poétiques de la lecture d'accorder une trop grande place au texte. Daniel Dayan résume bien l'ensemble de la critique à cet égard :

Ils étudient les stratégies de signification manifestées par ces textes, mais non pas le sort que leur réservent leurs destinataires. Lorsque certains s'intéressent aux récepteurs, c'est pour analyser la position d'un récepteur idéal, d'un récepteur en quelque sorte déductible du texte dont il serait l'image en creux, et se contenter de cette analyse. Du seul texte, on entend ainsi déduire la nature de sa réception par ses spectateurs en décrivant ceux-ci comme figés, sans recours, par le jeu des codes et par celui des rôles qu'impose telle ou telle structure d'énonciation³⁶.

36. Daniel Dayan, «Les mystères de la réception», *Le Débat*, no 71, 1992, p. 149.

Ainsi, l'attrait pour le texte comporte un danger, car tout «savoir sur un texte, si raffiné soit-il, ne permet pas de prédire l'interprétation qu'il recevra³⁷» : il ne peut servir qu'à étudier les lectures probables.

En fait, les problèmes liés aux poétiques de la lecture sont imputables à deux prises de position difficilement tenables. D'une part, le fait que l'on désigne comme "lecteur" la structure textuelle qui fonde la lecture cultive, chez les théoriciens eux-mêmes autant que chez leurs lecteurs, une confusion inévitable entre le lecteur inscrit dans le texte et le lecteur empirique : on passe de l'un à l'autre comme si l'un n'était que le reflet de l'autre. La structure textuelle qui fonde la lecture est plutôt un «parcours de lecture» et ne se prête aucunement à une anthropomorphisation qui, somme toute, ne fait que susciter une confusion avec le lecteur empirique. Le «parcours de lecture» n'est évidemment pas une personne individuelle, mais plutôt un espace d'où on lit. C'est ce que désigne Barthes lorsqu'il écrit :

le lecteur est l'espace même où
s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde,
toutes les citations dont est faite une

37. *Ibid.*, p. 150.

écriture; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit³⁸.

D'autre part, il faudrait distinguer entre «le parcours de lecture» et le processus de lecture, c'est-à-dire l'acte de constitution de sens ou d'un sens. L'écriture de la lecture ou, plus précisément, la structuration de la lecture dans le texte, n'est pas directement liée à l'interprétation; elle consiste plutôt à situer le lecteur dans un certain angle de vision par rapport au texte et d'où le texte sera lu (interprété).

Topologie de la lecture

Lire est un acte qui prend forme dans la rencontre de deux éléments : un texte et un lecteur. Chacun de ces éléments est complexe et comporte des sous-variables. Ainsi, le lecteur³⁹

³⁸. Roland Barthes, «La mort de l'auteur», *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 66-67. Il est à noter que Barthes, lui aussi, nomme lecteur ce parcours de lecture.

se définit d'abord par une intention de lire qui déterminera son choix de lectures et son mandat de lecture. Sa lecture sera en partie déterminée par ses habitudes de lecture et sa spécialisation : lecteur ordinaire qui se contente de ce que Gervais appelle une lecture-en-progression; lecteur spécialisé, qui veut comprendre le texte (lecture-en-compréhension); analyste qui «lit à partir d'un double registre, celui qui lui permet de prendre connaissance d'un texte et celui qui l'autorise à reporter le texte en entier, ou quelques-unes de ses parties, dans un cadre plus vaste qui lui sert de principe d'analyse⁴⁰».

Le mandat de lecture, c'est-à-dire les raisons et les objectifs du lecteur qui entreprend de lire un texte, varie en fonction du lecteur, de ses attentes et du type de texte qui est lu. Pour Bertrand Gervais, le «mandat dépend de la tension établie entre les deux économies fondamentales de tout acte de lecture, la progression à travers le texte et la compréhension du texte⁴¹».

39. Contrairement à ce qu'affirme Barthes, ce lecteur n'est ni a-historique, ni sans biographie.

40. Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée: théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, no 2, printemps 1990, p. 72.

41. Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 29.

De plus, la démarche lectorale⁴² met en oeuvre une série de procédés d'interprétation. Le «degré d'activation et de développement des processus mis en jeu à la lecture⁴³» est également prédéterminé par les attentes du lecteur, qui investit plus ou moins dans sa lecture selon ce qu'il désire en retirer. Gilles Thérien définit cinq processus qui peuvent être mis à contribution lors de la lecture : perceptif, cognitif, affectif, argumentatif et symbolique⁴⁴. Lire consiste d'abord à reconnaître et à déchiffrer les signes linguistiques qui composent le texte (processus perceptif), ensuite à les comprendre (processus cognitif). Le lecteur réagit à la fois de façon émotive (processus affectif) et de façon logique (processus argumentatif) à ce qu'il lit afin de façonner les diverses composantes du texte en un tout (le sens) en fonction de ses connaissances et croyances (processus symbolique). Finalement,

42. Le terme apparaît chez Richard Saint-Gelais qui ne le définit d'aucune façon. Par l'usage qui en est fait, on peut cependant comprendre que «lectural» se distingue de «lectoral», dans la mesure où ce dernier renvoie à ce qui concerne le lecteur, alors que «lectural» désigne ce qui concerne la lecture. Voir Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Hurtubise HMH, «Brèches», 1994, 299 p.

43. Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 29.

44. Gilles Thérien, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée: théories et pratiques sémiotiques*, vol. 18, no 2, printemps 1990, p. 67-80.

les compétences linguistiques, littéraires et culturelles de chaque lecteur feront en sorte que chaque lecture sera différente.

Les poétiques de la lecture ont abondamment souligné les répercussions qu'a le texte lu sur la lecture. Comme le remarque Richard Saint-Gelais :

le texte fonctionne un peu comme un puzzle dont certaines pièces seraient laissées en blanc : les vecteurs qui sont alors mis en place (le jeu des contours qui, à tel endroit, permet d'insérer telle pièce et non telle autre; les bribes d'illustrations environnantes) déterminent un spectre de possibilités correspondant aux diverses illustrations que l'amateur pourrait dessiner ou imaginer pour tel site laissé en blanc, possibilités qui sont à la fois différentes par leurs détails et unifiées par leur fonction commune⁴⁵.

Cependant, et c'est sûrement ce que les poétiques de la lectures n'ont pas assez souligné, la lecture n'est pas générée automatiquement ni de façon univoque par le texte : «l'incidence de celui-ci tient plutôt à ce qu'il gère (en partie) l'espace des interpolations que ses lectures sont susceptibles d'opérer⁴⁶.» Le

⁴⁵. Richard Saint-Gelais, *op. cit.* p. 75.

Le texte ne peut que déterminer le contexte dans lequel il sera possible d'élaborer certains sens et pas d'autres. De plus, on ne lit pas un roman Harlequin ou un Agatha Christie de la même façon qu'un Nouveau Roman ou une fiction post-moderne. Chaque texte appelle une lecture différente, nécessite la mise en oeuvre de processus différents ou plus complexes, en fonction des objectifs du lecteur. Comme le souligne Bertrand Gervais :

Les variations de tensions entre compréhension et progression dépendent non seulement de l'effort et de l'énergie que le lecteur met à approfondir sa compréhension du texte mais encore du mode de représentation en jeu, que celle-ci soit pauvre comme dans la littérature populaire, riche comme dans le roman réaliste, problématique comme dans le nouveau roman. La polyvalence de l'acte de lecture est le résultat des tensions et des jeux établis entre les deux économies de la lecture et un registre textuel⁴⁷.

Par «lecture», les théoriciens entendent habituellement une construction du sens : par conséquent, ils axent leurs études sur le processus de signification à travers

46. *Ibid.*

47. Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 44.

l'élaboration de scénarios et de plans-actes et par rapport aux compétences du lecteur qui sont nécessaires à la compréhension du texte. Toujours est-il qu'ils ignorent la position épistémologique et esthétique du lecteur. Cette position, qui préexiste au texte mais qui peut être modifiée par lui, détermine le type de lecture qui sera faite et le rôle que le lecteur jouera dans le processus de construction de sens. Car lire, c'est beaucoup plus que simplement décoder la langue, trouver le sens de chacun des mots à partir du dictionnaire; c'est aussi prendre en compte le code littéraire qui demande au lecteur de participer à la création de l'oeuvre par un acte de compréhension.

"Comprendre" une oeuvre littéraire, [...] c'est, au sens étymologique du terme, "prendre-avec-soi" les divers fils qui se nouent et se dénouent au cours d'une oeuvre, les suivre pour arriver à créer un objet mental qui soit le résultat de notre lecture de tel ou tel livre⁴⁸.

Le lecteur se meut donc dans un espace délimité par ses connaissances, ses attentes, son mandat de lecture, sa position épistémologique et le texte. Un espace dont la

⁴⁸. Gilles Thérien, «Lire, comprendre, interpréter», *Tangence*, «La lecture littéraire», no 36, mai 1992, p. 99-100.

configuration est mouvante et les frontières instables, où l'extérieur est continuellement ramené à l'intérieur et, inversement, l'intérieur repoussé dans les marges.

Lecture du roman, roman de la lecture

En prenant appui sur les fondements de ce qui s'est accompli au cours des vingt-cinq dernières années, notamment l'intégration de la lecture à la perspective critique, nous nous proposons d'esquisser une approche critique qui vise à combler certaines lacunes, en particulier en ce qui a trait aux médiations entre le texte et la lecture. Il ne s'agit pas pour nous de réfuter ce qui a été fait en ce domaine ni de le reprendre, mais d'en élaborer certains prolongements.

Admettons d'abord, comme les poéticiens de la lecture, que tout texte impose un modèle de lecture. Non pas seulement en étant structuré de façon à imposer un certain décodage comme l'ont déjà proposé Iser, Eco et Culler, entre autres, mais aussi en véhiculant une certaine image de la littérature et du rôle de la lecture dans le texte (ce qui ne saurait cependant obnubiler le rôle joué par le hors-texte, c'est-à-dire l'émergence d'oeuvres similaires à un moment donné, qui oblige le

lecteur à développer un autre mode de lecture, comme ce fut le cas, par exemple, lorsque apparut le Nouveau Roman et la théorisation de ce modèle dans les écrits critiques). D'une part, le texte fait appel à un ensemble de conventions qui informent la participation du lecteur; de l'autre, il met en oeuvre des stratégies qui déterminent la représentation de l'objet littéraire et par là même modèlent la lecture. L'une de ces stratégies est la représentation de personnages lecteurs.

Les personnages romanesques sont souvent des lecteurs. Ainsi, on connaît les lectures de Charles Guérin, de sa soeur Louise et de Marichette (*Charles Guérin*), celles de Jean Rivard (*Jean Rivard, le défricheur*), celles de Lise Lévesque et de Denis Boucher (*Au pied de la pente douce*), celles d'Omer Marin (*Le Semestre*), et celles de nombreux autres personnages des romans québécois. Le concept de personnage-lecteur permet de réunir sous un même vocable des personnages qui n'ont souvent en commun que le fait d'être des lecteurs. Contrairement aux personnages écrivains, dont la plupart se définissent essentiellement comme écrivains, les personnages lecteurs sont rarement définis ou perçus comme des lecteurs et leurs actes de lecture sont souvent passés sous silence dans les analyses des romans dans lesquels ils s'inscrivent. Pourtant, leur statut de

lecteur, les livres qu'ils lisent et le mode de lecture qu'ils adoptent ne sont pas insignifiants : ces éléments ont des répercussions non seulement au niveau de la diégèse et de l'organisation textuelle, mais aussi au niveau pragmatique, dans la relation qui unit le lecteur empirique au texte. Ainsi, il existe un lien entre la lecture de *l'Histoire générale des voyages* que Louise Guérin fait à sa mère dans le troisième chapitre de *Charles Guérin*, où il est question de matelots et de naufrages et, d'autre part, le départ de Pierre et le naufrage d'un bateau qui est peut-être celui sur lequel Pierre s'est engagé. Louise, qui hésite à poursuivre sa lecture, souligne le caractère prémonitoire de celle-ci : «Je ne sais pas, maman, cette lecture commence à me déplaire et à me faire peur. Entendez-vous le vent? S'il allait se passer pour tout de bon des choses comme celles que nous lisons! Que ça doit être effrayant un naufrage!⁴⁹» La présentification du rapport entre la lecture et la diégèse, quoique plutôt naïve dans ce roman, suggère malgré tout qu'il y a lieu de s'attarder aux lectures des personnages afin de mieux comprendre la dynamique qui unit les lectures fictives au texte et à la lecture réelle.

49. P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin*, Guérin, «Classiques du Canada français», 1973, p. 36.

L'étude de la représentation du personnage lecteur dans le roman québécois rappelle d'emblée celle d'André Belleau sur le personnage écrivain⁵⁰. Or, l'essai de Belleau, pour quiconque s'intéresse aux lectures des personnages, permet de constater que les personnages écrivains sont aussi, fréquemment, des personnages lecteurs, qu'ils évoluent dans des textes où domine la référence littéraire et qu'ils côtoient, par le fait même, d'autres personnages lecteurs. Belleau en vient même à s'interroger sur les lectures des personnages :

Quand Lise Lévesque lit, il s'agit d'un acte, il n'y a pas d'ambiguïté; mais Lamartine, Paul Bourget, son "choix" de lectures? À quel palier rapporter cette information? C'est en même temps une précision sur l'acte et un indice relatif à une éducation, une psychologie, une époque, voire une idéologie. Où sommes-nous ici? Partout à la fois... Cette notation traverse le texte de part en part, *qualifie* une action, *caractérise* un personnage, *questionne* le narrateur (ne faire lire que ces auteurs à Québec vers 1940 : "effet de réel" ou caricature?)⁵¹.

⁵⁰. André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Sillery, les Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

Tout métافiction, comme l'a démontré Linda Hutcheon, comporte deux axes principaux — le premier réside dans ses structures narratives et linguistiques; le second, dans le rôle du lecteur⁵² — qui lui permettent de mettre à nu les conventions et de déjouer les codes établis qui doivent alors être repensés⁵³. La présence d'éléments réflexifs constitue donc une forme d'insistance et de mise en relief qui fait que «certaines questions apparaissent plus vivement éclairées et sous des aspects parfois inédits⁵⁴». Il en est ainsi du personnage lecteur. Comme le remarque Anne Marie Miraglia :

Au centre de la problématique de la lecture, telle que celle-ci est représentée dans le texte littéraire, il constitue un procédé littéraire permettant au critique d'évaluer la façon dont la représentation de la lecture dans le texte peut influencer

52. «[...] *the first is in its linguistic and narrative structures, and the second is in the role of the reader*» (Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier University Press, 1980, p. 6.)

53. *Ibid.*, p. 39 : «*Metafictions, on the contrary, bare the conventions, disrupt the codes that now have to be acknowledged.*»

54. André Belleau, *op.cit.*, p. 14.

ou orienter notre lecture du texte⁵⁵.

La présence de personnages lecteurs permet donc de mettre en oeuvre une véritable métalecture. Pour Richard Saint-Gelais, la métalecture comprend l'idée que le lecteur se fait, en cours de lecture, de son rôle, «les opérateurs métalecturaux déjà inscrits en texte, c'est-à-dire les représentations de la lecture ou du lecteur à l'intérieur du texte [...], ainsi que les conceptions instituées quant à la lecture⁵⁶». Pour Saint-Gelais, «le métalectural ne doit donc pas être réduit à un thématisme de la lecture⁵⁷» mais doit également inclure «les opérations mises en oeuvre par le lecteur qui conduisent ce dernier à s'interroger sur son activité de lecture⁵⁸». Saint-Gelais insiste sur le fait qu'il faut distinguer entre

le métalectural *inscrit*, c'est-à-dire la désignation de la lecture ou du lecteur par le texte, et le métalectural *induit*, c'est-à-dire l'auto-investigation de la lecture, l'investigation que des dispositifs du texte encouragent le lecteur à effectuer,

55. Anne Marie Miraglia, *op. cit.*, p. 35-36.

56. Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 44.

57. *Ibid.*, p. 45.

58. *Ibid.*

perpendiculairement à l'exercice même de la lecture⁵⁹.

Cependant, s'il s'agit bien de deux «modes d'intervention du métalectural dans la lecture», il n'en demeure pas moins que le métalectural inscrit conduit presque inévitablement au métalectural induit, tel que défini par Saint-Gelais. Il y aurait peut-être avantage à distinguer entre l'inscription de la lecture dans le texte, qui peut être soit explicite (les représentations de la lecture ou du lecteur à l'intérieur du texte) soit implicite (les énoncés qui peuvent amener le lecteur à s'interroger sur la lecture sans que celle-ci ne soit directement mentionnée dans le texte⁶⁰) et, d'autre part, l'élaboration d'une métalecture qui serait une forme que peut prendre ce que Saint-Gelais appelle l'espace rescriptural⁶¹, en mettant en rapport les

⁵⁹. *Ibid.*, p. 46.

⁶⁰. Comme dans l'exemple de Saint-Gelais tiré de *Nada* : «— Est-ce que je peux m'habiller ? demanda Poindexter. — Non. —Vous comptez me garder longtemps ? — Tu verras bien. — Vous comptez me tuer ? — Si je te le disais, remarqua Épaulard, où serait la surprise? [...]» où la métalecture *dépend* d'une élaboration lecturale consistant à se dire que si Épaulard dévoilait les plans des ravisseurs, il n'y aurait plus de surprise non seulement pour Poindexter, mais aussi... pour les lecteurs.» (*Ibid.*, p. 44-45).

⁶¹. «[...] *espace rescriptural* : le discours apocryphe et discontinu qui, sur ce site cognitif qu'est la mémoire du lecteur, travaille de toutes parts l'écrit et construit son intelligibilité» (*Ibid.*, p. 35).

représentations explicites ou implicites de la lecture, le processus de lecture et les conceptions instituées de la lecture. Le métalectural se limiterait alors aux «opérations mises en oeuvre par le lecteur qui conduisent ce dernier à s'interroger sur son activité de lecture⁶²».

Nous nous proposons d'étudier de façon particulière des romans qui mettent en scène des personnages en situation de lecture. Ce faisant, ces romans soulignent le statut effectif de la lecture dans l'interprétation de l'oeuvre. Chaque acte de lecture met en relation un lecteur, un livre et une lecture, c'est-à-dire un mode de lecture ou une façon de lire. De plus, lorsque la lecture devient un élément textuel, elle devient l'objet du discours du narrateur, qui parfois se contente de la mentionner, mais qui, en certains cas, la décrit de façon beaucoup plus élaborée. L'étude des personnages lecteurs et de leurs lectures doit prendre en considération les rapports qui s'instituent entre la lecture intratextuelle et la lecture extratextuelle. Ces romans incitent donc le critique, si ce n'est le lecteur ordinaire, à entreprendre une métalecture.

62. *Ibid.*, p. 45.

La lecture peut s'inscrire dans le roman selon deux modes différents : d'une part, par la représentation de la lecture (représentation explicite); d'autre part, par le fonctionnement même du texte (représentation implicite). La représentation peut s'effectuer par le biais de personnages lecteurs et d'actes de lecture ainsi que par des allusions à des livres. Ces divers éléments exercent des fonctions, à l'intérieur de la dynamique textuelle, qui correspondent à des modes de lecture particuliers. Le dispositif textuel, pour sa part, inscrit un parcours de lecture qui permet de mettre à nu les conventions instituées de la lecture. L'étude de la représentation de la lecture et du rôle du fonctionnement textuel éclaire ainsi l'ensemble du processus de lecture.

Il est évidemment impossible de rendre compte de tous ces éléments simultanément. Un choix s'impose donc. L'élément le plus facilement repérable lors d'une première lecture est la présentification narrative des lectures des personnages. À cet égard, les romans peuvent aisément être divisés en deux groupes : ceux où les lectures des personnages font l'objet de simples mentions et ceux où elles deviennent objets de descriptions. Dans les romans du premier groupe, la notion même de mention laisse entendre que ce qui est mis en

relation par le discours du narrateur, c'est un personnage, un livre ou un auteur. La brièveté qui caractérise ce type de discours ne permet pas de rendre compte d'un mode de lecture particulier. Ces occurrences apparaissent donc comme une forme minimale⁶³ de présence de la lecture dans le roman et constituent un point de départ privilégié pour l'analyse des fonctions de la représentation de la lecture. Les romans du deuxième groupe présentent des lectures en acte. La narrativisation de la lecture dans ces romans permettra de dégager le rôle du fonctionnement textuel dans l'inscription de la lecture. Chaque roman, qu'il appartienne au premier groupe ou au second, manifeste une facette du rapport entre la lecture intratextuelle et la lecture extratextuelle.

La première partie de la thèse cherche à dégager les diverses fonctions de la représentation de la lecture. Ainsi, les lectures représentées peuvent servir à caractériser des personnages. Les informations sur leurs lectures s'ajoutent alors aux descriptions des personnages. D'autre part, les lectures des personnages instaurent des liens intertextuels qui permettent au lecteur réel de construire certaines interprétations. En

⁶³. Il ne faut toutefois pas croire que le fait que les lectures n'interviennent dans ces romans qu'à la façon de détails anecdotiques en fasse nécessairement des éléments insignifiants.

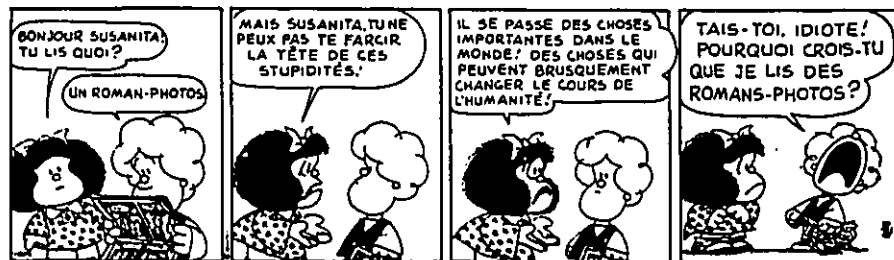
troisième lieu, les lectures peuvent agir comme une mise en abyme de la réception du texte lui-même, si ce n'est de la réception en général. Ainsi, les lecteurs et les types de lecture présents dans le roman influent sur la lecture extratextuelle. Il s'agit alors de déterminer les rapports qui se créent entre la lecture représentée dans le roman et la lecture qui peut être faite du roman.

La deuxième partie de la thèse est consacrée à l'étude de romans qui présentent des lectures en acte, c'est-à-dire dans lesquels un personnage ou un narrateur font état, souvent de façon détaillée, de leur lecture et de leur processus d'interprétation. La narrativisation de la lecture, qui devient dans ces romans une métalecture en soi, permet de dégager le rôle des conventions littéraires dans l'acte de lecture. Ainsi, en s'interrogeant sur la notion de genre, sur le titre ou sur l'organisation temporelle d'un ouvrage qu'il lit, un personnage problématise la lecture qu'il effectue et, simultanément, oblige le lecteur à s'interroger sur ces mêmes éléments et sur l'effet qu'ils peuvent avoir sur sa propre lecture. Par ce biais, l'inscription de la lecture marque la lecture d'une façon multiforme et indéterminée.

Première partie

Lire la lecture : fonctions de la lecture modes de lecture

«L'intégration du lecteur dans l'œuvre, par tous les moyens possibles (et ils sont fort nombreux), tant rhétoriques que par le biais de "relais" que peuvent être un personnage lecteur, un acte de lecture ou toute forme de mise en abyme de la lecture pratiquée, est l'une des finalités les plus assurées du texte littéraire, puisqu'elle a pour fonction d'en assurer la lisibilité⁶⁴.»



64. Alain Montandon, «En guise d'introduction», dans *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, Nouvelle série, Fascicule II, 1982, p. 6.

«—François, tu lis tout le temps, même des choses inutiles. Je suis venue hier après-midi : tu lisais depuis deux heures sans avoir été dérangé par un seul client. À quoi bon lire comme tu fais?⁶⁵»

Lorsque Marise interpelle ainsi François Galarneau, elle s'interroge sur le rôle de la lecture. Tout comme André Belleau, quoique de façon péjorative et agressive, elle pose la question essentielle au sujet des personnages romanesques qui lisent. À quoi servent leurs lectures?

On peut bien, comme Marise s'en prenant à François qui lit «des choses inutiles», considérer les lectures des personnages comme des «détails insignifiants» par rapport à la structure du récit. Mais leur seule présence à l'intérieur du roman devrait susciter une question. Malgré leur apparente insignifiance, ces lectures ne pourraient-elles avoir un sens? En fait, on revient à l'interrogation de Roland Barthes dans «L'effet

⁶⁵. Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, «Points», 1967, p. 28. Les références à ce roman seront désormais données entre parenthèses à la fin de la citation.

de réel» : «Tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance?⁶⁶» Barthes avait déjà formulé cette question et sa réponse dans «Introduction à l'analyse structurale des récits» :

Tout, dans un récit, est-il fonctionnel? Tout, jusqu'au plus petit détail, a-t-il un sens? [...] un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable⁶⁷.

Le roman est un genre économique. Puisqu'il est impossible d'y dire tout, les éléments qui y figurent ont nécessairement fait l'objet d'un choix et ne sont donc pas gratuits. Si l'on part de la constatation de Gérard Genette, que toute information fournie dans le récit est choisie en fonction de

66. Roland Barthes, «L'effet de réel», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, «Points», 1982, p. 83. Paru d'abord dans *Communications*, 11, 1968.

67. Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communications* 8, 1966; repris dans *L'Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, «Points, 129», 1981, p. 13.

l'effet recherché et que, par conséquent, la fin justifie les moyens et les effets les causes⁶⁸, on doit conclure que ces informations ont pour but de conduire le lecteur à construire certains réseaux de sens. Sans oublier qu'il existe également une économie de la lecture qui consiste à rentabiliser les opérations lectorales. Les éléments narratifs, «les dispositifs textuels ne sont pas des instances neutres vis-à-vis la lecture : ils sont configurés de telle manière que toutes les décisions lectorales ne sont pas également rentables⁶⁹». Ainsi, assigner un sens aux lectures des personnages, dégager leurs fonctions dans l'ensemble du texte, c'est d'abord les mettre en relation avec les autres éléments narratifs.

Dans le texte romanesque, chaque information a une fonction particulière, qui est toujours liée à la cohérence du récit⁷⁰. De fait, pour assurer et accentuer la cohérence du récit, chaque information est redondante par rapport à d'autres

68. Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», *Figures II*, Paris, Seuil, «Points», 1969, p. 71-99.

69. Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, p. 69.

70. Comme nous le verrons plus loin, cette cohérence n'est pas le seul fait du texte mais bien le résultat de l'activité de lecture.

informations. L'anaphorique est un procédé de redondance qui met en relation des éléments narratifs différents mais qui orientent la lecture du récit vers un même sens, assurant ainsi la rentabilité de certaines inférences au détriment de certaines autres. Depuis l'étude de Philippe Hamon sur le discours réaliste, on sait que l'«hypertrophie des procédés anaphoriques et de la redondance du texte vise essentiellement à assurer la cohésion et la désambiguïsation de l'information véhiculée⁷¹», donc à assurer la lisibilité.

Que François Galarneau lise le «*Reader's Digest*» (p. 28, 81), les «photos-romans italiens ou [les] bandes dessinées en anglais» de sa mère (p. 70), qu'il «tent[e] de lire le *Journal* d'Anne Frank» et l'abandonne (p. 49) n'est sûrement pas insignifiant. Mais ce n'est que par rapport aux autres renseignements au sujet du personnage, y compris ses actions, ses sentiments et ses rapports avec les autres personnages, que les informations sur ses lectures peuvent véritablement s'insérer dans la structure sémiotique. La partie ne prend sens qu'à partir de l'ensemble.

71. Philippe Hamon, «Un discours contraint», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, «Points», 1982, p. 134.

Par ailleurs, les notions de mise en abyme, de réflexivité et d'intertextualité permettent, selon Randa Sabry, «de mieux appréhender [...] la question [...] de la représentation de la lecture dans les textes romanesques⁷²». Des rapports intertextuels peuvent s'établir entre les textes lus par les personnages et le roman dans lequel ils apparaissent, invitant ainsi le lecteur à construire certaines interprétations ou à tout le moins lui permettant de le faire. Comme le remarque Anne-Marie Miraglia, «là où un personnage est représenté en acte de lecture, qu'il soit actuel ou passé, thématiqué ou actualisé, il est souvent question d'un intertexte précis⁷³». Postuler un rapport intertextuel entre deux ou plusieurs textes, c'est d'abord et avant tout instaurer un mode de lecture qui fait éclater la linéarité de la lecture. Comme le remarque Laurent Jenny,

Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte — ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la

72. Randa Sabry, «Les lectures des héros de romans», *Poétique*, no 94, avril 1993, p. 185.

73. Anne-Marie Miraglia, *L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, p. 36.

référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique «déplacé» et issu d'une syntagmatique oubliée⁷⁴.

Finalement, une étude de l'inscription de la lecture dans les textes romanesques doit se pencher sur les concepts de mise en abyme et de réflexivité. Ces termes sont souvent utilisés indistinctement pour désigner soit le processus d'autoreprésentation en général, c'est-à-dire le processus selon lequel un texte se représente lui-même, soit une forme particulière d'autoreprésentation : du code, de l'énoncé, de l'énonciation ou de la réception. La mise en abyme met en relation un segment narratif et l'ensemble du texte; elle fournit un microcosme qui, confronté au macrocosme, contribue à la lisibilité. Selon Lucien Dällenbach,

la mise en abyme constitue le signal textuel et l'organe de lisibilité le plus puissant qui soit dans la mesure où elle s'avère tout à la fois capable de reprogrammer le texte par artifice, d'en suturer directement ou indirectement les points de fuite, d'en offrir un condensé qui permet d'en prendre une vue cavalière, et d'en accroître l'intelligibilité par

74. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, no 27, 1976, p. 266.

redondance et métalangage intégré⁷⁵.

La mise en abyme se distingue de l'anaphorique dans la mesure où elle est une forme de redondance qui synthétise l'ensemble du récit, alors que l'anaphorique, qui met en relation des segments narratifs, s'inscrit au fil de la lecture. Lorsqu'un personnage romanesque lit, sa lecture peut s'inscrire parmi d'autres indices ou d'autres fonctions, mais elle peut aussi agir comme modèle de lecture, à la façon d'une mise en abyme de la réception du texte lui-même, si ce n'est de la réception en général.

Ainsi l'anaphorique, l'intertextuel et le réflexif peuvent-ils servir à mieux comprendre non seulement les fonctions de la représentation de la lecture dans le décodage, la compréhension et l'interprétation des romans, mais aussi, à un degré d'abstraction supérieur, la façon dont tout élément textuel est lu.

⁷⁵: Lucien Dällenbach, «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*, no 177, janvier-mars 1980, p. 30.

I

La lecture : fonction référentielle

«La convention littéraire est redoublée par sa représentation comme convention sociale et ce redoublement vaut pour un protocole de lecture : les livres lus par un personnage sont à interpréter comme enseigne ou comme emblème⁷⁶.»

La représentation de la lecture ne s'inscrit dans le roman que par l'intermédiaire du personnage, soit un acteur du récit, soit un personnage narrateur. Comme le remarque Bertrand Gervais, «les personnages jouent un rôle évidemment essentiel dans tout récit, étant par définition associés à toute représentation d'action et un des principaux foyers de l'attention du lecteur⁷⁷». Hors du personnage, la lecture effective est soit

76. Joëlle Gleize, *Le Double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, «HU, Recherches littéraires», 1992, p. 26.

77. Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, p. 98.

influence, source ou objet de l'essai.

Caractérisation des personnages

Le personnage romanesque n'est pas une entité donnée en bloc dans le texte. Il se construit au fil du récit ou, plus précisément, pendant la lecture; il ne se manifeste que «par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le «sens» ou la «valeur» du personnage)⁷⁸». D'abord identifié par un nom propre (prénom, nom complet, surnom ou même une simple initiale) ou par une désignation quelconque (l'inconnu, la femme en noir, par exemple), indices ou indicateurs qui n'ont pas de sens en soi et ne livrent en fait qu'une information minimale, le personnage n'acquiert son sens qu'au fur et à mesure que le récit se développe, que le personnage agit, parle, pense et établit des rapports avec d'autres personnages. Le personnage romanesque ne devient «plein» qu'après avoir été constitué par une série d'«énoncés de caractérisation⁷⁹» ou de «propositions attributives⁸⁰», qui lui

⁷⁸. Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, Paris, Seuil, «Points, 78», 1977, p. 124-125.

assignent des qualités, des traits, des caractéristiques ou des attributs particuliers ou encore lorsque ces caractéristiques ont pu être déduites de ses actions. La récurrence de certaines marques, l'accumulation d'informations et les transformations qui surviennent au cours du récit concourent toutes à constituer le personnage romanesque : en fait, elles constituent sa définition et son contenu, sa substance même.

Un énoncé caractérise le personnage de façon directe lorsque le narrateur décrit un personnage ou lorsque celui-ci se décrit lui-même ou décrit un autre personnage. La caractérisation peut aussi s'effectuer de façon indirecte, «lorsqu'il incombe au lecteur de tirer les conclusions, de nommer les qualités : soit à partir des actions dans lesquelles ce personnage est impliqué; soit de la manière dont ce même personnage (qui peut être le narrateur) perçoit les autres⁸¹». Catherine Kerbrat-Orecchioni parle d'«ancrage direct» d'une unité

79. Uri Margolin «Characterization in Narrative: Some Theoretical Prolegomena», *Neophilologus*, no 67, 1983, p. 7-8. Le terme «*characterization statements*» chez Margolin renvoie à la fois aux énoncés de caractérisation produits par le narrateur et à ceux produits par le lecteur.

80. James Garvey, «Characterization in Narrative», *Poetics*, no 7, 1978, p.72.

81. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, «Personnage», *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, «Points; 110», 1972, p. 292.

de contenu «lorsque celle-ci possède à la surface de l'énoncé un support signifiant spécifique — simple ou complexe, lexical et/ou syntaxique et/ou prosodique ou typographique⁸²» et d'«ancrage indirect» lorsque «le contenu implicite vient [...] se greffer, selon un mécanisme de "décrochement" analogue à celui qui caractérise certains des contenus de connotation⁸³». Le personnage n'est rien d'autre que la somme des énoncés qui le caractérisent, son nom fonctionnant alors «comme le champ d'aimantation des sèmes⁸⁴» dégagés des propositions attributives.

Chacun des énoncés de caractérisation, qu'il soit direct ou indirect, ne devient opératoire que lorsque le lecteur lui accorde crédibilité, c'est-à-dire une certaine validité. En fait, le personnage «est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte (l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de la lecture)⁸⁵». C'est dans

82. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Colin, «Linguistique», 1986, p. 13.

83. *Ibid.*, p. 13-14.

84. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, «Points, 70», 1970, p. 74.

85. Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, p. 119.

l'activité lecturale que se déploient les réseaux de sens : les différentes propositions attributives relatives à un personnage sont alors confrontées les unes aux autres afin de construire une image homogène du personnage, et les différents personnages sont comparés dans le but de mieux concevoir chacun d'entre eux. À ce propos, Margolin distingue entre «*characterization*» et «*character building*» :

The first activity is the primary one and is based on reader-inference from individual acts of the NA [narrative agent], details of his looks and setting, etc. Character-building, on the other hand, comes later and involves the accumulation of a number of individual properties, a determination of their extent in terms of narrative time, their classification, hierarchisation, confrontation — in order to infer second order traits such as "inconsistent" and eliminate spurious or purely accidental ones — and finally an attempt to interrelate these properties into a unified stable constellation⁸⁶.

Une fois la lecture terminée, le personnage est une entité relativement fixe qui ne se transformera qu'avec le souvenir, qui s'identifiera à l'oeuvre, en deviendra inséparable et donc

⁸⁶. Uri Margolin, «Characterization in Narrative: Some Theoretical Prolegomena», *Neophilologus*, no 67, 1983, p. 4.

n'évoluera qu'à la relecture ou à une nouvelle lecture.

Le rapport entre l'énoncé de caractérisation et le sens qu'on lui assigne étant conventionnel, la construction des personnages est d'abord un effet de lecture. Afin d'assigner un sens aux énoncés de caractérisation, le lecteur établit une relation entre ce qui est dit dans le texte et ce qu'il peut en déduire. Ainsi, James Garvey⁸⁷ identifie quatre sources possibles de connotations : 1) logique : si x est enceinte c'est que x est une femme; 2) culturelle : "x rota bruyamment après le dîner" implique que "x est grossier" (culture occidentale); 3) générique : si x porte un chapeau noir, x est le "méchant" (dans un roman western); 4) co-textuelle : si x respecte sa mère et que Mme Y lui rappelle sa mère, x respectera Mme Y. À partir de ces sources, Garvey définit trois types de «normes», c'est-à-dire des règles d'implication qui régissent l'attribution d'un sens aux propositions attributives. Dans un premier cas, certains attributs physiques impliquent une caractéristique psychologique : "x se ronge les ongles et jette un coup d'oeil dans la pièce" implique que "x est nerveux". Deuxièmement, certains attributs psychologiques permettent d'identifier une caractéristique

87. James Garvey, «Characterization in Narrative» *Poetics*, no 7, 1978.

psychologique : "x hait son père et aime sa mère implique que "x a un complexe d'Oedipe". Troisièmement, une combinaison d'attributs psychologiques et physiques permet de déduire une caractéristique psychologique : "x voit un serpent et devient craintif" implique que "x a peur des serpents". Pour Garvey, comme pour Margolin d'ailleurs, les caractéristiques qui sont déduites des énoncés de caractérisation sont toujours psychologiques. Ce qui laisse croire que le lecteur construit le personnage en lui assignant une dimension psychologique par laquelle il ressemble aux personnes réelles. Cependant, la personne — et le personnage — ne se ramène pas exclusivement à sa dimension psychique, elle est aussi un phénomène social. Il est donc plausible que certains énoncés de caractérisation soient lus comme des indices de classe sociale, d'ethnie, de culture ou d'appartenance à un groupe quelconque.

Même si le lien entre la proposition attributive et son sens est conventionnel, chaque énoncé de caractérisation peut être interprété de diverses façons. Cependant, le contexte dans lequel apparaît l'énoncé en restreint le sens. D'une part, le contexte textuel (les attributs du personnage, ses actions, ses pensées, les ressemblances et les différences avec les autres personnages du roman) sert à déterminer le sens des énoncés de

caractérisation. La lecture cherche à instaurer une cohérence; elle confronte chaque énoncé à ce qui est dit ailleurs dans le texte. D'autre part, le contexte co-textuel (une certaine esthétique ou idéologie, une connaissance du monde «réel») détermine aussi le sens qui sera donné aux informations fournies dans le roman. Le lecteur assigne un sens aux énoncés de caractérisation à partir de ce qu'il sait déjà des personnes (par expérience directe ou indirecte) et au moyen de ses connaissances encyclopédiques du monde réel.

Bien que la distinction entre éléments textuels et éléments co-textuels soit essentielle pour rendre compte des différents éléments qui rendent possible l'interprétation, il n'en demeure pas moins qu'en lisant on fait appel simultanément aux deux types d'information. Pour certains pragmaticiens, dont Christian Vandendorpe, la distinction entre contexte situationnel et contexte textuel n'est pas opératoire, puisque «au plan cognitif il s'agit toujours d'une seule et même chose⁸⁸». Toutefois, un type d'éléments sera privilégié au détriment de l'autre, selon la culture, la vision de la littérature, les attentes du lecteur. Dans

⁸⁸. Christian Vandendorpe, «Contexte, compréhension et littéarité», *RSSI*, vol. 11, no 1, 1991, p. 10.

la lecture littéraire, par exemple, la cohérence textuelle prime sur le co-textuel. Ce qui est dit dans le texte doit d'abord s'inscrire dans un système textuel avant qu'il soit possible de le confronter aux connaissances du monde réel. Ainsi, les notions de contexte textuel et de contexte co-textuel permettent de distinguer entre les éléments pris en compte, privilégiés, dans l'élaboration du sens. Tout ce qui se rattache à l'ensemble des connaissances et des expériences du monde qui sont utilisées dans le travail d'interprétation, appartient au contexte co-textuel; tout ce qui se rattache aux connaissances du monde diégétique appartient au contexte textuel. La lecture s'élabore par un va-et-vient continu entre les deux types d'éléments. En cours de lecture, le lecteur construit le contexte textuel en reliant les divers énoncés; ce faisant, il leur assigne un sens qui est mis en relation avec ses connaissances extra-textuelles. Dans cette optique, les allusions aux lectures des personnages constituent un type d'énoncés de caractérisation indirects qui demandent à être investis d'un sens.

Éléments textuels

Dans *Au pied de la pente de douce* de Roger Lemelin⁸⁹, presque tous les personnages sont des lecteurs. Ce roman de mœurs urbaines met en scène la vie quotidienne des paroissiens de Saint-Joseph, dans la basse-ville de Québec et, en particulier, de Denis Boucher, un jeune homme qui désire s'élever dans la société et quitter son quartier pauvre. Le roman est entièrement construit autour d'une série d'oppositions et de rivalités : les Mulots, ouvriers dénués de toute ambition, s'opposent aux Soyeux, qui eux peuvent aspirer à devenir marguilliers et s'élever à même la structure sociale du quartier; les Gonzagues s'opposent à la bande d'amis de Denis Boucher; Denis Boucher rivalise avec Jean Colin pour la conquête de Lise Lévesque; Germaine Colin rivalise avec Lise pour la conquête de Denis. Malgré tout ce qui les oppose, les personnages se ressemblent tous. Les titres des deux parties du roman, «Le Cri» et «L'Écho», témoignent bien de ce rapport ambivalent d'opposition et de ressemblance. L'écho, en répétant le cri, ne rivalise-t-il pas avec lui? Les enfants s'amuseaient d'ailleurs à crier plus fort que l'écho.

⁸⁹. Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Pierre Tisseyre, «CLF poche canadien», 1967, 345 p. Toutes les citations renvoient à cette édition.

Si les personnages d'*Au pied de la pente douce* lisent tous, ils ne lisent pas le même livre ni des livres d'un même type. Certains font des lectures plus ou moins littéraires : Denis Boucher, qui a lu Lamartine lorsqu'il avait quatorze ans (p. 153), lit à présent des «livres sublimes» (p. 56), que le narrateur se garde bien de nommer ou de décrire; Lise Lévesque lit Lamartine, Chateaubriand et George Sand; Mme Lévesque lit Paul Géraldy; Flora Boucher, comme la plupart des Soyeuses, lit Bourget, alors que Germaine Colin, comme toutes les Mulotes, lit des romans-feuilletons; M. Boucher s'est inspiré de Pamphile Lemay pour écrire les vers qu'il offrait à Flora lorsqu'il la courtisait. Jean Colin, en revanche, lit la grammaire, l'encyclopédie médicale et les livres d'école qu'il a empruntés à Denis, afin de pouvoir s'instruire. Ces informations relatives aux lectures des personnages ne peuvent toutefois caractériser les personnages que dans la mesure où le lecteur leur assigne un sens.

Au niveau textuel, les lectures qu'effectuent les personnages les qualifient en s'insérant dans une série de relations d'opposition et de ressemblance. Tout personnage est

défini par un *faisceau de relations de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie*

et d'ordonnement (sa distribution) qu'il contracte, sur le plan du signifiant et du signifié, successivement ou/et simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'oeuvre⁹⁰.

Ainsi, Lise Lévesque contraste avec Germaine Colin. La première est instruite, la seconde ne l'est pas; Lise est d'une beauté quasi indicible (pour la décrire Jean Colin ne peut que dire : «C'est une fille qui nous a cachés. Et belle!» (p. 24)), alors que Germaine, «à dix-huit ans, [est] déjà vieille» (p. 25). Leur amour pour Denis Boucher fait d'elles des rivales; leurs lectures contribuent à les opposer davantage. Si Lise fait des lectures littéraires (George Sand, Chateaubriand), elle ne lit cependant pas pour s'instruire ou pour comprendre : elle «cherch[e plutôt] des phrases mélodieuses dans *Atala*» (p. 127). Germaine, au contraire, lit des romans-feuilletons surtout pour passer le temps (p. 143).

D'autre part, les lectures de Lise la rapprochent de Denis, sans toutefois en faire son égale :

— Vous aimez Lamartine, Denis?

— Lamartine?

Il la fixa, surpris. Il allait lui crier

⁹⁰. Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, p. 125.

que, ce Lamartine, il avait été l'idole de ses quatorze ans, et qu'après avoir dévoré Graziella, il avait rêvé d'écrire une histoire québécoise dans le même ton. [...] Comment avait-il pu déifier ce mollasse Lamartine puisque maintenant, il se sentait plein de bonds, de brusqueries, de phrases et d'étreintes brutales? Il ne dit pas sa condescendance pour Lamartine, car il avait peur de perdre l'emprise qu'il avait sur Lise. (p. 52-53).

En même temps, les lectures de Lise la démarquent non seulement des autres jeunes filles instruites mais des jeunes ouvrières, qui s'adonnent à des lectures qui déplaisent davantage à Denis Boucher :

[Denis] qui se réclamait de l'intelligence, détestait les seules intellectuelles qu'il connaissait; elles s'empiffraient de Dely et de Bourget et discutaient le *Divorce* comme on discute de théologie après le sermon de la messe de neuf heures. Denis trouvait fades ces discussions à vide. Il tranchait :

— Moi, je connais des livres sublimes!

[...] Les autres, la plupart des Mulotes, ne lisaient que des romans-feuilletons. Leurs lectures n'étaient que recherche d'expédients pour s'accrocher un "cavalier", "et ce n'était pas long, pour le mariage". (p. 56).

Par ailleurs, comme le remarque Élisabeth Nardout-Lafarge, les lectures des personnages féminins s'opposent à celles des personnages masculins :

Cette opposition est particulièrement sensible dans *Au pied de la pente douce* où la lecture des textes français est attribuée à des personnages féminins (Lise, sa mère, Flora Boucher) ou féminisés (le curé Charton), dont le rapport à la littérature, limité au seul regard, est passif ou tronqué. Denis Boucher, au contraire, veut offrir à Lise des livres canadiens-français, dont *Un homme et son péché* (p. 268); c'est aussi un auteur canadien-français, Pamphile Lemay, qui a inspiré les premiers vers de son père (p. 315)⁹¹.

Les lectures des personnages d'*Au pied de la pente douce* reproduisent la structure d'opposition et de reprise qui régit l'ensemble du roman. En fait, elles sont l'un des éléments qui servent à construire les personnages et les rapports qui les unissent et les opposent. Toutefois, ce ne sont pas les lectures en elles-mêmes qui situent le personnage dans le système

91. Élisabeth Nardout-Lafarge, «La mise en scène textuelle de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin», *Études françaises*, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 91.

actantiel, pas plus qu'elles ne remplacent la description : elles agissent plutôt comme un redoublement de l'information déjà donnée ailleurs. Ainsi, la première mention de Lise dans le roman sert à souligner son éducation : «Ma Lise revenue du couvent! C'est trop beau, ma chérie. Quelle belle petite vie nous allons nous organiser. Avec ton instruction, la présidence des Enfants de Marie t'est assurée.» (p. 11). Les autres personnages féminins, qui ont des lectures très différentes de celles de Lise, ne sont pas instruits. Les lectures de Lise Lévesque non seulement ancrent la jeune fille dans la réalité sociale des années quarante à Québec, mais elles en font la représentante de toute une classe sociale.

Dans *Ils posséderont la terre*⁹² de Robert Charbonneau, la structure oppositionnelle est aussi fortement présente. André Laroudan appartient au groupe des pauvres, des gens qui doivent se battre pour obtenir une instruction, alors que le second personnage masculin, Edward Wilding, fait partie du groupe des riches, de ceux pour qui la culture est naturelle et le savoir, une tradition familiale. De plus, l'opposition entre les

⁹². Robert Charbonneau, *Ils posséderont la terre*, Fides, 1970, 222 p. Toutes les citations renvoient à cette édition.

deux jeunes gens, qui sont malgré tout amis, trouve à cristalliser dans une rivalité amoureuse. Dans ce roman, comme dans *Au pied de la pente douce*, les lectures d'André Laroudan connotent son éducation et le placent dans une classe bien définie, loin des paysans :

Mais féru de Virgile et d'Horace, je trouvais nos paysans vulgaires (p. 29).

J'aimais m'imaginer à la tête d'une grande industrie, fier, admiré, redouté, à la façon de ces grands bourgeois, peints par monsieur Bourget (p. 37).

Bien que ses lectures contribuent à différencier André des paysans, elles ne parviennent pas pour autant à faire de lui l'égal d'Edward Wilding, fils d'ambassadeur, qui lit *Ulysse* de James Joyce (p. 51 et 53). Elles témoignent, au contraire, de tout ce qui les sépare sur le plan de la culture et de l'éducation :

Je m'accrochais à des habitudes, à des règles, à des lectures, regrettant de n'avoir aucune tradition intellectuelle de famille à continuer, d'avoir à me hisser à force de poignet à la culture (p. 48).

C'est une attitude semblable qui dicte son choix de lectures à Calvin Winter, le narrateur de *l'Écureuil noir* de Daniel

Poliquin. Mû par sa conscience coupable, il lit tout ce qu'il faut avoir lu pour faire partie du groupe des gens cultivés : «je passais le reste de la journée à lire *À la recherche du temps perdu*. J'ai lu dans la réserve toutes les grandes oeuvres littéraires que je me reprochais auparavant de ne pas avoir lues. Ce fut toujours ça de pris à mon sentiment de culpabilité⁹³.»

Dans certains contextes, les lectures peuvent aussi apporter des informations quant à l'appartenance idéologique d'un personnage. Le roman à thèse utilisera des lectures (souvent qualifiées de «bonnes» ou de «mauvaises») pour opposer les tenants de différentes positions idéologiques et pour en valoriser une au détriment de l'autre. Dans *Charles Guérin*, par exemple, les romans que Voisin fait lire à Charles l'amènent à délaisser ses études et risquent, selon la morale prônée par le roman, de l'entraîner dans une mauvaise voie :

Mais lorsqu'il voyait tous les matins, ou plutôt tous les après-midis, M. Charles Guérin arriver à l'étude d'un air soucieux et dégouté, ne faire d'ouvrage que tout juste ce qu'on lui prescrivait et s'en acquitter très mal, distraire les autres clercs, en leur parlant sans cesse

⁹³. Daniel Poliquin, *L'Écureuil noir*, Montréal, Boréal, 1994, p. 143.

littérature, théâtre, musique, botanique et le reste, se jeter, dès qu'il avait un moment à lui, sur quelque roman qu'il cachait sous son pupitre, M. Dumont hochait la tête et disait : voilà un jeune homme qui ne fera rien de bon⁹⁴.

Dans le même roman, les lectures de Marichette s'opposent à celles de Clorinde. Mme Guérin refuse que sa fille lise les livres que Clorinde lui a prêtés, car elle pense qu'ils sont «bien mauvais» :

elle m'a prêté de jolis petits livres; mais maman ne veut pas que je les lise; elle les a mis dans une armoire, et elle me les donnera dans quelque temps pour que je les rende à Clorinde tout de suite. Cela s'appelle «les Lettres de Sophie». Maman dit que c'est bien mauvais, et que Clorinde est bien malheureuse d'avoir un père qui ne prend pas garde à ce qu'elle peut lire (p. 77).

Marichette, au contraire, n'a que des lectures édifiantes, qui constituent autant de preuves de sa piété et de sa culture, comme en témoignent les livres qui composent sa bibliothèque :

Voici quels étaient les titres de ces

⁹⁴. P.-J.-O. Chauveau, *Charles Guérin*, Guérin, «Classiques du Canada français», 1973, p. 107. Toutes les citations renvoient à cette édition.

ouvrages :—

L'Imitation de Jésus-Christ,

L'Éducation des filles, par Fénelon

Les Aventures de Télémaque

Le Théâtre de Racine,

L'Introduction à la vie dévote, par saint

François de Sales

Les Fables de La Fontaine,

Les Caractères de La Bruyère,

L'Histoire de la Nouvelle-France, par

Charlevoix,

Les Lettres de madame de Sévigné,

Adèle et Théodore, par madame de Genlis,

Paul et Virginie (p. 146).

En conjonction avec d'autres énoncés de caractérisation, les lectures servent à situer les personnages dans l'échelle des classes sociales ou à les insérer dans un groupe. La lecture apparaît comme un élément qui dévoile la culture du personnage, son éducation, ses goûts et ses valeurs : Angéline de Montbrun ne peut pas avoir les mêmes lectures qu'Emma Bovary. Comme le remarque Philippe Hamon au sujet des personnages de Zola, les lectures sont «une façon indirecte mais efficace de dépeindre le personnage, de le "classer" par rapport aux autres dans un espace culturel et social qui lui soit propre, de proposer le dictionnaire des idées reçues d'un personnage ou d'une classe sociale⁹⁵». Lors du processus de construction de sens, les

informations relatives aux lectures sont mises en rapport avec les autres énoncés de caractérisation, afin d'inscrire chacun des personnages à l'intérieur d'une série de paradigmes qui permettent de le qualifier : instruit/non instruit, cultivé/non-cultivé, bourgeois/ouvrier, lecteur/non lecteur, lecteur sérieux/lecteur frivole, homme/femme.

En plus d'opérer une classification différentielle des personnages, les lectures du personnage peuvent l'inscrire dans une temporalité en faisant appel à un ordre de lecture.

Ainsi l'attitude changeante d'un personnage vis-à-vis de ses lectures ou de tel ou tel ouvrage littéraire précis pourra servir de point de repère pour situer exactement le personnage dans son évolution psychologique, dans un programme narratif spécifique, et dans un itinéraire spirituel et culturel particulier⁹⁶.

Par exemple, après avoir rencontré Marichette, Charles Guérin abandonne ses lectures «frivoles» pour lire les livres de droit (p. 159). De même, Denis Boucher a remplacé Lamartine par des

⁹⁵. Philippe Hamon, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 40.

⁹⁶. *Ibid.*, p. 41.

livres «sublimes». Cependant, dans son cas, il est difficile de déterminer l'évolution du personnage, car aucune information n'est fournie au sujet de ces livres, à l'exception de l'épithète qui les place dans une catégorie bien au-dessus de tous les autres livres et de la comparaison avec Lamartine, qui laisse entendre qu'ils sont même supérieurs à la «grande» littérature. Ces livres hors pair contribuent d'autant plus à situer Denis Boucher dans une classe à part, loin des Mulots et des Soyeux, qu'ils sont inconnus : aucun autre personnage ne peut les avoir lus ni les lire.

Les livres que Denis offre à Lise Lévesque pour son anniversaire pourraient peut-être fournir des indications sur ses nouvelles lectures. Il est possible et même probable que Denis ait choisi ces livres dans le but d'élever Lise, de la faire accéder à la connaissance. Selon Victor-Laurent Tremblay, les deux livres que Denis offre à Lise, *La Caresse de l'Idéal* et *Un homme et son péché*, témoignent de la dualité qui hante le jeune homme. Le critique note que Denis

est partagé tout au long du roman par un *double bind* constitué d'une part par l'éducation et le milieu qui l'ont façonné moralement et intellectuellement — l'ultramontanisme monolingue — et d'autre part par l'ouverture plurilingue de la

modernité urbaine⁹⁷.

Le premier livre, *La Caresse de l'Idéal*, s'inscrit dans la lignée lamartinienne et rejoint ainsi toutes les valeurs traditionnelles : la chasteté, le sacrifice, le travail. Mais lorsqu'elle raconte à Flora Boucher que Denis a acheté des livres pour Lise, Germaine Colin déforme le titre de ce livre pour en faire *La Caresse de la femme fatale*, peut-être par contamination de l'autre livre que Denis a offert à Lise : *Un homme et son péché*. Celui-ci symbolise l'autre aspect de Denis, qui se manifesterait dans la quête de la puissance, de l'argent et de la sexualité. Même le titre que Denis donne à son roman, *Neige et Soleil*, exprime cette double aspiration. Les allusions à ces livres permettent d'inscrire le personnage dans un contexte culturel et intellectuel, mais aussi de marquer les tensions qui l'habitent, les préoccupations qui le hantent, ainsi que son évolution psychologique.

De prime abord, on pourrait poser que les «choix» de lectures des personnages sont déterminés par ce qu'ils sont. Mais, en fait, comment dire si c'est parce qu'il lit de la «grande littérature» que Denis Boucher se distingue de Jean Colin et des

⁹⁷. Victor-Laurent Tremblay, «Réévaluer au Pied de la pente douce», *Québec Studies*, no 17, 1994, p. 164.

jumeaux Langevin ou si c'est parce qu'il est d'emblée différent qu'il lit ces romans? Dans *Au pied de la pente douce*, le narrateur suggère, non sans humour, la possibilité d'une forme de déterminisme associée à la lecture. Les personnages seraient façonnés non seulement par ce qu'ils lisent mais par ce que lisait leur mère enceinte. Ainsi, lorsque Tit-Blanc, le père de Jean Colin, décide de placer un pétard sous le banc d'église de Pritontin, ses amis expliquent son acte en disant : «C'est vrai que quand ta mère t'a eu, elle lisait l'histoire de la Révolution française» (p. 58). À la fin du roman, lorsque le roman de Denis est accepté pour publication, on retrouve le même genre d'explication. En apprenant la nouvelle, Flora Boucher s'écrie : «Je le savais que t'écrirais des livres. J'en ai lu des boîtes complètes en attendant ta naissance.» (p.312).

Éléments co-textuels

L'interprétation des lectures des personnages ne peut toutefois s'effectuer qu'à partir des éléments fournis dans le texte, comme en témoignent d'ailleurs plusieurs des commentaires qui précèdent. Qu'il le veuille ou non, le lecteur empirique fait nécessairement appel à ses connaissances encyclopédiques pour investir d'un sens l'information qui lui est

donnée au sujet des lectures des personnages. Il confronte tout ce qu'il sait du personnage, par le biais des différents énoncés de caractérisation, à tout ce qu'il sait des livres que lit le personnage .

Les personnages d'*Au pied de la pente douce*, de *Ils posséderont la terre*, de Charles Guérin et de *l'Écureuil noir* lisent tous des livres qui existent hors du monde textuel. Comme ces romans ne mettent jamais en scène une lecture en acte qui pourrait redéfinir le texte lu, en fonction de ses propres critères d'interprétation et d'évaluation, la construction d'un sens à partir de ces lectures exige du lecteur empirique une connaissance minimale des oeuvres mentionnées. Le sens de ces lectures, comme «l'emploi et le décryptage de la référence [littéraire] ont lieu sur un autre plan où agissent non pas tant les textes que les valeurs symboliques et institutionnelles qu'ils représentent à un moment donné de l'histoire littéraire⁹⁸». Même si les autres énoncés de caractérisation relatifs à un personnage permettent d'assigner un sens à ses lectures, il n'en demeure pas moins que ce sens est aussi lié à un savoir institutionnalisé. Chacun des

⁹⁸. Élisabeth Nardout-Lafarge, «La mise en scène textuelle de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin», *Études françaises*, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 80.

livres lus a une valeur à l'intérieur de l'institution littéraire. Toute allusion à une lecture de ces livres fait surgir des valeurs qui y sont associées. C'est, de fait, grâce aux valeurs associées aux diverses oeuvres que leur lecture peut servir à caractériser le personnage.

Comme la catégorie des personnages référentiels définie par Philippe Hamon, les allusions à la lecture ou, plus précisément, aux lectures des personnages,

renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement «d'ancrage» référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture; ils assureront donc ce que R. Barthes appelle ailleurs un «effet de réel» et, très souvent, participeront à la désignation automatique du héros⁹⁹.

Ces lectures ont donc, lors de l'élaboration de la lecture, une

⁹⁹. Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, p. 122.

fonction référentielle, puisqu'elles renvoient à des livres dont le sens est déjà déterminé par une culture.

Les lectures des personnages sont, à l'intérieur de la structure narrative, un élément redondant qui appuie certains énoncés de caractérisation. Ainsi, s'il est possible d'assigner certaines caractéristiques aux personnages à partir de leurs lectures, c'est souvent parce que le lecteur dispose d'autres informations sur le personnage ou sur les livres qu'il lit. Il peut donc être utile de reprendre ici les quatre sources de connotations identifiées par Garvey, afin d'examiner les relations possibles entre les lectures des personnages et le sens qu'on peut leur assigner.

Le lecteur n'établit une relation logique entre les personnages et leurs lectures que lorsque celles-ci sont conformes à ses attentes. Pour être considérées comme plausibles, les lectures d'un personnage doivent refléter en quelque sorte une certaine classe sociale, un certain milieu, le sexe féminin ou masculin, un niveau d'éducation et de culture. En un sens, le lecteur empirique construit toujours un rapport logique entre les lectures et les autres énoncés qui véhiculent ce type d'informations. Ainsi, une Mulote qui n'aurait pas les mêmes

lectures que les autres Mulotes se distinguerait inévitablement des Mulotes et ne pourrait pas appartenir entièrement à ce groupe. Cependant, dans le cas des lectures, le rapport logique ne peut pas exister sans que le lecteur fasse appel à ses connaissances culturelles, génériques et co-textuelles. C'est parce qu'il connaît le contexte culturel dans lequel s'inscrit le roman qu'il peut concevoir comme vraisemblables les lectures du personnage, qu'il peut les insérer dans le portrait d'ensemble du personnage. De même, c'est sa connaissance du roman-feuilleton qui lui permet d'établir un lien entre celui-ci et les Mulotes qui les lisent. En fait, toute l'interprétation des lectures puise d'emblée au portrait des personnages que le lecteur construit à partir des divers énoncés de caractérisation (niveau textuel). Ainsi, les lectures permettent non seulement d'étoffer la psychologie des personnages, elles les inscrivent également dans un groupe social, comme le montrent les lectures différentes des Mulots et des Soyeux, ou celles des femmes et des hommes dans *Au pied de la pente douce*. Les informations sur les lectures sont toujours en quelque sorte une surcharge, un excédent qui, parce que redondantes par rapport aux autres informations, peuvent appuyer ou accentuer le portrait des personnages que construit le lecteur.

Les romans étudiés jusqu'à présent fondent un mode de lecture référentiel : les interprétations que le lecteur empirique peut élaborer à partir d'elles sont toujours directement liées aux connaissances qu'il a des livres qui y sont lus. Comme le remarque Élisabeth Nardout-Lafarge, «Lemelin cite non seulement des noms qui renvoient aux anthologies, mais il les charge, jusqu'au cliché, des valeurs que leur attribue l'enseignement¹⁰⁰». En réalité, c'est le cas de tous les romans qui misent à fond sur le sens institutionnalisé des lectures. Il n'en demeure pas moins qu'il s'agit là de la principale fonction des mentions de lectures, c'est-à-dire des lectures qui ne sont pas décrites en acte : elles ont pour fonction première de «réaliser» le personnage, de l'ancrer dans un contexte social et culturel vraisemblable.

¹⁰⁰. Élisabeth Nardout-Lafarge, «La mise en scène textuelle de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin», p. 93.

II

La lecture : fonction intertextuelle

«Ce «moi» qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes.¹⁰¹»

Dans le contexte théorique actuel, étudier l'inscription de la lecture dans les textes romanesques ne peut se concevoir sans une analyse de la notion d'intertextualité. Ce concept fort populaire, pour ne pas dire à la mode, est fréquemment perçu comme le fondement de la textualité sinon de la littérarité : tout texte ne se définirait qu'en relation avec d'autres textes¹⁰². Cependant, ce rapport entre les textes n'est

¹⁰¹. Roland Barthes, *S/Z*, p. 16.

¹⁰². Pour Julia Kristeva : «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (*Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1969, p. 146). Michael Riffaterre souligne également le caractère essentiel de l'intertextualité

perceptible que dans la mesure où ils sont lus. Comme le remarque Michael Riffaterre, «l'intertextualité est la perception, *par le lecteur*, de rapports entre une oeuvre et d'autres¹⁰³». Ainsi, les lectures des personnages posent inévitablement la question des rapports possibles entre les textes lus par les personnages et le roman dans lequel ils s'inscrivent.

Un concept problématique

Toute étude ou toute discussion de l'intertextualité doit commencer par un constat général en ce qui a trait à l'acception du terme. Ainsi dans *Intertextuality*, Heinrich F. Plett évoque dès le début de sa préface les diverses perspectives de recherches associées au terme :

Quite obviously the concept of intertextuality has received many different, if not contradictory interpretations. For some it represents the critical equivalent of postmodernism, for others the timeless constituent of any

au sein du texte: «*In a nutshell, the very idea of textuality is inseparable from and founded upon intertextuality.*» («Syllepsis», *Critical Inquiry*, vol. 6, no 4, été 1980, p. 625).

¹⁰³. Michael Riffaterre, «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, no 215, octobre 1980, p. 4.

*art; for some it marks the textual process as such, for others it is restricted to certain exactly defined features in a text; for some it is an indispensable category, for others again it is altogether superfluous — as a term to which the ancient proverb of new wine in old bottles justly applies*¹⁰⁴.

Dans son Introduction à *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin*, André Lamontagne souligne lui aussi l'absence de consensus à l'égard de la notion même d'intertextualité :

Une percée théorique se manifeste depuis une quinzaine d'années, autour des notions d'« intertextualité » et de « postmodernisme ». Aussi séduisants soient-ils, ces mots clefs du vocabulaire critique actuel ne font pas l'objet d'une définition unanime. Ainsi, pour certains, l'intertextualité désigne tout type de rapport qu'un texte littéraire entretient avec une ou plusieurs oeuvres préexistantes, renvoyant donc aussi bien aux sources d'un auteur qu'au fondement linguistique de tout discours¹⁰⁵.

104. Heinrich F. Plett, «Preface», *Intertextuality*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, «Research in Text Theory, vol. 15», 1991, p. V.

105. André Lamontagne, *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, «Vie

Il en est de même pour l'Introduction d'Andrew Oliver au numéro spécial de *Texte* sur le thème «Intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte¹⁰⁶.» :

L'intertextualité est décidément à l'ordre du jour. Le mot fait couler autant d'encre aujourd'hui que naguère «structuralisme». Je dis bien «mot» et non pas «concept», car il [est] évident [...] que ce terme si souvent invoqué par la critique contemporaine recouvre une multitude de relations entre textes divers. Je n'irais pas jusqu'à dire qu'il règne à propos d'«intertextualité» une anarchie terminologique car il est évident que chacun sait à peu près ce qu'il entend lorsqu'il s'en sert; il sait également à peu près comment s'en servent les autres. La difficulté réside dans l'«à peu près» et dans l'utilité d'un terme qui paraît désigner des phénomènes multiples¹⁰⁷.

Définition problématique s'il en est une! Afin de réduire cet «à peu près» et de cerner l'utilité de la notion

des lettres québécoises, no 31», 1992, p. 1.

106. *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, no 2, 1983.

107. Andrew Oliver, «Introduction», *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, no 2, 1983, p. 5.

d'intertextualité dans la visée d'une théorie de l'inscription de la lecture, il faut donc d'abord examiner les différentes acceptions du terme.

Polysémie d'un concept

Le terme «intertextualité» est probablement apparu pour la première fois dans un texte de Julia Kristeva. Celle-ci emprunte le concept, sinon le mot, au théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, pour qui «l'énoncé a rapport à un locuteur, à un objet et [...] entre en dialogue avec les énoncés produits antérieurement¹⁰⁸». De cette conception de l'énoncé ou du texte, Kristeva retiendra surtout la dernière proposition, qui lui servira de base conceptuelle dans l'élaboration de sa définition de l'intertextualité. Selon elle, «tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte¹⁰⁹». Ainsi, chez Kristeva, le concept d'intertextualité se définit en fonction de la problématique de la «productivité textuelle» : non pas en fonction

108. Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, «Poétique», 1981, p. 36.

109. Julia Kristeva, *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1969, p. 146.

d'un auteur (ce qui serait un retour à la critique des sources ou des influences¹¹⁰), mais bien comme engendrement du texte hors de tout sujet par la rencontre, l'assimilation et la transformation d'autres textes.

D'autre part, l'intertextualité, dans la théorie de Kristeva, est intimement liée au concept d'«idéologème», qu'elle définit ainsi :

L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationalité connaissante saisit la transformation *des énoncés* (auxquels le texte est irréductible) en un tout (le texte), de même que les insertions de cette totalité dans le texte historique et social¹¹¹.

L'étude de l'intertextualité telle que définie par Kristeva ne se limite donc ni aux textes purement littéraires, ni aux textes écrits, mais elle inclut également les systèmes oraux et symboliques non verbaux. Ceci conduira Kristeva à délaisser le

110. Même Kristeva n'évite pas toujours ce genre d'approche: «Pour comparer le texte présumé avec le texte des *Poésies II*, il serait nécessaire d'établir quelles éditions de Pascal, de Vauvenargues, de la Rochefoucauld, Ducasse a pu utiliser, car les versions varient beaucoup d'une édition à l'autre.» (*La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974, p. 343.)

111. Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, p. 114.

terme d'intertextualité à la faveur de celui de «transposition» :

Le terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes à un autre : mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de «critique des sources» d'un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l'avantage de préciser que le passage d'un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétique — de la positionnalité énonciative et dénotative¹¹².

En 1976, Laurent Jenny fait le point sur la notion d'intertextualité, qui a acquis une popularité croissante. Il définit l'intertextualité comme «le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens¹¹³». Contrairement à Kristeva, il élimine du champ intertextuel les relations qu'entretient un texte avec les différents discours sociaux, pour ne considérer que l'intertextualité «explicitement présente au niveau du contenu formel de l'oeuvre¹¹⁴». Jenny distingue enfin l'intertextualité de

112. *Ibid*, p. 59-60.

113. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, no 27, 1976, p. 262.

«la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence¹¹⁵» qui ne fait que répéter un élément présent dans un texte antérieur sans qu'il y ait «rapports de texte à texte en tant qu'ensembles structurés¹¹⁶». Une fois son cadre de recherche bien défini, il tente d'établir la façon dont un texte assimile et transforme des énoncés qui proviennent d'autres textes. Ainsi, si Jenny considère que «c'est d'abord d'un point de vue génétique [donc de la production] que l'oeuvre littéraire a partie liée avec l'intertextualité», son étude vise essentiellement à replacer l'étude de l'intertextualité «sur la scène formelle¹¹⁷», en étudiant les types de relation d'enchâssement et le travail de transformation opéré sur les éléments empruntés.

Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, s'intéresse aussi aux rapports existant entre deux ou plusieurs textes, qu'il nomme «transtextualité» et qu'il définit comme «tout ce qui met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres

114. *Ibid.*, p. 257.

115. *Ibid.*, p. 262.

116. *Ibid.*, p. 263.

117. *Ibid.*, p. 257.

textes¹¹⁸». Il distingue cinq types de relations «transtextuelles» (l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité), avant de consacrer le reste de son ouvrage à l'étude de l'hypertextualité. Pour lui, l'intertextualité se réduit à «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre¹¹⁹». Cette définition a pour conséquence de limiter l'intertextualité à trois pratiques littéraires : la citation, le plagiat et l'allusion. Genette se distingue ainsi nettement des autres théoriciens de l'intertextualité, pour qui l'ensemble de la transtextualité genettienne constitue l'intertextualité comme telle, alors que ce que Genette nomme intertextualité n'est qu'une forme de transtextualité : «intertextualité aléatoire» de Riffaterre ou «intertextualité faible» pour Jenny, par exemple. Bien que Jenny parle d'intertextualité faible, il est évident que, pour lui, ce phénomène est à distinguer de l'intertextualité :

nous proposons de parler d'intertextualité
seulement lorsqu'on est en mesure de
repérer dans un texte des éléments

118. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, «Points. Essais. 257», 1982, p. 7.

119. *Ibid.*, p. 8.

structurés antérieurement à lui, au-delà du lexème, cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou réminiscence [...]. Ainsi, on parlera d'intertextualité «faible» pour désigner l'allusion que Lautréamont fait à Musset en employant l'image du Pélican [...]. Pourtant, on ne saurait parler d'intertextualité car le rôle thématique de cette image est sans rapport dans les deux textes¹²⁰.

Riffaterre se désintéressera lui aussi assez tôt de l'intertextualité aléatoire. Selon André Lamontagne, celle-ci «est fonction de la compétence du lecteur, de son degré de culture qui lui permet de reconnaître dans un texte une allusion à un autre texte, une citation non précisée, un passage plagié ou tout type de rapprochement qu'un texte établit avec un ou plusieurs autres¹²¹», pour privilégier l'intertextualité obligatoire. Si l'on voulait comparer la théorie genettienne aux autres prises de position sur l'intertextualité, on ne saurait se limiter à ce qu'il dit sur l'intertextualité : il faudrait en outre bien considérer ses commentaires sur l'ensemble de la

120. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, no 27, 1976, p. 262.

121. André Lamontagne, *op. cit.*, p. 29.

transtextualité.

L'étude de Genette se situe dans une perspective qui a pour but premier de dégager le mode de fonctionnement propre aux textes littéraires. Son étude de «la littérature au second degré» vise essentiellement à répertorier les modalités propres à la fusion des textes et se rapproche ainsi de celle de Laurent Jenny. Genette s'intéresse donc à ce qu'il nomme l'hypertextualité, c'est-à-dire «toute relation unissant un texte B [*hypertexte*] à un texte antérieur A [*hypotexte*] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire¹²².» Selon lui, il existe deux modes d'inscription de l'hypertextualité : l'imitation ou la transformation, selon le type d'éléments repris d'un texte à l'autre. S'il y a reprise de l'histoire, il s'agit d'une transformation; si c'est le type de récit qui est reproduit, il y a imitation. Cependant, la reprise d'un texte par un autre n'est jamais exhaustive : entre l'hypotexte et l'hypertexte s'inscrit toujours un écart, que Genette désigne sous le nom de régime. Il définit trois types de régimes : le ludique, le satirique et le sérieux, qui, en utilisant des procédés d'intégration qui leur sont propres, permettent le métissage des textes.

¹²². Gérard Genette, *Palimpsestes.*, p. 11-12.

Ce bref survol manifeste la quasi impossibilité de parler d'intertextualité sans faire un détour par la définition. En fait, les problèmes soulevés par ces diverses approches sont nombreux. D'une part, dans quelle perspective doit-on étudier l'intertextualité? Si on l'aborde du côté de la production, on se préoccupera alors surtout de repérer l'intertexte¹²³ dans le texte; si on privilégie le texte, on étudiera l'insertion et les fonctions de l'intertexte dans le texte. D'autre part, l'extension du champ intertextuel fait problème. Quels textes peuvent être considérés comme susceptibles d'entrer en relation avec un autre texte? Doit-on se limiter à la littérature ou inclure la totalité de la *chose imprimée* ou encore l'ensemble des discours sociaux, économiques ou culturels? Finalement, quels sont les rapports entre les textes qui permettent de parler d'intertextualité? Doit-on inclure dans la recherche la citation, l'allusion et la référence, qui sont de l'ordre du microtexte, ou envisager plutôt

¹²³. Le terme d'intertexte a ici le sens que lui donne M. Arrivé : «ensemble de textes qui se trouvent dans un rapport d'intertextualité» avec un texte centreur que l'on appellera «texte» (Michel Arrivé, *Les Langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksieck, 1972, «Série A: Thèses et travaux, no 18», p. 28). Cette définition se distingue de celle de Laurent Jenny, pour qui l'intertexte est le «texte absorbant une multiplicité de textes tout en restant centré par un sens» (Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, no 27, 1976, p. 267).

les rapports entre le texte et l'intertexte dans leur intégralité? La variété de réponses à ces questions (qui est la raison même du flou théorique) découle de la position épistémologique de chaque théoricien. En fin de compte, il s'agit de déterminer s'il est nécessaire de privilégier une approche au détriment des autres ou si l'intertextualité n'appelle pas une approche syncrétique qui tienne compte des différents facteurs.

Si ces nombreux problèmes montrent bien qu'une définition préalable est essentielle à toute étude intertextuelle, la nécessité d'une définition s'impose d'autant plus dans une étude comme la nôtre, que presque toutes les définitions du terme sont élaborées à partir d'une perspective théorique qui privilégie soit la production du texte soit le texte lui-même au détriment de la réception. Or, la présence de personnages lecteurs pose inévitablement la question de l'intertextualité. À l'occasion de sa lecture, le lecteur peut instaurer des liens entre le texte lu par le personnage et celui qu'il lit. Le texte lu par le personnage devient alors le référent auquel le roman sera confronté lors de l'élaboration du sens. Comme le remarque Anne Marie Miraglia : «Ce dédoublement de la communication littéraire au niveau de l'énoncé constitue un autre effet de surdétermination capable d'orienter la lecture et éventuellement

l'interprétation du texte¹²⁴.»

L'absence de la réception dans les théories de l'intertextualité n'est pas due au fait qu'on ne mentionne pas du tout la lecture, car la question de la lecture y est souvent soulignée. Ce qui rend la perspective de la réception inopérante c'est, comme le mentionne Vincent Kaufmann, «que la plupart des recherches consacrées à l'intertextualité ne rencontrent le problème de la place que celle-ci fait occuper au lecteur qu'à titre de corollaire ou de clause obligée¹²⁵». Or, l'intertextualité est avant tout un fait de lecture. Ce point de vue sur l'intertextualité permet de subsumer les deux autres (production/texte), puisque la structure de la lecture dépend en grande partie de celle du texte. Finalement, percevoir l'intertextualité du point de vue de la lecture permettra sûrement de cerner le champ intertextuel en définissant un mode de lecture particulier.

Dire que l'intertextualité n'a jamais été abordée du

124. Anne Marie Miraglia, *L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, p. 36.

125. Vincent Kaufman, «Contrats sans paroles (sur Louis-René des Forêts)», «L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte», *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, no 2, 1983, p. 36.

point de vue de la lecture n'est pas tout à fait exact. Michael Riffaterre a publié de nombreux essais sur l'intertextualité, dans une perspective qui se veut celle de la réception. Selon lui, l'intertextualité oriente la lecture et l'interprétation :

Il s'agit d'un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens¹²⁶.

Pour Riffaterre, la lecture s'opère dans un double mouvement. Dans un premier temps, le lecteur traverse le texte en assignant un sens aux mots de façon purement référentielle : «C'est à l'occasion de cette première lecture, *heuristique*, que la première interprétation prend place, puisque c'est durant cette lecture que le *sens* est saisi¹²⁷.» Puis certaines difficultés d'interprétation, que Riffaterre nomme «agrammaticalités», obligent les lecteurs à revenir sur le texte :

¹²⁶. Michael Riffaterre, «L'intertexte inconnu», *Littérature*, no 41, 1981, p. 6.

¹²⁷. Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, «Poétique», 1983, p. 16.

Les agrammaticalités tiennent au fait matériel qu'un syntagme a été généré par un mot qui aurait dû le rendre impossible et que la séquence verbale poétique est caractérisée par des contradictions entre les présuppositions attachées à un mot et ses implications¹²⁸.

Cette seconde lecture, «rétroactive», que Riffaterre nomme aussi «*herméneutique*», cherche à unifier le texte en éliminant les difficultés :

En fait, [le lecteur] pratique un décodage structural : sa lecture du texte l'amène à reconnaître, à force de comparer, ou simplement parce qu'il a maintenant les moyens de les assembler, que des éléments du discours successifs et distincts, d'abord notés comme de simples agrammaticalités, sont en fait équivalents puisqu'ils apparaissent comme les variants de la même matrice structurale¹²⁹.

Toute la théorie de l'intertextualité de Riffaterre trouve sa source dans cette matrice structurale, ou hypogramme, qui génère le texte. Le lecteur, dans sa quête du sens, n'a plus

128. *Ibid.*

129. *Ibid.*, p. 17.

qu'à retrouver le texte générateur, l'hypogramme, qui «peut être fait de clichés, être une citation extraite d'un autre texte ou être un système descriptif¹³⁰».

Ainsi compris, la production du sens dans l'oeuvre littéraire résulte d'une double démarche de lecture : d'une part, la compréhension du mot *selon les règles du langage* et les *contraintes du contexte*, et d'autre part la connaissance du mot comme *membre d'un ensemble* où il a déjà joué ailleurs un rôle défini¹³¹.

Cependant, la théorie de Riffaterre comporte certains problèmes. D'une part, comme le remarque Genette, Riffaterre se limite à l'étude de brefs fragments ou de poèmes qui peuvent plus facilement être rapprochés des clichés et des idiomes qui sont le fondement des hypogrammes :

[...] les rapports étudiés par Riffaterre sont toujours de l'ordre des micro-structures sémantico-stylistiques, à l'échelle de la phrase, du fragment ou du texte bref, généralement poétique. La «trace» intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l'allusion) de

¹³⁰. *Ibid.*, p. 86.

¹³¹. Michael Riffaterre, «L'intertexte inconnu», *Littérature*, no 41, 1981, p. 6.

l'ordre de la figure ponctuelle (du détail)
que de l'oeuvre considérée dans sa
structure d'ensemble [...]132

Même dans son étude du *Lys dans la vallée* de Balzac¹³³, Riffaterre n'étudie pas les rapports entre le roman et d'autres textes, mais plutôt entre celui-ci et le discours floral, dans une optique qui est beaucoup plus proche de la stylistique que d'une poétique de l'intertextualité¹³⁴. D'autre part, la quête de l'hypogramme voue le lecteur à retracer le texte générateur afin de pouvoir interpréter «adéquatement» le texte lu. Comme le remarque Jonathan Culler :

Riffaterre is not undertaking the semiotics he originally proposed, not describing how readers do and must read, but offering, rather, a genetic theory, a method of interpretation based on a theory of origins. To discover the true meaning of a poem, one must interpret it in accordance with the principles by which it

132. Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 9.

133. Michael Riffaterre, «Production du roman : l'intertexte du *Lys dans la vallée*», *Texte*, no 2, 1983, p. 23-33.

134. André Lamontagne en vient à la même conclusion dans son survol de la théorie de Riffaterre. Voir *op. cit.*, p. 31.

*was constructed*¹³⁵.

Si ce que Riffaterre présente comme la façon dont les textes doivent être lus était réellement la façon dont ils sont lus, il n'aurait pas à démontrer avec autant d'insistance les erreurs de lecture de ses prédécesseurs. En réalité, Riffaterre propose bien davantage une méthode d'analyse, un mode de lecture des textes, et plus particulièrement des textes poétiques, qu'une étude du fonctionnement même de la lecture intertextuelle.

La multiplicité des approches manifeste d'emblée que l'intertextualité est un phénomène général qui peut être perçu aussi bien en fonction de la production et du fonctionnement du texte qu'en fonction de la réception. Les études qui visent à étudier le phénomène dans une perspective textuelle se pencheront sur les types d'enchâssement et les relations entre le texte et l'intertexte, sur le fonctionnement et le rôle de l'intertexte, alors que les secondes seront souvent orientées par la recherche de l'intertexte. Une question demeure cependant inexplorée : à quelles conditions l'intertextualité devient-elle un mode d'inscription de la lecture?

¹³⁵. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, p. 98.

L'Ogre de Grand Remous : un cas type

*L'Ogre de Grand Remous*¹³⁶ est l'histoire de quatre enfants qui tentent de retrouver leurs parents. Georges et Carmen Messier ont quitté leurs enfants sans laisser de traces. Ceux-ci, abandonnés à leur sort, essaient d'expliquer leur départ et cherchent vainement des indices qui leur permettraient de les retrouver. Chaque personnage assume à tour de rôle la narration de cette quête. Dans la première partie, Charles essaie de comprendre cette disparition en réalisant un film. Pour Aline, la quête s'effectue au niveau de la mémoire : impossible de savoir où ils sont partis, ni pourquoi, sans savoir d'où ils sont venus. Serge enfant, pour sa part, vit la quête dans ses rêves. Adulte et éveillé, il refuse de trouver «une explication qui n'expliquerait plus rien» (p. 155). Cependant, l'abandon le hante et les rêves recommencent (p. 169). Le discours de Julien s'intercale, en italique, dans toutes les sections pour revenir dans l'avant-dernière, où il sème les cailloux qui finalement ne guident pas ses frères et sa soeur vers l'explication souhaitée : celle-ci

¹³⁶. Robert Lalonde, *L'Ogre de Grand Remous*, Paris, Seuil, 1992, 189 p. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués entre parenthèses à la fin de la citation.

surgit par hasard.

Dès le titre, le mot «ogre» signale l'univers des contes de fées qui, bien que non encore actualisé (un seul mot ne pouvant constitué à lui seul un champ sémantique), reste en suspens et donc susceptible d'être réactivé. C'est précisément ce que fait la citation du *Petit Poucet*¹³⁷ de Perrault mise en exergue : «Le Petit Poucet, qui était très malin, comprit la décision de ses parents et, de bon matin, voulut sortir pour quérir des cailloux.» Mais toute la force intertextuelle de cette citation n'apparaît qu'à la fin du roman. En fait, cette citation limite le champ intertextuel en nommant un conte en particulier. Finalement, la section préliminaire, qui raconte, en italique, le départ des parents et signale, par le biais d'une lettre d'un ami, le projet de Charles d'exorciser ce départ en réalisant un film, institue le fondement diégétique qui instaure la lecture intertextuelle. Ainsi, ce n'est pas un seul élément textuel qui fait en sorte que la lecture linéaire éclate, pour laisser la place à une lecture intertextuelle qui s'élaborera entre le roman de Lalonde et le conte de fées, mais bien une récurrence, une

¹³⁷. Charles Perrault, «Le Petit Poucet», *Contes*, Paris, Garnier, 1967, p. 182-198.

accumulation d'indices qui oriente le lecteur sur cette voie.

Si *le Petit Poucet* est, dès la fin de cette section préliminaire, ancré dans le système de référents auxquels le lecteur fera appel dans son travail d'interprétation, le texte doit continuer de l'actualiser : sans quoi il apparaît comme inutile et tombe en désuétude. La lecture intertextuelle prend donc appui sur la ressemblance anecdotique entre le roman et le conte. Chacun met en scène des enfants abandonnés dans la forêt par leurs parents. Chaque texte raconte le départ des parents qui abandonnent leurs enfants : «Le Bûcheron se mit à couper du bois et ses enfants à ramasser des fagots. Le père et la mère, les voyant occupés à travailler, s'éloignèrent d'eux insensiblement, et puis s'enfuirent tout à coup par un petit sentier détourné¹³⁸»; «la disparition de maman et de papa, leur départ en pleine nuit — ils avaient dit qu'ils allaient pêcher au barrage de Baskatong —, leur fuite, l'abandon.» (p. 20). Cette séquence narrative est tellement typique du conte qu'elle donne son nom au conte type numéro 327 : «Les enfants abandonnés dans la forêt». Dans les deux textes, les enfants cherchent à retrouver leur parents.

¹³⁸. *Ibid.*, p. 188.

Les allusions au conte de Perrault se multiplient dans le roman de Lalonde. D'abord, le fait que les gens du village nomment le géant Trinité Lauzon «l'ogre de Grand Remous» (p. 59) maintient le lien qui unit le roman au conte : pas de Petit Poucet sans ogre. Cet ogre hante et terrifie Julien, qui affirme, malgré tout, être le seul à pouvoir protéger ses frères et sa soeur : «Je suis le paratonnerre de Grand Remous, Aline, le traqueur d'ogre — en apparence sa proie —, votre guérisseur, si vous le voulez, et même si vous ne le voulez pas! Je déjoue le monstre, pour vous, je fais bifurquer l'ogre, je l'éloigne de vos corps!» (p. 126). Ensuite, c'est l'ogre lui-même qui, le premier, nomme Julien «Petit Poucet» (p. 59-60). En fait, l'assimilation de Julien au Petit Poucet se fait de façon progressive. Julien, comme le Petit Poucet, est le plus jeune enfant, qui «passe pour être bête parce qu'il ne dit mot» mais qui «est en réalité le plus fin¹³⁹» : le Petit Poucet est le détenteur du savoir. Cette caractéristique, qui définit le mieux le héros du conte, est d'emblée attribuée à Julien, à cause du parallèle établi entre les deux personnages. Serge le sent aussi, lui qui, dans ses rêves, voit Julien qui leur dit : «Je suis le maître de ce secret-là!» (p. 80). De plus, dans le

¹³⁹. Maurice Delarue, *Le Conte populaire français*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, p. 312.

roman, cet attribut du Petit Poucet est souligné :

j'ai touché la couverture lisse et froide d'un gros livre. Les *Contes* de Perrault! Les pages étaient gondolées, certaines étaient barbouillées du jaune safran d'Aline. Dans les marges, des dessins, des espèces de signes cabalistiques, des flèches, un bout de phrase du *Petit Poucet* souligné, par-ci, par-là : "Le Petit Poucet ouït tout ce qu'ils dirent...", "Le père et la mère, les voyant occupés à travailler, s'éloignèrent d'eux insensiblement...". (p. 39).

En outre, Julien est le seul personnage à faire allusion à «la nuit du barrage» (p. 60). Il sait donc quelque chose que les autres enfants ignorent, mais, comme le dit Julien en citant Perrault, «le Petit Poucet ne découvrit rien de tout ce qu'il savait à ses frères» (p. 65).

Ces ressemblances lient si bien le roman au conte que la lecture s'élabore dans un va-et-vient constant entre les éléments diégétiques du roman qui évoquent le conte et le déroulement narratif de celui-ci. À partir de ces similitudes, le lecteur infère la suite du roman¹⁴⁰. Ainsi, la séquence «abandon

¹⁴⁰. Comme Aline qui déclare: « On me racontait un pouce et je découvrais le mille

des enfants dans la forêt» fait en sorte que le lecteur, à cause de sa connaissance de la suite narrative du conte, s'attend non seulement à ce que les enfants recherchent leurs parents, mais aussi à ce que le personnage assimilé au Petit Poucet sème les cailloux qui permettront de les retrouver.

Ce décodage par le biais de la littérature fait lui-même écho au fait que les quatre enfants essaient de retracer leurs parents à travers leurs livres :

Et puis tous les livres de leur bibliothèque, ouverts nuit et jour, sur la table, dans nos lits, sur le plancher du salon : où étaient-ils allés? [...] Livres de géographie, cartes, mappemondes : la Gaspésie, le Maine, le Massachusetts? [...] Livres d'histoire : maman ne s'intéressait-elle pas à la guerre de Sécession, aux pauvres esclaves dans les champs de coton? Alors, de nouveau les livres de géographie, Richmond, Charlottetown, l'immense Virginie : c'était à se perdre! [...] Les romans de maman, fouillés page par page [...] (p. 20)

Cette quête livresque revient à plusieurs endroits dans le roman,

toute seule. Et, bien sûr, je ne me trompais pas beaucoup, devançant le conteur, lui racontant la suite de son histoire, ma langue déliée, les mots torrentiels. Comment était-ce possible? J'avais donc tout vu, tout entendu?» (p. 84).

toujours sous la forme d'un récit itératif. Le corpus demeure toutefois toujours aussi vaste, puisque aucun indice ne permet jamais de le restreindre. Par ailleurs, la quête du lecteur, elle, se trouve réduite au seul conte de Perrault. C'est Julien, le Petit Poucet, qui confirme la validité de cette réduction : «Autrefois, il n'y avait pas de livres. Ou plutôt un livre, un seul : Les Contes.» (p. 52).

Le lecteur suit donc de près Julien qui devient, en quelque sorte, le héros du roman, celui qui possède la clef de la connaissance. Cette position privilégiée est soulignée par le fait que le discours de Julien est le seul à s'immiscer dans les narrations des autres personnages. Comme de petits cailloux, les interventions de Julien guident le lecteur. On y retrouve d'ailleurs de nombreux indices auxquels le lecteur ou bien ne prête pas attention, ou bien assigne un sens conforme au déroulement du conte. Ce n'est que lors d'une relecture que ces informations s'inscrivent dans un espace rescriptural qui peut tenir compte du dénouement. Ce n'est pas que la relecture permette seule la lecture intertextuelle, comme le prétend Riffaterre, mais bien plutôt qu'elle permette de voir comment certains indices peuvent à la fois s'inscrire dans le champ de la lecture intertextuelle (c'est-à-dire renvoyer à l'intertexte) et

avoir un sens différent à l'intérieur du roman¹⁴¹.

Lecture intertextuelle

La lecture intertextuelle se fonde sur une ressemblance intrinsèque entre deux (ou plusieurs) textes. Lors de la lecture, «un réseau de corrélations se tisse entre le caractère des protagonistes, leurs discours respectifs et leur situation¹⁴²». Comme le remarque Laurent Jenny :

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte — ou bien retourner vers le texte-origine en opérant une sorte d'anamnèse intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique «déplacé» et issu d'une

141. Au sujet de la relecture, voir l'article de Richard Saint-Gelais, «"Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire". Lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier», *Tangence*, no 36, mai 1992, p. 63-74.

142. Laurent Jenny, «La stratégie de la forme», *Poétique*, no 27, 1976, p. 263.

syntagmatique oubliée¹⁴³.

Ainsi, ni l'allusion ni la citation ne peuvent instituer une lecture intertextuelle. L'allusion ne postule qu'un seul sème qui, inféré du premier texte, est transposé dans la lecture du second. La présence d'une allusion appelle une lecture référentielle plutôt qu'intertextuelle. En effet, les inférences lectorales se fondent alors sur un référent culturel et non exclusivement textuel. La citation, pour sa part, fonctionne de façon autonome, c'est-à-dire qu'elle n'appelle pas l'ensemble du texte d'où elle provient pour faire sens. En réalité, elle fait sens dans le texte même où elle est inscrite, en fonction de ce nouveau contexte textuel précis.

Il en est de même de la question du genre¹⁴⁴ qui, bien que donnant lieu à un mode de lecture particulier, lié aux conventions qui lui sont propres, ne postule pas un rapport direct entre des textes précis. Si certains scénarios, surtout dans les romans populaires qui sont des genres surdéterminés, peuvent être prédéterminés par le genre de textes dans lesquels on les

¹⁴³. *Ibid.*, p. 266.

¹⁴⁴. Ce problème sera abordé dans le chapitre 4.

retrouve, l'inférence ne se fait pas à partir d'un seul texte et de ses caractéristiques particulières, mais plutôt à travers un schéma narratif commun à un ensemble de textes. Dans les romans d'amour de type Harlequin, par exemple, l'animosité entre un personnage féminin et un personnage masculin permet au lecteur (ou à la lectrice) d'inférer, à partir des connaissances qu'il a du genre, une future relation amoureuse entre ces deux personnages.

*Le Mort aux dents*¹⁴⁵ de Richard Poulin permet d'illustrer le type de lecture qui découle d'un rapport générique plutôt qu'intertextuel. Ce roman policier raconte l'enquête que mène la brigade criminelle de la Sûreté municipale de Rideau City à la suite du meurtre du p.d.g. du journal *Les Échos*, assassiné au moment où avait lieu une manifestation des employés enragés par les mises à pied nombreuses et les nouvelles conditions de travail instaurées par leur patron. Plusieurs personnages sont à tour de rôle soupçonnés d'avoir tué Roland Paré, non seulement parmi les employés et les dirigeants syndicaux, mais aussi parmi les membres de sa famille, dont son fils, et sa maîtresse.

¹⁴⁵. Richard Poulin, *Le Mort aux dents*, Ottawa, Vermillon, 1994, 237 p. Les références à ce livre seront indiquées entre parenthèses à la fin de la citation.

Dès le début du roman, un scénario propre aux romans policiers est mis en place : la victime a été défigurée et ses dentiers volés. Les policiers s'interrogent sur les raisons qui ont poussé le meurtrier à défigurer sa victime alors qu'il l'avait déjà empoisonnée : «Mais cela n'explique pas pourquoi le tueur s'est acharné sur le corps en l'édentant et en le lacérant, répliqua Fortier.» (p. 69). Or, les lecteurs de romans policiers connaissent bien ce scénario type. D'ordinaire, dans les romans policiers, une victime est défigurée lorsque le meurtrier veut cacher l'identité du mort. Si on ajoute à cela que les dents, autre façon d'identifier un cadavre, ont été volées, le lecteur infère d'autant plus volontiers que la victime n'est peut-être pas qui l'on pense. Le roman joue sur cette inférence. Ainsi, le policier qui est au centre du roman croit que la victime a été battue «systématiquement» : «Je ne peux pas croire que quelqu'un, sur le coup de l'émotion, ait pu être aussi méthodique. J'ai plutôt le sentiment que le meurtrier a voulu nous donner l'impression d'avoir agi émotivement.» (p. 83). Tout au long du roman, ce personnage qui, à cause de la place qu'il occupe dans le schéma actantiel, devient en quelque sorte le Sherlock Holmes, le Maigret ou le Poirot de l'enquête (donc celui qui détient le savoir), maintient que l'agression physique sur la victime a une raison

d'être (p. 143, 184, 205). Cette récurrence à peine soulignée contribue à donner à ce fait valeur d'indice important dans l'enquête du lecteur.

Or, il arrive que l'on découvre dans l'appartement d'un des suspects, soit le fils de la victime, des romans policiers. Les policiers, par jeu, décident d'en confier la lecture aux agents de la G.R.C., qu'ils détestent parce que ceux-ci se sentent plus qualifiés que les policiers (comme le lecteur d'ailleurs) :

— J'aimerais ajouter que le jeune Éric Paré est un amateur de littérature policière, dit Paul Gotlieb.

— Veux-tu insinuer qu'il aurait pu imaginer ce meurtre et le préparer en s'appuyant sur ses lectures? demanda Dumais.

— Je ne dis pas ça, mais ça serait peut-être une bonne idée de feuilleter ses romans... On ne sait jamais.

— Ouais... Brewer, peux-tu voir ça? demanda Fortier.

_ O.K.

_ Demande aux deux types de la G.R.C. de t'accompagner, ça les occupera.

— Puis comme ça, ils auront l'impression de décrypter une vraie énigme du genre des romans d'espionnage qu'ils doivent aimer lire, dit Dumais en se bidonnant. (p. 159-160)

Le recours aux romans policiers pour pouvoir décrypter l'enquête apparaît ailleurs dans le roman : «— Peut-être qu'on devrait examiner la possibilité d'un meurtre collectif comme dans le livre d'Agatha Christie, *Le Crime de l'Orient-Express.*» (p. 175). Le roman d'Agatha Christie est ainsi mis en parallèle avec l'enquête, à cause d'une ressemblance anecdotique :

—Quelqu'un est tué dans un train et toutes les personnes présentes ont participé au crime. Chacun donne à l'autre un alibi de béton. Tous les passagers avaient un motif pour tuer cette personne. Le cas Paré ressemble beaucoup à cette histoire, car à peu près tout le monde ou presque avait un grief grave à son encontre. (p. 175).

Ces mentions d'une relation possible entre les romans policiers et l'enquête peuvent entériner une lecture «générique»¹⁴⁶. Cependant, le recours à la littérature policière est aussi décrit de façon ironique dans le roman :

«— À propos de romans policiers, comment se débrouillent nos deux espions de la G.R.C.?
— Ils lisent, ils lisent. Je pense qu'ils

¹⁴⁶. Si les membres de la GRC sont des amateurs de romans d'espionnage comme le suggère Dumais, sont-ils inaptes à élucider un mystère policier?

vont en avoir une indigestion...» (p. 176).

«Qu'est-ce qu'ils (les agents de la G.R.C.) deviennent? interrogea Joe Dumais.

— Je ne sais pas. Ils doivent espionner les syndicalistes et le prof de l'Université Rideau, répondit McMurry.

— À moins qu'ils ne soient en train d'apprendre à lire pour pouvoir comprendre les romans policiers du jeune Paré, s'écria Gotlieb tout en pouffant de rire.» (p. 207).

L'enquête sera finalement résolue dans les trois derniers chapitres sans que le défigurement ne soit explicité :

— Eh! Paul, tu y crois, toi, à la culpabilité de Sophie Longpré?

— Oui. Pourquoi?

— Bien, parce qu'il y a des choses que je ne m'explique pas. [...] On n'a pas retrouvé les dentiers..

— Puis après? [...] Tu sais, Fred, seule une folle peut massacrer un visage comme elle l'a fait.

— Pourtant Fortier était persuadé que les lacérations étaient trop systématiques pour n'être que le résultat émotif de ...

— Je sais, interrompit Gotlieb. Mais encore une fois, je ne vois pas en quoi cette explication donnée par Alan est contradictoire avec l'idée qu'une folle a commis le meurtre. Une névrosée hystérique peut très bien agir systématiquement, non? (p. 231-232).

En fait, il importe peu que les inférences que le lecteur a pu faire à partir du défigUREMENT de la victime le conduisent éventuellement à découvrir le meurtrier. Il n'en demeure pas moins que cette lecture est inscrite dans le roman, qu'elle y est peut-être même inscrite pour répondre à une convention¹⁴⁷ du roman policier : mettre le lecteur sur une fausse piste. À la fin du roman, le lecteur amateur de romans policiers, comme Fred Brewster, demeure insatisfait, car ce fil qui l'a conduit tout au long du roman n'est pas rattaché au dénouement (autre loi du roman policier) : «— Je ne sais pas. Je ne suis pas psychologue, mais j'en ai assez vu durant ma carrière pour ne pas être satisfait de la conclusion de l'enquête.» (p. 232).

Ainsi, l'intertextualité ne devient un mode

147. Ces conventions sont d'abord des règles d'écriture : cependant, comme le remarque Richard Saint-Gelais, ce sont des «règles d'écriture diffusées de façon assez large pour qu'on se demande si elles ne s'adressent pas autant aux lecteurs qu'aux écrivains. La conclusion qu'on peut en tirer est que ces codes de déontologie scripturale instituent en fait ce que d'aucuns seraient tentés d'appeler un contrat de lecture : le lecteur qui en a pris connaissance, directement ou indirectement sait à quoi il doit s'attendre dans un roman policier, quitte à faire grief à l'auteur s'il estime qu'il a transgressé telle ou telle règle.» («Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire». Lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier», *Tangence*, no 36, mai 1992, p. 65).

d'inscription de la lecture que dans des conditions particulières. La concevoir comme un fait de lecture, c'est-à-dire comme un rapprochement entre deux textes qui permet d'explicitier, de lire le texte centreur, conduit à une redéfinition du terme. D'abord, en accord avec Laurent Jenny et André Lamontagne, nous posons que le terme d'intertextualité ne peut pas désigner les rapports entre un texte littéraire et les divers type de discours sociaux pour lesquels le terme d'«interdiscursivité» est plus adéquat : dans ce cas, la lecture ne s'élabore pas entre un texte littéraire et un ou plusieurs textes spécifiques, mais entre une certaine conception idéologique du monde et la représentation du monde dans le texte¹⁴⁸. Par ailleurs, on ne saurait utiliser le concept d'intertextualité pour expliquer les rapports qu'un texte entretient avec le genre littéraire auquel il appartient et qui inscrit une autre facette de la lecture. C'est à force de vouloir englober sous un terme commun toutes ces diverses possibilités que le concept d'intertextualité a perdu sa capacité de signifier.

La lecture intertextuelle trouve à s'accomplir lorsque le lecteur infère une relation paradigmatique entre deux ou plusieurs textes. Cette relation peut alors être désignée par le

¹⁴⁸. Cette lecture se rapproche alors de la lecture référentielle.

terme d'intertextualité, à condition que celui-ci soit compris selon son acception générale : il désigne alors les rapports explicites entre deux textes au niveau de leurs structures narratives globales. Contrairement à ce qu'affirme Riffaterre¹⁴⁹, le corpus intertextuel ne peut pas être illimité. S'il est vrai que chaque lecteur fait appel à un bagage de connaissances qui lui sont propres, il n'en demeure pas moins que la lecture est régie avant tout par un désir de progresser dans le texte afin de l'interpréter. C'est ce désir, à l'origine de la lecture, qui fait en sorte que toutes les inférences non essentielles à la constitution du sens seront jugées comme superflues et laissées de côté par le lecteur. En ce sens, le corpus intertextuel n'est jamais illimité : il est toujours déterminé par le texte.

D'autre part, si la lecture intertextuelle prend forme lorsque le lecteur rencontre dans le texte des éléments qui la

¹⁴⁹. «*This corpus has loose and flexible limits. Theoretically it can go on developing forever, in accordance with the reader's cultural level; it will expand as his readings expand and as more texts are published that can be linked up to the original point whence the associated memories took their departure.*» (Michael Riffaterre, «Syllepsis», *Critical Inquiry*, vol. 6, no 4, été 1980, p. 626.)

suscitent¹⁵⁰, comme l'affirme Riffaterre, ces indices ne peuvent pas être que des agrammaticalités, souvent difficiles à distinguer d'anomalies dues à une erreur d'écriture, à la médiocrité ou à l'incompétence du lecteur. Il faut que des éléments récurrents dans le texte mettent en oeuvre le processus d'une lecture intertextuelle. En outre, ces indices ne donneront lieu à une lecture intertextuelle que s'ils sont reconnus¹⁵¹. Comme le remarque Martin Lefebvre au sujet de la reprise filmique : «La reprise doit être reconnue. Elle n'existe qu'à partir du moment où elle est reconnue comme telle, prise dans un réseau de ressemblances et de différences. En ce sens, c'est dans un acte d'interprétation que la reprise existe¹⁵².» Le corpus intertextuel ne peut donc être déterminé que par son efficacité et par sa fécondité au sein de l'acte de lecture¹⁵³. La lecture

150. «*intertextual connection takes place when the reader's attention is triggered by [...] clues*», Michael Riffaterre, *Ibid.*, p. 627.

151. «*These [les agrammaticalités], in turn, are enough to set in train an intertextual reading, even if the intertext is not yet known or has been lost with the tradition it reflected*» (*Ibid.*).

152. Martin Lefebvre, «De la reprise à la figure : intertextualité et culture filmique», *RSSI*, vol. 11, nos 2-3, 1991, p. 111.

153. Cette prise de position se rapproche de celle de Jean Ricardou : «L'intertexte, on peut le concevoir selon son efficace et selon sa fécondité.» («Le texte survit à l'excité (Réponse à Michael Holland)», «L'intertextualité, intertexte,

intertextuelle n'intervient que lorsque le lecteur, de façon peut-être inconsciente, y a recours. Cependant, ce détour par l'intertexte n'est jamais obligatoire¹⁵⁴ : il ajoute à la lecture une dimension, éclaire certains aspects du texte. N'empêche qu'un lecteur qui n'a pas le bagage culturel nécessaire pour voir le lien intertextuel peut fort bien lire le texte, qui répondra à ses attentes personnelles.

autotexte, intratexte», *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, no 2, 1983, p. 198). Cependant, Ricardou conçoit l'efficace et la fécondité de l'intertexte en rapport avec le mécanisme textuel, par conséquent, dans une optique centrée sur la production et le fonctionnement du texte plutôt que sur la lecture.

¹⁵⁴. Pour Riffaterre, le détour par l'intertextualité est nécessaire afin de décoder «adéquatement» le texte. Cette position prend appui sur la croyance dans le sens inné d'un texte (que tout un chacun croit détenir au détriment des autres) et amène le théoricien à rejeter les interprétations de nombreux savants, chercheurs et théoriciens qui n'ont pas lu les textes de la même façon que lui. Position extrêmement difficile à soutenir.

III

La lecture : fonction autoréférentielle

«Quand le roman représente l'acte de lecture et d'interprétation d'une oeuvre, c'est sa réception qu'il représente [...]»¹⁵⁵

L'étude de l'inscription de la lecture, c'est-à-dire de la représentation de lecteurs ou de lectures dans le texte, ne peut faire abstraction des processus d'autoreprésentation, de spécularité et de mise en abyme. Ainsi, la notion d'intertextualité débouche sur celle d'autoreprésentation. À vrai dire, plusieurs théories de l'autoreprésentation accordent une place importante à l'intertextualité dans leur typologie.

Quels que soient les liens entre l'intertextualité et

¹⁵⁵. Joëlle Gleize, *Le Double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, p. 10.

l'autoreprésentation, une distinction essentielle s'impose. Alors que la lecture intertextuelle fonctionne en un va-et-vient constant entre le texte lu et le texte inscrit, l'autoreprésentation engendre un mode de lecture qui confronte l'ensemble du texte à une partie qu'il enchâsse mais qui le représente dans son ensemble. Dans l'autoreprésentation, le référent n'est plus un hors-texte culturel, comme dans le cas de la lecture référentielle, ni un texte hors du roman, comme dans le cas de l'intertextualité, mais bien un fragment intratextuel. Il s'agit donc de déterminer si la présence de lectures intra-textuelles qui pourraient refléter la lecture extra-textuelle instaure dans un roman une dynamique lectorale qui se distingue de celles que nous avons déjà examinées.

L'écriture et la lecture chez Gérard Bessette

Dans les romans de Gérard Bessette, les lecteurs abondent. Or, si les critiques ont souvent considéré ces romans comme des récits spéculaires — les personnages écrivains dans *Le Semestre*¹⁵⁶ et *La Bagarre*¹⁵⁷, l'écriture de Jodoin dans *Le*

¹⁵⁶. Gérard Bessette, *Le Semestre*, Montréal, Québec-Amérique, «Littérature d'Amérique», 1979, 278 p. Toutes les citations renvoient à cette édition.

*Libraire*¹⁵⁸ et celle de Chayer dans *La Commensale*¹⁵⁹, de même la parolade imagée de Guito dans *Les Anthropoïdes*¹⁶⁰, sont tous des éléments qui ont servi de point de départ aux études de la spécularité dans les romans de Bessette — peu d'entre eux se sont intéressés au statut de la lecture dans ces romans¹⁶¹.

Dès 1967, dans son étude «*Le Libraire* de Gérard Bessette ou "comment la parole vient au pays du silence"», Jacques Allard avait souligné l'aspect réflexif de ce roman. Selon ce critique, le journal intime de Hervé Jodoin «devient roman en

157. Gérard Bessette, *La Bagarre*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1958, 231 p. Toutes les citations renvoient à cette édition.

158. Gérard Bessette, *Le Libraire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, «CLF poche canadien, 17», 1968, 153 p. Toutes les citations renvoient à cette édition.

159. Gérard Bessette, *La Commensale*, Montréal, Québec-Amérique, «Littérature d'Amérique», 1979, 156 p.

160. Gérard Bessette, *Les Anthropoïdes*, Montréal, La Presse, 1977, 297 p.

161. B.-Z. Shek fait bien allusion à la lecture dans son article «*Le Libraire*: oeuvre réflexive» (*Lectures de Gérard Bessette*, textes réunis par J.-J. Hamm, Montréal, Québec-Amérique, 1982, p. 117-133), mais il la considère comme une facette de l'institution littéraire. Louise Frappier, dans «Le livre en mouvement du *Libraire* au *Semestre*», *Études françaises*, «Bibliothèques imaginaires du roman québécois», vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 61-74, s'intéresse à la lecture dans ces romans de Bessette, mais par rapport à la représentation du livre.

dépit de l'allure anarchique qu'il affecte dans son écriture et malgré cette attitude de désœuvrement à laquelle il veut nous faire croire¹⁶²». La réflexivité du roman ne se limite cependant pas au devenir écrivain, malgré lui en quelque sorte, de Jodoin; elle trouve à s'accomplir également dans l'omniprésence de l'univers littéraire, pour ne pas dire de l'institution littéraire elle-même, avec les livres de la librairie, les lecteurs éventuels et les effets de la censure, comme l'a démontré B.Z. Shek dans son article «"Le libraire" : oeuvre réflexive»¹⁶³.

André Belleau, pour sa part, a étudié, dans *Le Romancier fictif*¹⁶⁴, le rôle du personnage écrivain dans *La Bagarre*, en fonction de la contextualisation linguistique. Au moyen d'une étude de l'hétérogénéité linguistique dans ce roman, Belleau souligne la situation intratextuelle du langage, afin de la rapprocher du statut effectif du langage (et de la littérature) dans la société. Ainsi, selon Belleau, l'autoreprésentation dans

162. Jacques Allard, «Le Libraire de Gérard Bessette ou "comment la parole vient au pays du silence"», *Voix et images du pays, 1*, Sillery, Les Presses de l'Université du Québec, «Les cahiers de l'Université du Québec», 1970, p. 54.

163. *Op. cit.*

164. André Belleau, *Le Romancier fictif*, p. 115-131.

La Bagarre ne se limite pas à la mise en scène de personnages écrivains : elle inclut aussi la représentation du contexte social et linguistique qui permet ou plutôt, en l'occurrence, empêche l'écriture.

La critique a cependant négligé le fait que production et réception vont presque toujours de pair dans les romans de Bessette. Les personnages écrivains sont souvent des personnages lecteurs, tels Jules Lebeuf et Omer Marin. S'ils ne lisent pas, les narrateurs des romans de Bessette s'empressent, tel Jodoin, de faire savoir qu'ils ne sont pas des lecteurs ou qu'ils l'ont déjà été. En fait, l'écriture dans les romans de Bessette - si ce n'est celle du roman lui-même - est étroitement liée à la lecture qui en sera faite (d'après les prédictions du narrateur) et aux lectures des personnages. *Le Libraire*, *La Bagarre* et *Le Semestre* illustrent chacun un aspect particulier de la dialectique entre la lecture et le texte.

Les règles d'écriture auxquelles se soumettent les personnages écrivains manifestent que l'écriture est intimement liée à la lecture. Chaque personnage écrivain décrit son projet d'écriture en fonction du lecteur. Ainsi, dans *La Bagarre*, Lebeuf rêve d'écrire un roman sur Montréal : «Faire vivre Montréal,

disait-il, lui donner une âme en quelque sorte» (*La Bagarre*, p. 29). Il relit le début de roman qu'il a écrit après la relecture d'un chapitre du *6 Octobre, Présentation de Paris à cinq heures du soir* de Jules Romains, et il se dit : «Il fallait au contraire débiter dans le vif du sujet, au milieu d'une scène, intercaler ici et là des éléments descriptifs; laisser le lecteur élaborer sa propre vue panoramique!» (*La Bagarre*, p. 96). L'écriture de Lebeuf est prédéterminée par sa conception de son lecteur virtuel, mais surtout par le rôle qu'il veut faire jouer au lecteur lors de la lecture. Le lecteur auquel Lebeuf veut s'adresser est non seulement capable d'imaginer le lieu décrit, mais il doit imaginer sa propre vision.

De même, dans *Le Semestre*, le narrateur s'interroge sur l'intérêt que le lecteur pourra avoir pour le roman qui va s'écrire : «Mais la notation de ce grouillement complexe de motifs infraconscients qui aboutit à l'écriture du (provisoire) *Semestre* cette notation intéressera-t-elle le lecteur?» (*Le Semestre*, p. 21). Puis il se demande si le lecteur est vraiment au centre de ses préoccupations : «D'ailleurs pensé-je tellement au lecteur? Si je visais le grand public et le best-sellerisme écrirais-je des romans si complexes d'accès si difficile?» (*Le Semestre*, p. 21). Il ne peut cependant pas ignorer son lecteur et, dès la page

suivante, il recommence à s'interroger sur la façon dont le lecteur lira son roman : «[cet incident] me paraît amusant en soi. Mais le sera-t-il pour le lecteur?» (*Le Semestre*, p. 22). Dans *Le Libraire*, le journal de Jodoin est scandé d'énoncés qui impliquent un lecteur virtuel : «Mais j'étais en train d'expliquer le pourquoi de mes ingurgitations» (*Le Libraire*, p. 13-14); «Tous ces détails, je m'en rends compte, n'offrent aucun intérêt» (*Le Libraire*, p. 54).

La Bagarre

Tous les personnages écrivains des romans de Gérard Bessette sont présentés comme des lecteurs (passés ou présents). *La Bagarre* raconte l'histoire de trois étudiants, tous trois en quête d'écriture. Jules Lebeuf, étudiant en lettres et ouvrier, se propose d'écrire un roman réaliste sur Montréal, mais il éprouve de nombreuses difficultés qui le poussent à différer l'écriture effective. Ken Weston, un Américain, étudiant à Montréal, veut écrire une thèse sur les Canadiens français. Il finira par brûler ses notes et retournera chez lui pour se trouver un poste de journaliste. Augustin Sillery est un jeune bourgeois qui baigne dans la culture française : il a déjà remis un travail sur la rhétorique de Pascal, mais il continuera de creuser son sujet jusqu'au jour où il quittera Montréal. Aucun de ces

personnages ne parvient à écrire le texte qu'il voudrait écrire. Tous trois finissent par abandonner leurs études et leur projet d'écriture, sauf Lebeuf qui se dit continuellement qu'il doit se remettre à écrire. Toutefois, l'écriture n'est pas leur unique préoccupation : comme quelques autres personnages dans le roman, ils lisent beaucoup. Lorsque Lebeuf demande à Gisèle, la fille d'un de ses compagnons de travail : «Tu lis beaucoup?», elle lui répond : «Pas trop. Un livre de temps en temps, quand ça s'adonne». Mais le narrateur nous avertit aussitôt qu'elle ment : «Elle lisait beaucoup, bien sûr, quelquefois deux bouquins par semaine. Mais c'étaient presque toujours des romans. Jamais d'ouvrages sérieux.» (*La Bagarre*, p. 93). La lecture s'accompagne donc ici d'un jugement de valeur : certains ouvrages, «exercices spirituels, psychologie de l'adolescence, vies de saints» (*La Bagarre*, p. 93) méritent d'être lus, d'autres pas. Gisèle est consciente de ce système de valeurs, puisqu'elle se prive d'emprunter des volumes à la bibliothèque ou, si elle le fait, elle emprunte quelques «livres sérieux» et un roman. «Seulement, les livres sérieux, elle ne les lisait jamais.» (*La Bagarre*, p. 93).

Les lectures de Gisèle ne sont cependant pas liées à un désir d'écrire. L'adéquation s'effectue plutôt pour elle entre ce qui est lu et la vie qu'elle souhaite avoir :

Elle avait lu les romans de Delly et de Henri Ardel, empruntés à la bibliothèque de l'école. Elle savait qu'il était possible pour une jeune fille comme elle de rencontrer un beau jeune homme riche courageux et distingué et de lui inspirer un amour profond. [...] Tous les romans qu'elle avait lus se passaient en France. Mais des héros semblables devaient exister au Canada, dans une grande ville comme Montréal... (*La Bagarre*, p. 79-80)

Bien qu'elle ne lise pas d'ouvrages «sérieux», Gisèle adopte tout de même le mode de lecture qui leur est propre, soit la recherche de modèles qui lui permettent de mieux vivre sa vie.

Les autres personnages de *La Bagarre*, par contre, lisent tous dans le but d'écrire. Le modèle qu'ils recherchent n'est pas un modèle de vie mais d'écriture. Ou peut-être, en fin de compte, s'agit-il pour eux de la même chose. Sillery, par exemple, relit *Les Pensées* de Pascal «en vue d'un essai pour son cours sur le XVIIe siècle» (*La Bagarre*, p. 31), même si «cet essai, intitulé *La Rhétorique de Pascal*¹⁶⁵, [est] entre les mains du professeur depuis quelques semaines» (*La Bagarre*, p. 31).

¹⁶⁵. Il est intéressant, par ailleurs, que ce soit précisément la rhétorique, c'est-à-dire l'art d'écrire ou de dire, que Sillery étudie chez Pascal.

L'écriture, pour Sillery, n'interrompt pas la lecture, elle n'apporte pas de solution : dans son travail sur la rhétorique, il manie la langue avec aisance, mais «ses paroles n'ont pas de contenu» (*La Bagarre*, p. 64).

Weston lit d'abord en fonction de sa thèse sur les Canadiens français. Au début de ses recherches, il s'impose un choix de lectures «sérieuses», qu'il finira toutefois par laisser tomber au profit de lectures «frivoles» :

Il s'était contraint à lire Garneau d'un bout à l'autre. Il avait feuilleté Chapais, Groulx, deux livres de Frégault. [...] Il aurait bien pu lire aussi des ouvrages ethnographiques, canadiens ou autres [...] Mais il se refusait à le faire. [...] Finalement, il en était arrivé à lire simplement, au hasard, quelquefois avec un certain plaisir, la plupart du temps avec ennui, des romans canadiens-français, des recueils de poèmes, des articles de revues, ou même des journaux. Il le faisait "par devoir" [...] (*La Bagarre*, p. 158-159)

Malgré ses nombreuses lectures, il n'écrira jamais sa thèse. Il en est de même pour Lebeuf, qui lit *Le Père Goriot* et *6 octobre, Présentation de Paris à cinq heures du soir* pour se mettre en train.

Weston semble chercher dans ses lectures la matière du texte qu'il veut écrire; Lebeuf tente probablement d'y découvrir la forme. Pourtant, Weston ne parvient pas à donner forme à sa matière : son travail «ne *prenait pas forme*» (*La Bagarre* p. 158). Lebeuf, au contraire, n'arrive pas à trouver d'intrigue : «si seulement je tenais mon intrigue, dit-il, ça marcherait.» (*La Bagarre*, p. 97). Il est par ailleurs révélateur que, lorsqu'il décide de chercher une intrigue, Lebeuf ne se tourne pas du côté des romans québécois, lui qui veut écrire l'histoire de Montréal, mais bien plutôt du côté d'un «bouquin intitulé : *Plot of 100 Best Novels.*» (*La Bagarre*, p. 98), un ouvrage où la matière est dépouillée de toute forme. D'ailleurs, s'il avait d'abord refusé de lire ce livre, c'était non pas parce qu'il craignait que cela l'empêchât d'écrire, mais de peur que «la connaissance préalable des intrigues ne gâtât ses lectures» (*La Bagarre*, p. 98).

Le passage de la lecture à l'écriture ne s'effectue pas dans *La Bagarre* : forme et matière sont constamment perçues comme deux éléments distincts. La lecture, mais plus encore le plaisir de lire, suscite le désir d'écrire mais ne permet pas le passage à l'acte. Ainsi, si Lebeuf n'essaie plus d'écrire à la fin du roman, bien qu'il «eût du temps libre durant la journée» (*La*

Bagarre, p. 231) et qu'il se dise «Faut que je me remette à écrire un de ces jours...» (*La Bagarre*, p. 231), c'est en grande partie parce qu'il n'a plus le plaisir de lire :

Jules devait aussi vérifier la propreté des trams, surveiller ses hommes. Mais il avait quand même assez de temps libre. Il se retirait souvent dans la cabane en l'absence des balayeurs, pour lire ou pour rêver. Il lisait beaucoup. Seulement, la continuelle hantise de la prochaine ronde lui gâtait son plaisir. À tout moment, il consultait sa montre ou surveillait bêtement la porte pour voir si un des patrons du bureau-chef n'allait pas surgir. Quelle différence avec sa situation d'autrefois, alors qu'il pouvait jouir de trois ou quatre heures de loisir, là-bas, dans un des trams américains! (*La Bagarre*, p. 229)

Dans *La Bagarre*, la lecture est présentée à la fois comme un préalable à l'écriture et comme ce qui l'empêche. Lebeuf, Weston et même Sillery, dans une certaine mesure, cherchent dans leurs lectures le livre magique qui leur permette d'écrire, à l'instar de Charles Amand dans *L'Influence d'un livre* de Philippe Aubert de Gaspé fils. Contrairement à ce qu'affirme Lebeuf, ce n'est pas le milieu social qui l'empêche d'écrire, mais bien ses lectures. Bien qu'il admette l'interprétation de Lebeuf,

selon laquelle c'est le milieu qui ne lui permet pas d'écrire, Gilles Marcotte soutient par ailleurs, dans «Jules Lebeuf et l'impossible roman»¹⁶⁶, que ce sont surtout les lectures de Lebeuf et le genre de roman qu'il entend écrire qui rendent l'écriture impossible :

Ainsi Jules Lebeuf devait apprendre, à ses propres dépens, que les intrigues les plus ingénieuses, puisées dans les meilleurs manuels, ne lui permettraient pas [...] de faire le roman réaliste dont il rêvait car ce rêve, déjà, appartenait à l'histoire ancienne¹⁶⁷.

Ce que Lebeuf lit et ce qu'il veut écrire, ce sont des romans réalistes. Or, le genre réaliste ne répond plus à ses besoins.

Le Libraire

Dans *Le Libraire*, en revanche, la lecture n'est plus présentée comme le prérequis de l'écriture. Non pas parce que Jodoin n'a jamais lu : au contraire, il prétend avoir été un lecteur avide. Il se décrit lui-même comme ayant été «un dévoreur» (*Le*

¹⁶⁶. Gilles Marcotte, «Jules Lebeuf et l'impossible roman», dans *Le Roman à l'imparfait. Essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, «Collection Échanges», 1976, p. 7-56.

¹⁶⁷. *Ibid.*, p. 41.

Libraire, p. 67), quoique l'on puisse se demander si les quarts, les tiers et les huitièmes de livres non coupés¹⁶⁸ qu'il feuilletait, adolescent, dans les librairies suffisent pour en faire un lecteur accompli. Quoi qu'il en soit, il «ne li[t] plus depuis assez longtemps» (*Le Libraire*, p. 12). Son état de non-lecteur ne l'empêche pas d'écrire. Chez lui, l'écriture remplace la lecture. Étudiant, il passait son temps à lire; maintenant, il «[tue] le temps» (*Le Libraire*, p. 11) en écrivant. En fait, pour Jodoin, la matière et la forme de son récit ne posent aucun problème : le journal est en quelque sorte un genre informe qui n'est pas véritablement régi par des règles strictes comme le roman ou la poésie. De plus, la matière d'un journal ne nécessite en principe aucune recherche, aucune connaissance particulière, puisqu'on y relate les événements de la vie quotidienne. Cependant, il ne faut pas croire que Jodoin, parce qu'il écrit un journal, n'est pas un romancier. Au contraire, c'est précisément son journal qui, en devenant roman, fait de Jodoin un romancier.

Alors que Lebeuf veut devenir écrivain à tout prix, Jodoin, lui, le devient malgré lui. Trois éléments concourent à

¹⁶⁸. «J'étais comme ça, un dévoreur, à son âge. Je ne sais combien de quarts, de tiers ou de huitièmes de "nouveautés" j'ai lus de cette façon.» (*Le Libraire*, p. 67).

faire de son journal un roman : l'habileté avec laquelle il utilise le langage, l'organisation du récit et les règles d'écriture qu'il s'impose. D'abord, la virtuosité avec laquelle Jodoin manie le langage fait de lui non seulement un rhétoricien de première force mais un véritable écrivain. Contrairement à Lebeuf qui «parle mal» (*La Bagarre*, p. 96), Jodoin «s'explique avec une certaine facilité» (*Le Libraire*, p. 10). Comme le remarque Gilles Marcotte : «Quand il doit croiser le fer avec le curé de Saint-Joachim, il reste maître du terrain, et sa réputation de joueur verbal se répandra dans toute la ville¹⁶⁹.» De plus, le journal d'Hervé Jodoin est régi par les lois et les exigences du genre romanesque. «Évidemment, le personnage ne se définit jamais comme [écrivain] mais il tient son journal et l'organise de telle sorte qu'il construit un roman tout à fait réussi¹⁷⁰.» L'organisation du texte en trois parties : «celles de l'établissement, de l'événement, et du voyage [...] peut se ramener aux divisions classiques du récit : *exposition, développement, dénouement*¹⁷¹». En outre, «toutes les charnières de son discours

169. *Op. cit.*, p. 44.

170. Jacques Allard, «Le roman québécois des années 1960 à 1968», *Europe*, février-mars 1969, p. 42.

171. Jacques Allard, «*Le Libraire* de Gérard Bessette ou "comment la parole vient

sont parfaitement accordées à leur rôle premier, celui d'ordonner le récit du début à la fin, sans jamais être plus en évidence qu'il ne le faut¹⁷²» D'autre part, à travers son récit, Jodoin énonce des règles d'écriture : «Je commence donc par le commencement (*Le Libraire*, p. 17); «Mais procédons par ordre : d'abord le cadre...» (*Le Libraire*, p. 24). Ces règles sont analogues à celles que s'imposent les personnages romanciers des autres romans de Bessette : «Éliminer les idées complètement. Pas de généralisations. Une scène, puis une autre. Du concret. C'est ce qu'il faut. Rien d'autre.» (*La Bagarre*, p. 97); «*Ne peut-on changer d'ère, ô Salaloudi, sans recourir au vertige tourbillonnant? [...] Les mânes souterrains de la parole t'égareront, ô Guito délireux, et la horde écouteuse te quittera si tu erres trop loin de ton imagerie primaire*» (*Les Anthropoïdes*, p. 13).

Bien que Jodoin devienne romancier et qu'il soit l'auteur du récit que nous lisons, la mise en abyme dans *Le Libraire* ne se fait cependant pas par la simple présentification diégétique d'un producteur ou d'un récepteur, comme c'est le cas dans *La Bagarre*. Dans *Le Libraire*, la mise en abyme s'effectue

au pays du silence"», *op. cit.*, p. 51, 54.

172. *Ibid.*, p. 55.

par la manifestation du contexte¹⁷³ qui conditionne la réception de textes littéraires. Dès le début du roman (à la fin de la deuxième tranche), les livres sont définis en fonction de leur réception¹⁷⁴ : certains peuvent être lus par tous, alors que d'autres ne sont pas «à mettre entre toutes les mains» (*Le Libraire*, p. 24). La censure apparaît dès lors comme ce qui caractérise le contexte dans lequel la réception des textes littéraires aura lieu. La littérature est ainsi à deux niveaux dans *Le Libraire*. D'une part, il y a les livres qui peuvent figurer sur les rayons à côté des objets pieux. Ces livres ne sont pas des «livres de piété» (*Le Libraire*, p. 25), qui, eux, sont vendus avec les articles religieux, mais bien des «livres profanes» (*Le Libraire*, p. 26) qui ont l'avantage de pouvoir être lus par tous. D'autre part, il y a les livres qui sont cachés dans le capharnaüm : ce sont des livres «à l'index», «à ne pas mettre entre toutes les mains».

173. Que ce contexte soit réaliste ou non importe peu : «Comment attacher une signification référentielle, en 1960, à cette histoire de livre de Voltaire défendu alors que le livre de poche, depuis la fin des années quarante, répandait dans tout le Québec les ouvrages à l'index de Gide et de Sartre» (André Belleau, *op. cit.*, p. 129).

174. Dans *la Bagarre*, une telle catégorisation des livres est mentionnée lorsqu'il est question des lectures de Gisèle; cette classification n'y joue cependant aucun rôle dans l'élaboration de la diégèse.

Cette classification des livres entraîne une classification des lecteurs : les livres «à ne pas mettre entre toutes les mains» ne sont accessibles qu'«aux lecteurs sérieux». Curieusement, ces livres sont les seuls que connaisse le curé Galarneau, cet autre non-lecteur. C'est d'ailleurs un malentendu au sujet de la définition de la notion de lecteur sérieux qui engendre «l'événement» central du récit : la vente de *L'Essai sur les moeurs* de Voltaire¹⁷⁵. Pour Léon Chicoine, le lecteur sérieux est celui «à qui on [peut] vendre ces livres sans risques» (*Le Libraire*, p. 48), alors que pour Jodoin le lecteur sérieux est «celui qui lit consciencieusement les livres qu'il achète, moins pour passer le temps ou pour y découvrir des obscénités que pour y chercher des idées, des théories, des critiques, peut-être contraires à ses propres conceptions mais susceptibles de le faire penser.» (*Le Libraire*, p. 104). Or, ce type de lecteur est rare à Saint-Joachin : à part le collégien, les autres clients qui ont acheté des livres provenant du capharnaüm semblent l'avoir fait surtout pour y découvrir des obscénités¹⁷⁶. L'attitude de Jos

¹⁷⁵. Ce livre, bien inoffensif, dont le titre complet est *l'Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, crée dans le petit village de Saint-Joachin un remous qui témoigne de l'emprise du contexte sur la réception : la seule réputation de l'auteur suffit pour évoquer tous les interdits.

à la taverne, qui sollicite des livres pour ses clients et amis qui «sont parés à payer le prix [...] qui sont capables de cracher cinq dollars s'il le faut, même dix...» (*Le Libraire*, p. 109), est caractéristique du contexte dans lequel les livres sont lus. Au lieu d'éliminer la lecture de certains livres mal vus du clergé, la censure, bien au contraire, encourage les gens qui seraient les moins tentés de les lire à le faire¹⁷⁷. Mais le genre de lecture que cela suscite n'est pas du type que Jodoin considérerait comme «sérieuse».

Le Semestre

Dans la perspective métafictionnelle, *Le Semestre* constitue une oeuvre exemplaire. Réjean Robidoux souligne le caractère particulier de ce roman lorsqu'il le désigne comme

[...] l'une des réalisations les plus

¹⁷⁶. Ces lecteurs seraient à rapprocher de ceux qui ne lisent les dernières parutions, le livre à la mode, que pour pouvoir dire qu'ils les ont lus.

¹⁷⁷. Cette tendance semble universelle. Ainsi, la proscription des *Demis-civilisés* n'a servi qu'à faire vendre le livre: «Publiée à la une dans la plupart des journaux, la déclaration de l'archevêque de Québec eut pour ainsi dire l'effet d'une "bombe" dans le public qui réclamait "le fruit défendu!" En deux jours, tout près de deux mille exemplaires furent vendus.» Jean-Charles Harvey, *Les Demis-civilisés*, édition critique par Guildo Rousseau, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1988, p. 38.

originales de roman du roman, à cette qualité particulière [près], par rapport aux modèles classiques du genre, que ce qui est mis ici en abyme n'est pas rien qu'un vague projet, simple prétexte à réflexion fonctionnelle, mais un roman fait, existant *a parte rei* : *Serge d'entre les morts* d'un auteur authentique dénommé Gilbert La Rocque¹⁷⁸.

En fait, si ce roman est, comme le prétend Réjean Robidoux, le meilleur exemple de récit spéculaire, ce n'est pas seulement parce qu'il comporte une mise en abyme de l'énonciation, grâce à la présence du personnage écrivain Omer Marin. Ce n'est pas non plus parce qu'il comporte une mise en abyme de l'énoncé par la présence d'un livre à écrire¹⁷⁹ et d'un livre écrit (*Serge d'entre les morts*), ni une mise en abyme du code (d'une critique littéraire et de jugements sur la littérature en général), mais bien parce qu'il comporte aussi une mise en abyme de la réception, grâce à la lecture du roman de Gilbert La Rocque, *Serge d'entre les morts*. La lecture occupe, dans *Le Semestre*, une place

178. Réjean Robidoux, «Gérard Bessette, lecteur de Gilbert La Rocque», dans *Gilbert La Rocque; l'écriture du rêve*, Montréal, Québec-Amérique, 1985, p. 91.

179. «Ainsi dans cette espèce de roman qui s'intitulera probablement *Le Semestre* je n'ai pas dit pourquoi le protagoniste Omer Marin (qui est plus ou moins moi) se met à écrire son dernier semestre d'enseignement.» (*Le Semestre*, p. 21).

primordiale : c'est l'histoire d'une lecture qui s'y trouve racontée.

Contrairement à *La Bagarre* et au *Libraire*, dans *Le Semestre* ce ne sont ni la présence effective d'un récepteur ni la manifestation du contexte qui conditionne la réception qui servent à instaurer une forme de réflexion sur l'écriture, la lecture et la littérature en général, mais bien la mise en évidence de la réception comme acte. Dans *La Bagarre* et *Le Libraire*, «l'acte de lecture n'est jamais consommé devant nous; aucun passage d'une lecture en cours ni aucune phrase n'est délibérément et explicitement citée dans le texte¹⁸⁰.» Dans *Le Semestre*, au contraire, la lecture envahit le texte, autant au niveau diégétique qu'au niveau discursif. Omer Marin est d'abord un lecteur professionnel. Professeur de littérature québécoise à la Princess University de Narcotown, sa vie est centrée sur la lecture de textes. Durant un semestre, il lit *Serge d'entre les morts* de Gilbert La Rocque, il l'enseigne, et surtout il enseigne à lire. Comme le lui fait remarquer Sandra, une de ses étudiantes : «avant de vous entendre commenter ces textes je ne savais pas ce que lire veut dire» (*Le Semestre*, p. 171).

¹⁸⁰. Louise Frappier, «Le livre en mouvement du *Libraire* au *Semestre*», *Études françaises*, «Bibliothèques imaginaires du roman québécois», vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 65.

Le récit, dans *Le Semestre*, est entièrement structuré à partir de la lecture de *Serge d'entre les morts*. Le roman se compose de deux types de séquences qui s'intercalent les unes dans les autres. Les séquences de lecture, qui constituent une thématization de l'acte de lecture, décrivent une lecture en cours d'élaboration. Les séquences d'actions correspondent au niveau anecdotique et concernent les événements de la vie d'Omer Marin : les événements présents — les cours à donner, les étudiantes à rencontrer — et passés — l'enfance, l'aventure avec Renata, la vie conjugale avec Henriette...

La lecture qui est faite par Marin en est une d'identification : elle fait coïncider personnages et personnes, lecteurs fictifs et lecteurs réels, narrateurs et écrivains, en postulant un rapport d'identité entre les diverses instances. Ainsi, «Marin une fois re-finie sa lecture éprouva (encore somnolent) la conviction que la femme rouge n'était pas seulement la mère de Serge mais aussi la sienne propre» (*Le Semestre*, p. 106). Cette identification, Marin la conçoit plutôt comme une projection au sens freudien, «car toutes les lectures qu'on aime ne sont rien d'autre que des prétextes à projection» (*Le Semestre*, p. 45). La lecture ainsi pratiquée ne vise qu'à

établir des liens entre les personnages et soi : « toute découverte littéraire authentique comporte une part de projection [...], en termes ordinaires cela veut dire que l'on découvre chez les autres (chez les personnages littéraires) seulement ce que l'on porte en soi (à l'état plus ou moins latent) » (*Le Semestre*, p. 131). Cette coïncidence permet à Marin d'établir des ressemblances entre Serge et lui : « Mais alors (se dit Marin) il doit exister aussi entre Serge (d'entre les morts) et moi quantité de traits communs (autrement l'aurais-je disséqué-décortiqué avec un tel acharnement passionné?) » (*Le Semestre*, p.131). Mais elle lui permet aussi d'établir des rapports avec l'auteur de *Serge* : « la raison pour laquelle je tique à peine face aux changements d'optique dans *Serge* c'est que (au fond) je m'identifie à lui » (*Le Semestre*, p. 204).

Le mélange des voix narratives dans *Serge d'entre les morts*, amplement analysé par Omer Marin et ses étudiantes, n'est qu'une autre forme d'assimilation. Comme le remarque Réjean Robidoux, « Sont ainsi indûment combinés dans la structure narrative auteur, narrateur titulaire et tiers personnages¹⁸¹ »,

181. Réjean Robidoux, « Gérard Bessette, lecteur de Gilbert La Rocque », dans *Gilbert La Rocque; l'écriture du rêve*, p. 95.

pour former l'instance productrice du récit. En fait, toute l'analyse de la voix narrative est fondée sur la nécessité, pour le lecteur, d'«identifier le narrateur avec ses coordonnées particulières de temps et d'état d'âme, afin de coïncider parfaitement avec lui au niveau du récit¹⁸²».

La lecture telle que conçue par Marin est aussi une lecture créatrice : elle participe à la création de l'œuvre. Ainsi, «Marin [...] avait la conviction - illusoire? - d'être en train de recréer *Serge* sur un autre plan donc de faire dans un sens concurrence à *La Rocque*» (*Le Semestre*, p. 34). Ailleurs, il affirme : «Il faut que je recrée-reconstitue *Serge* au plan analytique-logique-discursif se disait Marin, il faut que je complète à un autre niveau la création de *La Rocque*» (*Le Semestre*, p. 55). La lecture-crédation attribue au lecteur une place active : celui-ci «doit chercher-raccorder le fil conducteur» (*Le Semestre*, p. 18) en dépit de la construction fragmentaire du texte, voulue ou non, en rétablissant l'ordre chronologique des séquences. Il délimite et étiquette d'abord chacune des scènes de *Serge d'entre les morts* en la situant le plus précisément possible sur la chaîne chronologique des

¹⁸². *Ibid.*, p. 94.

événements, pour ensuite l'analyser à partir d'une grille psychanalytique.

Les séquences d'actions sont le plus souvent appelées par les séquences de lecture, celles-ci étant la force qui organise l'ordre de plusieurs scènes dans *Le Semestre*. Tel événement nous est raconté après la lecture d'une séquence qui le fait surgir de la mémoire et tout à coup lui donne un sens. Ainsi, après avoir relu la scène originaire de *Serge d'entre les morts*, Omer Marin repense à cet après-midi passé avec Renata, accompagnée de son bébé, dans une chambre de motel. C'est dans le blanc entre les deux scènes (celle de la lecture et celle du motel) que s'effectue inconsciemment le passage :

Et Marin relut ensuite de bout en bout la "séquence originaire" de *Serge* [...] et seulement à la fin de cette relecture ai-je noté la bascule optique fils/père qui m'a tellement remué? Et c'est pourquoi j'ai sans doute (fugitivement) essayé (faisant marche arrière) d'adopter - non non - l'optique du père au cours du coït auditivement perçu par l'enfant Non non

Se tournant dans son lit et revoyant ou plutôt repalpent Renata... (*Le Semestre*, p. 223)

Peu à peu le lien sera dévoilé explicitement par le narrateur :

[Marin] Qui venait tout juste de saisir les liens complexes qui pouvaient rattacher la scène originaire de *Serge* [...] à son traumatisme propre... (*Le Semestre*, p. 230)

Mais c'est bien depuis l'*Urzenne-primal-scene* de *Serge* (se remémora brumeusement Marin) que j'ai dérivé jusqu'à l'écrabouillement du père dans sa Dodge "scrapée dans le tournant de Saint-Elphège" et dont j'ai fantasmatiquement pris la place (fatidique) après celle de *Serge* et de Marie-Ange-Angèle-Angélique,... (*Le Semestre*, p. 247)

Et peu à peu Omer se mit à subodorer-présentir la relation (ténébreuse) qui pouvait exister entre d'une part la séquence originaire (imaginaire) de *Serge d'entre les morts* qui se terminait par l'écrabouillement du père et d'autre part la scène (réelle) qui s'était déroulée dans un motel de la banlieue de Narcotown et qui avait précédé (sinon provoqué *post hoc ergo propter hoc*) sa quasi-mort à lui Marin dans un lit à garde-fou grillagé du *Narcotown General Hospital*. (*Le Semestre*, p. 254)

Le passage de l'explication de la scène de la femme

rouge à la narration d'un épisode de l'enfance d'Omer Marin se fait également sans transition, le lien d'analogie étant à peine souligné, une scène appelant l'autre :

La femme rouge c'est la femme saignante interdite (sa mère étendue pâle dans son lit à la campagne). (*Le Semestre*, p. 76-77)

Non seulement est-ce à travers l'acte de lecture que les personnages se souviennent des événements qui nous sont relatés mais c'est également «dans la dynamique d'une explication littéraire que les protagonistes prennent leur mesure propre, font le point de leur passé et vont de l'avant¹⁸³». Ainsi, Sandra n'arrive à faire face à son inceste que lorsqu'elle étudie le roman familial avec Omer Marin :

[...] au premier semestre en passant vous avez parlé en passant seulement du roman familial [...] puis vous êtes revenu sur le roman familial, je vous écoutais sans vous écouter [...] ça ne collait pas, je me disais Ce sont des paroles en l'air des constructions de l'esprit puis tout à coup *bang* je me suis aperçue que vous parliez de moi dans ce que j'ai de plus intime... (*Le Semestre*, p. 182)

183. *Ibid.*, p. 91.

Comme le remarque R. Robidoux :

[...] l'interprétation marino-bessettienne de *Serge d'entre les morts* et des premiers romans de La Rocque est une suite de constats de la plus active syntonie, qui expliquent certes l'œuvre larocquienne, mais qui dynamisent du même coup, de façon agissante, *Le Semestre* lui-même¹⁸⁴.

Reduplication de la lecture... et lecture

Les romans de Gérard Bessette sont des récits spéculaires qui permettent de voir un type de redoublement rarement envisagé comme tel par les théoriciens de la mise en abyme : celui de la réception du récit. Lucien Dällenbach¹⁸⁵ appelle récit spéculaire tout texte qui comporte une mise en abyme. Selon la définition qu'il propose, à partir de l'acception canonique d'abord énoncée par Gide et au moyen des catégories de Roman Jakobson, la mise en abyme est un miroir interne réfléchissant soit l'énoncé, soit le code narratif, soit

184. *Ibid.*, p. 99.

185. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977.

l'énonciation du récit.

La mise en abyme de l'énoncé peut être définie comme

[...] une *citation de contenu ou résumé intertextuels*. En tant qu'elle condense ou cite la matière d'un récit, elle constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé — et donc un trait du code métalinguistique, en tant qu'elle est partie intégrante de la fiction qu'elle résume, elle se fait en elle l'instrument d'un retour et donne lieu, par conséquent, à une répétition interne¹⁸⁶.

La présence d'un roman dans le roman est la forme habituelle de la mise en abyme de l'énoncé, quoique celle-ci puisse également s'accomplir par la présence d'œuvres musicales ou picturales. La mise en abyme du code, d'autre part, consiste le plus souvent en une reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symptomatiques du récit premier à l'intérieur du segment réflexif. En fait, la mise en abyme du code peut donner lieu à deux mises en abyme distinctes : «l'une, *fictionnelle*, dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée, l'autre, *textuelle*, le réfléchissant sous son aspect littéral

¹⁸⁶. *Ibid.*, p. 76.

d'organisation signifiante^{187.}»

Le plus souvent, l'autoreprésentation se manifeste par la présence d'un personnage écrivain ou d'une autre figure auctoriale qui

[...] accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature. Voici un auteur qui parle pour faire parler, écrire, agir un autre auteur. [...] Le personnage-écrivain, quels que soient son ou ses rôles sur le plan des événements, met en cause le récit comme discours littéraire : par lui, la littérature parle d'elle-même, le discours s'autoréfère^{188.}

Cependant, la mise en abyme de l'énonciation ne se limite pas à la mise en scène d'une figure auctoriale : une telle définition ignorerait la complexité de toute situation communicationnelle, qui comprend, outre le locuteur, un allocutaire et se déroule dans un contexte spatio-temporel précis. Ainsi, la mise en abyme de l'énonciation, telle que l'a définie Lucien Dällenbach, consiste en

1) la "présentification" diégétique du

187. *Ibid.*, p. 123.

188. André Belleau, *op. cit.*, p. 22-23.

producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception¹⁸⁹.

En fait, la mise en abyme de l'énonciation peut se diviser en deux sous-types : la mise en abyme de la production et la mise en abyme de la réception.

La mise en abyme de la production se fait grâce à la présence d'un personnage qui représente l'auteur implicite. Selon Dällenbach, pour que ce personnage obtienne ses lettres de créance, il doit soit occuper un métier qui entretient des liens d'analogie avec le métier d'écrivain, soit être pourvu d'un nom qui renvoie au nom de la page de titre ou au procès de la production, tel celui de Fabius dans *les Gommages* de Robbe-Grillet qui renvoie au fabulateur, soit être l'auteur d'une mise en abyme de l'énoncé.

La mise en abyme de la réception est l'image inversée de la mise en abyme de l'énonciation. Comme cette dernière, elle permet de mettre en scène un élément ordinairement caché : en

¹⁸⁹. Lucien Dällenbach, *op. cit.* p. 100.

l'occurrence, la lecture. Le personnage renvoie alors au lecteur implicite, mais comme celui-ci est toujours anonyme, le rapport de similitude entre le lecteur implicite et son représentant dans le texte ne peut pas se faire par une ressemblance onomastique. L'analogie ne peut alors s'établir que par la pratique d'une activité analogue à la lecture.

Inger Christensen¹⁹⁰, Brian T. Fitch¹⁹¹ et Linda Hutcheon¹⁹², qui se sont penchés à la suite de Dällenbach sur la question de l'auto-représentation, mentionnent eux aussi la présence d'un redoublement au niveau de la réception mais simplement par rapport à la présence d'un narrataire intradiégétique¹⁹³, non d'un personnage lecteur. Or, la présence

190. Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction; a Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981, 175 p.

191. Brian T. Fitch, *The Narcissistic Text; a Reading of Camus' Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 128 p.

192. Linda Hutcheon, «Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, no 29, 1977, p. 90-106.

193. Pour Janet M. Paterson, «tout narrataire [...] participe au processus de l'autoreprésentation» («L'autoreprésentation: formes et discours», *Texte*, vol. 1, 1982, p. 187). Cette affirmation exige cependant d'être nuancée, car tout texte possède un narrateur et un narrataire, étant donnée la nature communicationnelle de la langue : un locuteur s'adresse naturellement à un

d'un personnage lecteur constitue une forme particulière de mise en abyme. À l'instar du personnage écrivain, le personnage lecteur permet une réflexion sur la littérature, à une différence près : celle-ci ne s'élabore plus en fonction d'un comment écrire, mais bien d'un comment lire. Les contraintes de la production romanesque perdent ainsi de leur importance, l'accent étant mis sur le rôle joué par le lecteur dans la constitution du texte littéraire.

Selon Dällenbach, tout type de réflexivité «présuppose la présence en lui d'une mise en abyme de l'énoncé à laquelle s'adjoignent ou ne s'adjoignent pas selon les cas d'autres réflexions élémentaires¹⁹⁴», c'est-à-dire des mises en abyme de l'énonciation ou du code. Dällenbach ne considère donc comme récits spéculaires que ceux qui mettent en scène leur propre production ou leur propre réception ou la production ou la réception d'un texte qui entretient des rapports de similitude avec celui qui l'enchâsse. En fait, pour Dällenbach, la réflexivité n'a qu'un but : permettre une meilleure lisibilité, dans la mesure où elle fournit un micro-récit qui réitère le macro-récit

interlocuteur, un narrateur s'adresse à un narrataire.

194. Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 142.

[...] par une saisie globale et quasi instantanée : celle que permet une "maquette" qui, au plan du signifiant aussi bien parfois qu'au plan du signifié, simplifie la complexité de son modèle, convertit le temps en espace, transforme la successivité en contemporanéité et, lui donnant le pouvoir de *com-prendre*, rend le lecteur apte à maîtriser le texte et à le "phraser"¹⁹⁵.

Or, la mise en abyme de la lecture agit elle aussi sur la réception du texte, mais d'une autre façon. Au lieu de fournir le sens du texte dans un micro-récit, elle fournit une grille d'analyse, un mode de lecture qui se présente comme un modèle à suivre pour décoder le texte.

Dans *La Bagarre*, par exemple, la "présentification" diégétique de récepteurs semble de prime abord être fondée sur le processus de caractérisation des personnages tel que nous l'avons déjà étudié. Toutefois, si les lectures de Denis Boucher, dans *Au pied de la pente douce*, permettent seulement de définir son statut social, son appartenance à un groupe ou son évolution psychologique, celles de Jules Lebeuf signalent aussi sa

¹⁹⁵. Lucien Dällenbach, «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*, no 177, janvier-mars 1980, p. 32.

conception de la littérature et plus particulièrement du roman, à la fois par son choix de lectures et par son discours sur la lecture et sur la façon d'écrire¹⁹⁶. Ces éléments instaurent une lecture auto-représentative, dans la mesure où ils décrivent un certain type de romans et un certain mode de lecture. En outre, les similarités entre le projet de roman de Lebeuf et *La Bagarre* servent à appuyer davantage une lecture auto-représentative. Gilles Marcotte a d'ailleurs souligné à quel point le futur roman de Lebeuf ressemble à celui de Bessette, autant dans sa façon de commencer le roman¹⁹⁷ que dans sa façon de concevoir la description¹⁹⁸.

Le Libraire, par contre, met en scène le contexte qui conditionne la réception. Ce contexte de réception est

196. On se rappelle qu'il remet en question son entrée en matière afin que celle-ci puisse permettre au lecteur d'«élaborer sa propre vue panoramique» (*La Bagarre*, p. 91) et qu'il s'interroge sur la question du réalisme des descriptions (p. 90).

197. «Lebeuf s'apprête donc à abandonner sa vue panoramique, au profit d'une entrée en matière plus abrupte, morcelée, celle-là même qu'utilisera Bessette au début de *La Bagarre*.» (Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 24).

198. «[...] faire *comme si* la description s'opérait d'elle-même. Ici, encore, le désir de Lebeuf correspond exactement au programme réalisé par Bessette dans *La Bagarre*.» (*Ibid.*, p. 26).

prédéterminé par une conception manichéenne de la littérature, qui entraîne une catégorisation des lecteurs. Pourtant, comme dans *La Bagarre*, cette division des lecteurs ne fonde pas seulement une caractérisation des personnages : elle sert aussi à véhiculer et à valoriser une conception bien précise de la lecture : le bon lecteur est celui qui lit pour découvrir quelque chose, pour s'instruire. Ainsi, seuls les lecteurs qui n'adoptent pas la bonne position de lecture répondent à la description que Bertrand Gervais fait du lecteur du *Libraire* :

[...] le lecteur est traité de la même façon que les personnages du journal. Rabattu au rang des Joachinois, il est, comme eux, tenu à l'écart du discours. [...] il est amené [...] à commettre des erreurs : à se tromper de type narratif, à se méprendre sur un titre, ainsi qu'à adhérer à une temporalité impossible [...] et à faire confiance à un narrateur qui ne cherche qu'à décevoir¹⁹⁹.

Ainsi, ce n'est pas vraiment de son lecteur que le texte se moque «en l'attaquant même dans son acte de lecture; [...] en le prenant continuellement en défaut, en lui faisant faire des erreurs, en le laissant se compromettre²⁰⁰», mais bien d'attitudes de lecture

199. Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, p. 158.

qui le poussent à ignorer certains détails et à tirer des conclusions trop rapides. Le lecteur qui n'a pas compris d'entrée de jeu que «l'absence de désignation du personnage, l'identification rapide du cadre [sont] les traces d'une écriture diariste²⁰¹», qui n'a pas tenu compte de la nature du livre de Voltaire lorsque l'étudiant a dit «que c'était un livre d'histoire et d'exégèse» est appelé à remettre en question tous les présupposés qui fondent sa situation de lecture.

Dans *Le Semestre*, l'autoreprésentation prend appui sur «la mise en évidence de la réception comme telle²⁰²», qui constitue le fondement de l'autoreprésentation. La présence de *Serge d'entre les morts* fait du *Semestre* un roman du roman mais en un sens quelque peu différent de ce que l'on entend habituellement par cette appellation. Ce qui est décrit dans *le Semestre*, ce n'est ni exclusivement l'écriture ni même seulement une conception de la littérature, comme par exemple dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, mais bien la lecture d'un roman. Le rôle actif de co-création de l'œuvre joué par la lecture y est souligné

200. *Ibid.*, p. 139.

201. *Ibid.*, p. 144.

202. Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, p. 100.

à maintes reprises par le personnage lecteur, Omer Marin. On pourrait cependant se demander si la représentation de la lecture par la présence d'un personnage lecteur dans le roman n'est pas un artifice utilisé par l'auteur pour limiter la part de création qui revient au lecteur, en lui fournissant un modèle de lecture et en lui suggérant de s'identifier à ce lecteur.

La lecture d'Omer Marin, qui, à l'intérieur même de l'univers fictionnel, est présentée comme un modèle que ses étudiantes doivent reproduire, devient du même coup la lecture la plus apte à être utilisée pour lire Marin lui-même :

Pourtant la topoanalyse littéraire qu'il imposait comme mode d'approche à ses étudiants, Omer aurait souhaité l'appliquer à ses propres œuvres car il était depuis quelques années convaincu que son attitude vis-à-vis de l'espace constituait une des clefs de son comportement et de son caractère. (*Le Semestre*, p. 46)

Dans ce roman, le passage de la lecture fictive à la lecture réelle du lecteur empirique est assuré précisément par l'abolition continue et générale des frontières entre la réalité et la fiction. À l'intérieur même du roman, les scènes fictives (celles de *Serge d'entre les morts*) et les scènes «réelles» (celles

qui se rapportent aux événements de la vie d'Omer Marin) sont mises en relation par des liens d'analogie. Mais ce sont surtout les liens d'identité postulés entre Gilbert La Rocque et Omer Marin, entre Omer Marin et le narrateur, entre Omer Marin-narrateur et Gérard Bessette qui, en franchissant les frontières de la fiction, fournissent au lecteur une forme d'identification à reproduire pour mieux comprendre l'œuvre.

Bien que *Le Semestre* soit raconté à la troisième personne, la distance entre le narrateur et le personnage d'Omer Marin est rapidement abolie, pour permettre en fin de compte de rejoindre l'auteur réel, Gérard Bessette lui-même.

Le narrateur de l'histoire amorcée se dévoile et, mettant cartes sur table, établit une quasi-équivalence d'identité entre le personnage et lui sur le plan rhétorique (JE et IL dans le déroulement du discours) ainsi qu'au niveau de l'anecdote (où il faut vite joindre l'auteur - Gérard Bessette en personne — le moi de la vie réelle que le lecteur n'en finira plus de reconnaître dans les faits et gestes représentés)²⁰³.

203. Réjean Robidoux, *La Création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec-Amérique, 1987, p. 190.

De La Rocque à Marin, de Marin au narrateur, du narrateur-Marin à Bessette, la chaîne d'identification est en principe sans fin.

Ces reduplications au niveau des producteurs des récits demandent à être reproduites au niveau des récepteurs. D'abord entre Marin-lecteur et ses étudiantes : en tant que professeur, Marin impose à ses étudiantes une grille de lecture qui est la sienne. C'est toutefois le personnage de Sandra qui manifeste la coïncidence la plus complète entre la lecture faite par Marin et la sienne propre. Elle adopte à tous les égards une attitude similaire à celle de Marin face au texte larocquien, au point où l'on peut reprendre les commentaires de Réjean Robidoux au sujet de l'étudiante de Gérard Bessette, Els Post-Pieterse et les lui appliquer :

Sans du tout minimiser les trouvailles de l'étudiante, on peut reconnaître entre autres dans ce texte [pour ma démonstration, la dissertation de Sandra Karolanski], comme en un miroir, bien des traits caractéristiques du maître, depuis le dessein fondamental de chercher la signification de l'œuvre dans les nuances de la forme, jusqu'au parti d'exploiter la continuité d'un roman à l'autre, en dépit du changement des protagonistes, et de rester ouvert en conclusion sur une

suite²⁰⁴.

Il n'y a plus qu'un pas à franchir pour rejoindre le lecteur empirique.

Dans son essai, *La Création de Gérard Bessette*, Réjean Robidoux a franchi ce pas. Dans sa «Chronologie de Gérard Bessette et/ou (imaginaire) d'Omer Marin» et dans les chapitres biographiques, il utilise amplement les informations biographiques fournies par le roman, faisant ainsi sienne la démarche même de Marin qui consiste à passer du personnage à l'auteur. Toute la première section de l'essai, consacrée à la vie de Gérard Bessette, est elle-même justifiée et justifiable à partir de la grille psychanalytique adoptée par Bessette lui-même dans ses essais et par Marin dans *Le Semestre* : «Suivant là-dessus l'avis des anciens historiens littéraires et celui plus actuel des psychocritiques, je crois moi aussi qu'il est utile de bien connaître l'homme pour comprendre l'œuvre, et vice versa²⁰⁵.» C'est Marin qui, dans *Le Semestre*, dit que la lecture de *Serge d'entre les morts* lui a permis non seulement de mieux

204. Réjean Robidoux, «Gérard Bessette, lecteur de Gilbert La Rocque, *op. cit.*, p. 90.

205. Réjean Robidoux *La Création de Gérard Bessette*, p. 13.

connaître le roman, mais aussi l'auteur La Rocque et finalement de se comprendre lui-même : «Marin avait le sentiment de mieux connaître en profondeur *Serge d'entre les morts* ainsi que son auteur et par réfraction-association de mieux se connaître lui-même» (*Le Semestre*, p. 277). Il en est de même de Sandra Karolanski, qui dit à son professeur : «vos cours pour moi ont été beaucoup plus que des cours ce furent des expériences vécues profondément *flesh and bones*» (*Le Semestre*, p. 87). Et que dire du titre de l'essai de Réjean Robidoux, *La Création de Gérard Bessette*? On ne peut qu'y voir la contrepartie de la lecture créatrice proposée par Marin. La lecture de Réjean Robidoux est tellement près de celle de Marin-Bessette que Bessette lui-même s'y reconnaît : «Nous nous ressemblons» écrit-il à Réjean Robidoux. La lecture de *Serge d'entre les morts*, en générant le texte du *Semestre*, génère également toutes les lectures du *Semestre*.

Les lectures des personnages instaurent donc une lecture autoreprésentative lorsque le roman comporte des indications sur la conception de la lecture ou sur les modes de lecture adoptés par les personnages lecteurs. En fait, ces indications visent d'abord à promouvoir une certaine conception de la littérature qui détermine le type de lecture qui sera adopté :

le choix de romans, le mandat de lecture, les éléments textuels à privilégier. Ce mode d'inscription de la lecture peut se présenter sous diverses formes, toutes susceptibles d'instaurer une identification virtuelle du lecteur avec la position lectorale valorisée dans le roman²⁰⁶.

Les lectures des personnages lecteurs sont décrites de façon à ce que le lecteur externe puisse déduire leur efficacité, découvrant ainsi le mode de lecture le plus pertinent. Le lecteur externe est alors appelé à adopter la «bonne» lecture ou à rejeter celle qui serait inadéquate. Si le lecteur externe s'avère être déjà un adepte du mode de lecture prôné dans le roman, l'inscription de la lecture fonctionne alors comme une confirmation. Dans certains romans, ce processus peut se faire par un jeu de tentatives et d'échecs, alors que, ailleurs, dans *Le Semestre* par exemple, le personnage lecteur a déjà découvert le mode de lecture le plus efficace. Le lecteur externe est alors d'emblée «placé dans une position de complicité et d'accord tacite²⁰⁷» avec la perspective de lecture véhiculée par le roman.

²⁰⁶. En ce sens, la lecture autoreprésentative manipule le lecteur d'une façon analogue à celle des romans à thèse. À ce sujet, voir la section «Le rôle du lecteur» dans Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou L'Autorité fictive*, Paris, PUF, «Écriture», 1983, p.175-184.

Comme pour le roman à thèse, «On pourrait appeler ce procédé la persuasion par la cooptation : le lecteur, coopté dès le début dans les rangs du héros, se trouve structurellement — donc, nécessairement — du «bon côté²⁰⁸.» Une fois le lecteur externe convaincu de la pertinence du mode de lecture privilégié par le roman, l'adoption de ce mode devient une virtualité, dans la mesure où le lecteur possède toutes les conditions essentielles à sa réalisation. Ce passage à l'acte, qui est inscrit dans le roman autoréférentiel, comme dans le roman à thèse, «est l'indice d'une tendance générique plus vaste : la tendance à joindre l'univers diégétique de l'oeuvre à l'univers vécu du lecteur [externe], de sorte que l'un devient le prolongement de l'autre²⁰⁹.» La structure du *Semestre* vise justement à favoriser cette abolition des frontières entre la fiction et la réalité. Contrairement au roman à thèse, ce n'est pas le réalisme de la diégèse qui permet le rapprochement mais bien, comme dans les romans métafictionnels²¹⁰, un brouillage entre la lecture fictive et la

207. *Ibid.*, p. 179.

208. *Ibid.*, p. 178.

209. *Ibid.*, p. 181.

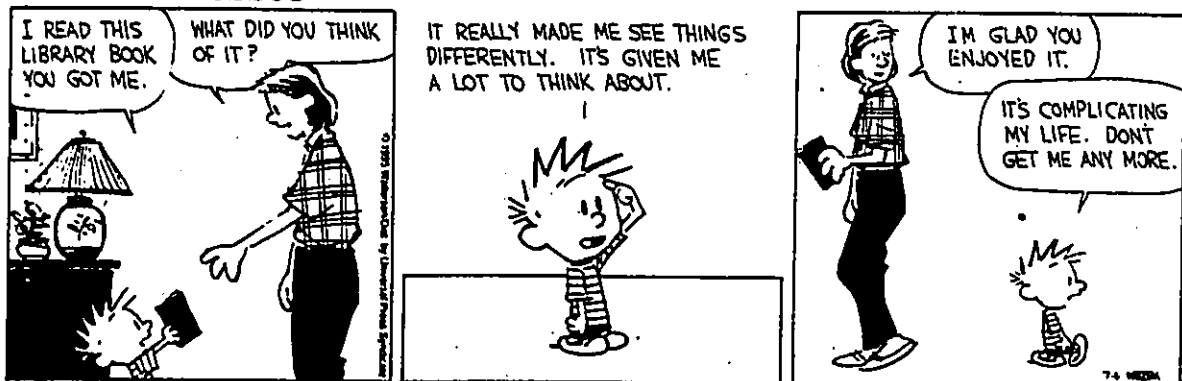
210. Voir Linda Hutcheon, *Narcissitic Narrative : The Metafictional Paradox*, p. 93-94.

lecture «réelle».

Deuxième partie

Écrire la lecture : fonder un parcours de lecture

Calvin and Hobbes



«Tout art respecte un ordre conventionnel, mais d'ordinaire nous ne le remarquons pas, à moins que nous ne soyons avertis de la convention²¹¹.»

«The implication that the ideal reader is a tabula rasa on which the text inscribes itself not only makes nonsense of the whole process of literary education and conceals the conventions and norms which make possible the production of meaning but also insures the bankruptcy of literary theory, whose speculations on the properties of literary texts become ancillary and ex post facto generalizations which are explicitly denied any role in the activity of reading²¹².»

L'étude de la représentation de la lecture a permis de dégager diverses fonctions qui fondent différents modes de lecture : la fonction référentielle fait appel aux connaissances culturelles du lecteur, la fonction intertextuelle pose comme

211. Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1969, p. 120.

212. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, p. 121.

réfèrent un autre texte, alors que la fonction autoreprésentative utilise un fragment intratextuel comme fondement herméneutique. Si les modes de lectures varient, il n'en demeure pas moins qu'en faisant appel à des éléments culturels, intertextuels ou réflexifs, la lecture cherche avant tout à établir une certaine cohérence qui lui permette d'assigner un sens au texte. Or, cette recherche de cohérence définit-elle l'acte même de la lecture ou n'est-elle pas qu'une convention?

Selon de nombreux théoriciens, lire n'est pas un acte naturel mais bien plutôt une activité conventionnelle, toujours déjà déterminée par les connaissances ou les croyances du lecteur quant à la façon de comprendre et d'interpréter un texte. Ainsi, pour Jonathan Culler : «*To read a text as literature is not to make one's mind a tabula rasa and approach it without preconceptions; one must bring to it an implicit understanding of the operations of literary discourse which tells one what to look for*²¹³.» Tout en acceptant cette position fondamentale, il convient cependant d'y apporter certaines précisions.

213. Jonathan Culler, «Literary Competence», *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 102.

Si le lecteur n'est pas une *tabula rasa* lorsqu'il aborde le texte, ce n'est pas par choix comme le laisse entendre Culler (*not to make one's mind a tabula rasa*) mais plutôt parce que le lecteur est inévitablement marqué par la conception de la lecture véhiculée par la *doxa*. D'autre part, ce n'est pas par nécessité (*one must bring to it an implicit understanding of the operations of literary discourse*) que la lecture est liée aux conventions littéraires, mais bien par un automatisme difficilement évitable. Ainsi, même si certains dispositifs textuels, telle la présence de personnages lecteurs, d'éléments intertextuels ou autoreprésentatifs, invitent le lecteur à adopter certaines positions de lecture, il ne faut pas pour autant négliger l'apport du lecteur. Comme le souligne Richard Saint-Gelais :

La gestion préalable de la lecture implique aussi la problématique à partir de laquelle le lecteur aborde le texte : les postulats auxquels il souscrit — le plus souvent tacitement — et, plus généralement, la conception qu'il se fait de son propre exercice²¹⁴.

Selon l'acception la plus générale, les conventions sont définies comme des actes admis par un accord tacite ou,

²¹⁴. Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages*, p. 86.

comme dit Steven Mailloux, des habitudes auxquelles on participe («shared practices²¹⁵»). De nombreuses typologies, dont celles de Steven Mailloux, de Peter Rabinowitz²¹⁶ ou de Siegfried Schmidt²¹⁷, tentent d'organiser les diverses conventions narratives en fonction de critères particuliers. Ainsi, Mailloux distingue entre les conventions traditionnelles qu'il limite aux genres et aux modes²¹⁸ littéraires, les conventions régulatrices, qui prescrivent un mode d'action («*what should and should not be written (or read)* ²¹⁹»), et les conventions constitutives, qui instituent l'activité qu'elles règlent, c'est-à-dire qui permettent de considérer un texte comme littéraire²²⁰. Rabinowitz énonce

215. Steven Mailloux, *Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1982, p. 126.

216. Peter J. Rabinowitz, *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1987, 249 p.

217. Siegfried Schmidt, *Foundations for the Empirical Study of Literature : the Components of a Basic Theory*, Hambourg, Helmut Buske Verlag, 1982.

218. «[...]modes are stylistic and thematic conventions that cross genres; for instance, symbolism, realism and romanticism are modes that can be manifested in the lyric poem, the historical drama, and the war novel» (Steven Mailloux, *op. cit.*, p. 130).

219. *Ibid.*, p. 133.

220. «[...] constitutive conventions include those that make a text count as literary» (*ibid.*).

quatre types de règles que le lecteur doit suivre s'il veut lire «adéquatement²²¹» : les règles qui régissent les éléments qui doivent être privilégiés et celles qui déterminent la signification, les règles relatives à la configuration et les règles de cohérence. D'autre part, Siegfried Schmidt énonce une série d'axiomes :

- a) L'oeuvre d'art a une forme singulière et manifeste un ordre, une symétrie, une proportion ou une perfection particulière [le présupposé de la cohérence].
- b) Il existe dans une oeuvre d'art une relation entre chacun de ses éléments, surtout entre sa forme et son contenu.
- c) Tout élément dans une oeuvre d'art est significatif [*has meaning*].
- d) L'oeuvre d'art se prête à diverses interprétations.
- e) L'oeuvre d'art survit à son contexte temporel [*outlasts its time*]²²²

221. «*These rules govern operations or activities that, from the author's perspective, it is appropriate for the reader to perform when transforming texts — and indeed, that it is even necessary for the reader to perform if he or she is to end up with the expected meaning.*» (Peter Rabinowitz, *op. cit.*, p. 43). L'étude de Rabinowitz s'inscrit dans l'optique de ce qu'il nomme «*authorial reading*».

222. Siegfried Schmidt, *op. cit.*, p. 55-56; cité par Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, p. 33.

Il ne s'agit pas ici d'entreprendre une nouvelle classification plus ou moins exhaustive²²³, mais plutôt de signaler certaines des conventions les plus couramment admises. La première, qui subsume toutes les autres, c'est que le texte littéraire est porteur d'un message qu'il faut interpréter. Certains perçoivent ce message comme étant celui que l'auteur y a inscrit, d'autres comme un attribut du texte; mais dans les deux cas, lire est perçu comme une quête du sens. De cette convention en découlent deux autres. Premièrement, chaque élément du texte a une fonction et est donc signifiant en soi; deuxièmement, le texte littéraire forme un tout cohérent. En plus de ces conventions littéraires qui fournissent à la lecture un but (trouver le sens) et un moyen (interpréter chaque élément et l'inscrire dans un tout cohérent), il existe une convention générale qui dicte que chaque genre littéraire doit être lu d'une façon qui lui est particulière. Les conventions génériques propres à chaque genre permettraient, en principe, de savoir quels éléments doivent être privilégiés dans la quête du sens.

Nous n'avons jusqu'ici ni étudié les conventions qui

²²³. Ces théoriciens, tout comme Jonathan Culler qui insiste à maintes reprises sur le rôle des conventions dans l'élaboration de la lecture, ne proposent pas une liste, même partielle, des diverses conventions.

dictent au lecteur sa conception de la lecture ni remis en question l'attitude dominante qui, dans notre culture, fait que le texte est perçu comme un ensemble cohérent et autonome. Or, en soulignant les présupposés et les conventions qui préexistent à toute lecture, les romans qui représentent des lectures en acte ouvrent une réflexion d'ordre métalectural.

Selon Steven Mailloux, les dispositifs textuels fondent l'interprétation de deux façons, soit en mettant en oeuvre les conventions littéraires, comme dans les romans que nous avons étudiés dans la première partie, soit en les remettant en question, comme les romans qui seront analysés dans la deuxième partie : «*For instance, a communicative act that violates a traditional or regulative convention can be made to signify by virtue of that violation, and various kinds of acts can be made sense of by applying conventions to their performance*²²⁴.» Comme l'affirme Marilyn Randall, «la transgression fournit un degré de visibilité aux stratégies dont le fonctionnement reste normalement invisible²²⁵». C'est donc la remise en cause des conventions qui, en instaurant un mode de lecture particulier, la

224. Steven Mailloux, *op. cit.*, p. 154-155.

225. Marilyn Randall, *op. cit.*, p. 34.

métalecture, permet d'en prendre conscience avec plus d'acuité.

IV

Les conventions génériques

«[...] la convention signale la tradition à laquelle l'oeuvre doit être rattachée, et elle souligne ses affinités avec des oeuvres du même type. Le principal objectif de la distinction des genres est moins de classer que de clarifier ces affinités traditionnelles, révélant ainsi des rapports entre les oeuvres littéraires qui passeraient inaperçus s'ils ne se référaient pas à la définition d'un certain contexte²²⁶.»

Les lectures des personnages romanesques sont souvent signalées de façon générique : le genre constitue, de fait, la première orientation de la lecture et l'un de ses éléments les plus fondamentaux. Du moins, dans une perspective traditionnelle. Jonathan Culler a tenté de démontrer l'importance

²²⁶. Northrop Frye, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1969, p. 301.

des conventions génériques dans l'acte de lecture, par inversion expérimentale en quelque sorte, ou du moins par déplacement, en décrivant comment un écrit journalistique peut être lu comme de la poésie²²⁷. Selon lui, lire un écrit journalistique ou un roman comme de la poésie ne change pas le sens des mots et des phrases mais transforme l'interprétation, car les conventions qui régissent la poésie inscrivent un mode de lecture particulier²²⁸. Ce faisant, Culler met à jour un présupposé fortement ancré dans la communauté littéraire : celui qui dicte «que toute réception implique une interprétation et que celle-ci ne saurait se faire en dehors d'un horizon générique²²⁹». Cette attitude soulève trois

227. Stanley Fish a fait la même expérience avec un groupe d'étudiants à qui il a présenté une liste de noms comme étant un poème. Voir «How to Recognize a Poem When You See One», dans *Is There a Text in This Class?*, p. 322-337.

228. «*The easiest way to grasp the importance of these conventions is to take a piece of journalistic prose or a sentence from a novel and set it down on the page as a poem. The properties assigned to the sentence by a grammar of English remain unchanged, and the different meanings which the text acquires cannot therefore be attributed to one's knowledge of the language but must be ascribed to the special conventions for reading poetry which lead one to look at the language in new ways, to make relevant properties of the language which were previously unexploited, to subject the text to a different series of interpretive operations.*» (Jonathan Culler, «Literary Competence», *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, p. 102-103).

229. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, «Poétique», 1989, p. 151.

questions essentielles. La première peut se formuler comme une paraphrase du titre de l'essai de Stanley Fish : Comment reconnaître un poème (ou tout autre genre) quand on en voit un? La deuxième touche de plus près à la lecture : En quoi une lecture poétique, par exemple, se distingue-t-elle d'une lecture romanesque? En troisième lieu, on doit se demander, de fait, si la lecture a besoin d'un ancrage générique.

*Le Nez qui voque*²³⁰ de Réjean Ducharme, désigné sur la couverture comme un roman, mais redéfini par le narrateur comme de la poésie, permet d'explorer cette problématique en réactivant l'opposition séculaire entre prose et poésie. S'agit-il d'un roman, d'un long poème ou de prose poétique? La lecture du *Nez qui voque* sera-t-elle transformée par la définition générique qu'on lui assignera? Enfin qui décidera du genre auquel ce texte appartient?

**Perception du genre ou
Comment reconnaître un roman quand on en lit un**

En abordant un texte, le lecteur peut faire appel à deux types d'éléments pour l'aider à en identifier le genre : les

²³⁰. Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, «NRF», 1967, p. 8.

indices paratextuels et les marqueurs textuels. Les premiers viennent de l'extérieur pour imposer une caractérisation, alors que les seconds semblent, *a priori*, endogènes. Parmi les indices paratextuels, le plus marquant est sûrement l'indication générique qui apparaît sur la page couverture ou, encore plus souvent, sur la page de titre du livre. La formulation explicite du genre propose d'emblée un contrat de lecture qui peut d'emblée influencer le lecteur dans son choix de lectures : si celui-ci désire mieux connaître l'histoire de la Rome antique, il préférera un livre d'histoire aux *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar. La publication chez un éditeur particulier, ou dans telle collection, peut aussi connoter une appartenance générique.

Les préfaces jouent également un rôle dans la détermination générique de l'oeuvre. À l'instar de l'ensemble du paratexte, la préface est souvent perçue comme cette marge du texte qui commande toute la lecture. Selon Gérard Genette, le paratexte

[...] toujours porteu[r] d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au

service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés²³¹.

Le baptême générique présenté par le paratexte a donc le plus souvent «une fonction de légitimation, d'où une nette tendance à une interprétation libérale, sinon à une réinterprétation, implicite ou explicite, des critères d'identité générique admis²³²» : il s'agit pour l'auteur de s'assurer que son texte ne sera pas pris pour un vulgaire autre type de texte.

En fait, comme le souligne Genette, l'association d'un texte à un genre vise avant tout à générer une lecture qui tienne compte de l'intentionnalité de l'auteur (fonction pragmatique du genre) en l'insérant dans une tradition (fonction classificatoire). Le discours paratextuel sur le genre s'inscrit ainsi dans une visée communicationnelle qui conçoit la lecture comme une forme de récupération ou de décodage du sens inscrit par l'auteur. Ainsi, pour E. D. Hirsch, ardent défenseur du sens auctorial : *«Understanding can occur only if the interpreter proceeds under the same system of expectations, and this shared generic*

²³¹. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, «Poétique», 1987, p. 8.

²³². Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 78.

*conception, constitutive both of meaning and of understanding, is the intrinsic genre of the utterance*²³³.»

Si, au contraire, on considère l'oeuvre littéraire comme une entité signifiante en soi, le genre devient un moyen de classer les oeuvres en fonction de caractéristiques textuelles. Ainsi, certains genres seront définis en fonction de leurs caractéristiques discursives (le théâtre, par exemple, active le critère représentation/non-narration), sémantiques (roman d'aventures, par exemple) ou syntaxiques (la versification en poésie). La complexité sémiotique de l'oeuvre littéraire ouvre tout un champ de possibilités de ressemblances qui peuvent être mises à contribution dans l'attribution d'une dénomination générique²³⁴.

Les allusions à des oeuvres littéraires à l'intérieur du texte constituent, selon Alastair Fowler, la forme la plus directe

²³³. E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, London, Yale University Press, 1967, p. 80-81.

²³⁴. Pour une étude détaillée des différents éléments qui peuvent servir à caractériser les genres, voir Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 357 p.

d'identification²³⁵. La récurrence de mentions renvoyant à des textes, ou parfois à un seul texte, sert à établir un horizon générique en fonction duquel le livre sera appréhendé. Si la récurrence suffit, selon Fowler, pour témoigner de la fonction générique de certaines allusions, il est parfois nécessaire que celles-ci soient accompagnées d'un commentaire sur le genre ou d'une lecture des textes mentionnés. En soulignant les caractéristiques textuelles propres au genre en question, le texte désigne indirectement ses propres caractéristiques. Ainsi, les oeuvres auxquelles il est fait allusion peuvent fonctionner soit de façon positive, lorsqu'il y a correspondance entre leur genre et celui auquel le texte qui les inclut peut appartenir, soit de façon négative, lorsque les deux textes s'opposent. Souvent, comme le mentionne également Fowler, les allusions génériques serviront à souligner les écarts entre l'oeuvre et les textes auxquels elle renvoie²³⁶.

Le genre : un contrat de lecture?

Si les genres sont, comme on le prétend couramment,

²³⁵. *Ibid.*, p. 88.

²³⁶. *Ibid.*, p. 90.

un outil servant à guider le lecteur dans son interprétation, quelle est leur fonction dans l'élaboration d'une lecture? Les caractéristiques sémantiques et syntaxiques de l'oeuvre jouent un rôle essentiel par rapport à la structuration de la lecture : les premières sont conçues en fonction de la thématique de l'oeuvre, et les secondes par rapport à l'organisation formelle du texte. Les caractéristiques sémantiques déterminent les éléments textuels qui seront considérés comme pertinents pour l'élaboration du sens, alors que les caractéristiques syntaxiques délimitent la configuration de la lecture elle-même. Ainsi, la spécificité sémantique de la poésie, qui s'oppose dans une grande mesure à la prose et plus particulièrement au roman, peut se rattacher à des théories diverses²³⁷. Dans une perspective affective, par exemple, la poésie servirait à exprimer les sentiments, l'émotif ou l'affectif, par opposition à la prose qui énoncerait des idées, des faits et des concepts. Le roman, quant à lui, servirait plus précisément à construire un monde possible en mettant en scène des personnages. Selon une autre attitude, la poésie n'exprimerait rien de différent de la prose mais l'exprimerait de façon différente :

237. Voir Tzvetan Todorov, «Autour de la poésie», *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 100.

sans signifier autre chose, le poème signifie autrement. Une façon différente de dire la même chose serait : les mots sont (seulement) des signes dans le langage quotidien, alors qu'ils deviennent, en poésie, des symboles²³⁸.

Ainsi, la poésie résisterait à l'intelligibilité et tendrait à l'obscurité, alors que le roman utiliserait le langage de façon mimétique, transparente. Au niveau syntaxique, la poésie se distinguerait de la prose et du roman à cause du

principe de ressemblance, qui gouverne l'enchaînement des séquences phoniques (autrement dit de la répétition). L'hypothèse consistera alors en une simple affirmation de cohérence et d'unité entre les différents plans du texte : les ressemblances métriques sont secondées par des ressemblances phoniques (paronomases, allitérations, paragrammes), grammaticales (le parallélisme) et sémantiques (la métaphore)²³⁹.

La poésie est aussi présentée comme le langage du paradoxe²⁴⁰,

²³⁸. *Ibid.*, p. 101.

²³⁹. *Ibid.*, p. 103.

²⁴⁰. Jonathan Culler cite à cet effet Cleanth Brooks (*The Well-Wrought Urn*, p.3) :

des oppositions. De plus, elle se distinguerait par sa versification, son rythme et ses rimes. Dans cette optique, la lecture poétique privilégiera les éléments sémantiques qui connotent l'émotivité, elle mettra en relief les tensions internes. Le lecteur sera alors à l'affût des ambiguïtés latentes, des paradoxes et des ressemblances; il s'attendra à des jeux d'allitérations, de rimes et de mots afin de leur assigner un sens qui s'accordera avec les champs sémantiques qu'il aura établis. La lecture poétique fonctionne donc sur un double registre, qui va du sens littéral au(x) sens figuré(s). La lecture romanesque s'attachera plutôt à construire un monde cohérent en enchaînant les situations narratives de façon logique et chronologique, en attribuant aux personnages certaines caractéristiques et certaines fonctions à l'intérieur de la dynamique textuelle. La lecture poétique fonctionne selon le mode paradigmatique alors que la lecture romanesque s'élabore selon l'axe syntagmatique.

Ces caractéristiques ne servent pas seulement à distinguer les genres majeurs (la prose, la poésie, le drame) mais aussi ce que d'aucuns appellent les sous-genres. Ainsi, le journal

«the language of poetry is the language of paradox» (Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, London, Henley, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 162).

intime en tant que relation quotidienne des événements se présente comme l'écriture d'expériences personnelles : ce sont des archives de la mémoire intime. Au niveau syntaxique, le journal intime est régi par l'ordre du temps et, plus particulièrement, par la quotidienneté de l'écriture. Si l'écriture intime est une écriture rétrospective, l'écart entre le temps narré et le temps narrant est minimal en vertu de la quotidienneté de la rédaction. De plus, le journal intime se caractérise au niveau discursif par l'absence de destinataire : «la clause du secret entraîne une double conséquence : si l'on écrit, c'est pour soi-même; le journal s'auto-destine²⁴¹». Il se distingue donc à la fois de la chronique historique, de l'autobiographie et des mémoires qui relatent des faits passés mais où l'écart entre le temps des événements et celui de l'écriture est plus grand; d'autre part, ces autres sous-genres ne sont pas régis par la loi de la quotidienneté, ni celle du calendrier, pas plus que par celle de l'absence de destinataire. De plus, le journal intime, comme l'autobiographie et les mémoires, se distingue de la chronique historique par le caractère personnel des faits racontés. Ainsi, la lecture intime, comme celle de

²⁴¹. Jean Rousset, *Le Lecteur intime de Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986, p. 141. Cette règle de fermeture du texte, comme toute règle générique, peut être transgressée.

l'autobiographie, des mémoires ou de la chronique historique, se modèle sur celle du roman et de la prose en général, dans la mesure où elle cherche à construire un monde cohérent. Cependant, elle s'en distingue dans la mesure où les événements relatés se présentent soit comme non-fictifs soit comme feints. D'autre part, ces lectures s'organiseront en fonction du caractère évolutif présumé par l'importance de l'aspect temporel dans ces genres.

Si la lecture semble structurée par les caractéristiques qui permettent de distinguer les genres, leur identification pose cependant plus de problèmes qu'elle n'en résout. D'une part, la lecture s'élabore-t-elle en fonction des caractéristiques qu'elle reconnaît dans les textes? Ou, au contraire, ne retient-elle ces caractéristiques que parce que le lecteur les recherche en fonction du genre auquel il rattache le texte, avant même d'entreprendre la lecture? Pour Fish, la réponse est claire : *«It is not that the presence of poetic qualities compels a certain kind of attention but that the paying of a certain kind of attention results in the emergence of poetic qualities.»*²⁴² Selon cette approche la lecture serait toujours

242. Stanley Fish, «How To Recognize a Poem When You See One», *Is There a Text In*

prédéterminée par l'association du texte au genre. Et cette prédétermination serait si forte que n'importe quel texte pourrait être lu en fonction des règles régissant n'importe quel genre. Culler adopte une position analogue lorsqu'il affirme que, du moment où l'oeuvre littéraire est considérée en fonction de la lecture, les genres ne sont plus des classes taxinomiques mais des ensembles de normes et d'attentes qui permettent au lecteur d'attribuer des fonctions aux divers éléments de l'oeuvre : les «vrais» genres ne seraient rien d'autre que ces ensembles de normes qui rendent compte de la lecture²⁴³. Dans *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov définit, lui aussi, le genre en fonction des opérations lectorales qu'il impose :

le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur — un lecteur qui s'identifie au personnage principal — quant à la nature d'un événement étrange. [...] D'autre part, le fantastique exige un certain type de lecture : sans quoi, on risque de glisser ou dans l'allégorie ou dans la poésie²⁴⁴.

This Class?, p. 326.

²⁴³. «*Genres are no longer taxonomic classes but groups of norms and expectations which help the reader to assign functions to various elements in the work, and thus the 'real' genres are those sets of categories or norms required to account for the process of reading.*» (Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, p. 123).

²⁴⁴. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil,

Cette définition, toutefois, ne résout pas l'ambiguïté : il demeure difficile ou même impossible de déterminer si le texte appartient au genre parce que son dispositif textuel impose cette lecture ou si la lecture elle-même détermine le genre. Comme le remarque Culler :

[...] this indeterminacy may be a virtue rather than a disadvantage: it captures an important aspect of texts and reading. On the one hand, the responses of readers are not random but are significantly determined by the constituents of texts, yet on the other hand the interpretive orientation of a response is what gives certain elements significance within a work²⁴⁵.

Néanmoins, dans tous ces cas, les caractéristiques propres aux genres sont données comme extérieures au texte. D'une part, le lecteur doit en avoir connaissance avant d'entreprendre la lecture et, d'autre part, il doit procéder à une vérification ou, à tout le moins, il doit sentir que les opérations lectorales qu'il met en oeuvre grâce à sa connaissance conventionnelle du genre sont rentabilisées par le texte. Ce n'est donc que dans la mesure où un

«Points», 1970, p. 165.

245. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, p. 58-59.

lecteur retrouve dans le texte les éléments qu'il attribue à un genre qu'il remarque ces éléments et adopte le mode de lecture qui s'impose.

Le rapport texte-genre-lecture

Le Nez qui voque met en oeuvre cette double détermination générique de la lecture, pré-textuelle et textuelle, en opposant son inscription générique paratextuelle (elle-même assez ambiguë en soi) à ses marqueurs textuels. La suggestion de Fowler au sujet des allusions génériques peut servir de point de départ pour une lecture du texte de Ducharme; on considérera ensuite le discours paratextuel et finalement les marqueurs textuels.

Les allusions génériques ne manquent pas dans *Le Nez qui voque* : Mille Milles, le narrateur, et Chateaugué sont des lecteurs avides qui ne confinent pas leur lecture à un genre en particulier. Ensemble, ils lisent des ouvrages historiques, des essais plus ou moins philosophiques et de la poésie, Mille Milles lit seul des romans. De plus, par ses descriptions des ouvrages, Mille Milles souligne les caractéristiques qui lui semblent les plus représentatives de chaque genre. Sa lecture de chroniques

historiques, par exemple, prend en considération les faits énoncés : «Cuthbert, seigneur de Berthier par achat, fut officier dans la Garde Noire avant l'achat, avant la vente; c'est ce que j'ai lu.» (p. 27). Ainsi, on pourrait rattacher le discours de Mille Milles à ce genre et expliquer la place importante faite à l'histoire dans la thématique de l'oeuvre. Selon Franca Marcato-Falzone,

[...] l'émergence de la légende dans la narration est provoquée et maintenue par la lecture que Mille Milles fait de textes historiques qui racontent les entreprises héroïques accomplies en Amérique par des «Français», depuis ceux d'Iberville sur la conquête du Canada jusqu'à la relation d'Aegidius Parent sur la révolte de 1837 contre les Anglais [p. 29], en passant par les écrits de Benjamin Sulte sur l'exploration du Mississippi par Cavelier de La Salle (p. 18-19)²⁴⁶.

Les lectures romanesques sont, pour leur part, toujours mises en relation avec la thématique sexuelle :

Je n'aime plus cela, lire. Par le premier livre que j'ai lu, j'ai été bouleversé. À l'intérieur de ce livre, une femme

²⁴⁶. Franca Marcato-Falzone, *Du mythe au roman; une trilogie ducharmienne*, Montréal, VLB Éditeur, 1992, 217.

déboutonnait sa blouse. [...] Les Américains vont droit au but : sex. Ils n'ont pas le sens des vaines subtilités. Sur la couverture de tous les romans en provenance du Sud, il y a le mot sex, il y a une femme déshabillée ou à peu près, il y a une femme en état d'orgasme ou à peu près. Ainsi, les hortensesturbateurs les moins au courant, les moins instruits, savent à quoi s'en tenir, aussitôt. Cela saute au visage; c'est un bon roman; il n'y a même pas moyen de se demander si oui ou non c'est un bon roman. (p. 46, 48).

La poésie apparaît dans *Le Nez qui voque* sous une forme désarticulée. Des vers y sont cités sans que le contexte, l'ensemble du poème, ne soit mentionné ou suggéré :

Je pourrais en écrire des pages et des pages sur Nelligan. Quand nous avons sept ans, nous nous enfonçons dans les bois et, assis aux pieds des pins, nous lisons et relisons ses poèmes. Quelques-uns de ses vers, comme : «Lorsque nous lisons *Werther* au fond des bois...», semblaient parler de nous. (p.54).

L'aspect thématique est donc souvent privilégié dans le discours de Mille Millies au détriment du discursif et du syntaxique. Cependant, cette prédominance de la thématique ne s'accompagne pas d'une valorisation de l'aspect sémantique. Ainsi, lorsqu'il est

question des essais philosophiques, genre où, en théorie, les idées ont préséance sur la forme, il souligne l'inanité de leurs paroles :

Voici un extrait de ce que nous avons lu aujourd'hui, à la bibliothèque : «Ce que le mal des pommes de terre était aux *Fleurs du Mal*, le médium et Figuiet ne l'étaient-ils pas à un véritable ouvrage occultiste dont l'idéal coïnciderait avec l'étage (O) de Rimbaud et la réalisation de Baudelaire.» «L'étage (O) de Rimbaud»! Nous nous sommes étouffés de rire quand nous avons lu cela. Il y a des coups de pied qui se perdent. Il y en a qui ont le culte de la niaiserie grave. (p. 141-142)

Les oeuvres que lisent Mille Milles et Chateaugué et, conséquemment, les genres auxquels elles appartiennent sont en grande partie caractérisés par le sujet de leurs discours. Il n'en demeure pas moins que les allusions génériques ne permettent pas vraiment d'associer *Le Nez qui voque* à l'un de ces genres au détriment des autres. Tous sont sur une pied d'égalité : en fait, tous sont soumis à la même dérision. Elles soulignent seulement les divers thèmes présents dans le roman. C'est cette constatation qui permet à Franca Marcato-Falzone de conclure :

L'épos (l'Histoire) et le conte (la poésie), d'un côté, et le roman, de l'autre, sont des

référents constants pour le narrateur, les deux pôles qui conditionnent — et entre lesquels oscille — son intention de raconter, et qui, en définitive, constituent les formes de la littérature qu'il évoque et actualise dans son récit. Voilà ce que confirme l'alternance, dans cette narration, des caractéristiques propres à l'un ou l'autre de ces genres, alternance déterminée par le type d'oeuvres que lit le héros²⁴⁷.

Pourtant, avant même que le lecteur n'ait pris connaissance du texte, *Le Nez qui voque* appartient au genre romanesque par l'inscription «roman» qui apparaît sur sa couverture et par sa publication chez Gallimard dans la collection «NRF». La préface, peut-être à cause de son caractère énigmatique, n'entérine pas explicitement cette appartenance générique : elle semble d'abord n'avoir aucun lien avec la généricité du texte. Le premier paragraphe s'interroge sur l'utilisation des pronoms démonstratifs *cela* et *ça*, pour conclure : «Si c'est *ça* ce n'est pas *cela* et si c'est *cela* ce n'est pas *ça*.» (p. 8). Le second paragraphe raconte l'histoire d'un ciel de lit et d'un ciel :

Un ciel de lit regarda un ciel et lui dit :

²⁴⁷. *Ibid.*

— Je ne suis pas un ciel de lit. Je suis un ciel.

Un ciel, qui ne voulait pas être pris pour un ciel de lit par les autres ciels, regarda les autres ciels et leur dit:

— Je suis un ciel. Je ne suis pas un ciel de lit.

Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme.

Ces deux fragments ouvrent néanmoins un questionnement ontologique qui correspond exactement à celui que la théorie des genres entretient à l'égard de l'identité textuelle. Le premier postule l'impossibilité pour deux déterminations de coexister²⁴⁸, le second soulève le problème de la détermination générale par rapport à une détermination spécifique, l'une étant valorisée au détriment de l'autre.

La préface pose ainsi doublement la question du genre. D'une part, le genre est d'ordinaire perçu comme un mode de classification et de caractérisation des textes, qui affirme implicitement l'impossibilité d'être ça et cela à la fois (ce postulat fait aujourd'hui l'objet d'une remise en question généralisée). D'autre part, elle soulève un problème de lecture

²⁴⁸. Pour une analyse freudienne de la première partie de la préface, voir Franca Marcato-Falzone, *op. cit.*, p. 181-183.

qui peut indirectement se rattacher à la question du genre. Doit-on lire la préface de façon dénotative ou, au contraire, de façon allégorique? Le premier type de lecture se rattache d'ordinaire à la prose, alors que le second est plus près d'une lecture poétique.

Or, la poésie apparaît dans le texte même avant la préface. Selon Richard Duchaine, Louise Milot et Dominique Thibault : «L'ouverture du *Nez qui voque* par le moyen d'une citation de *Soir d'hiver* de Nelligan est certainement pour quelque chose dans le halo poétique du roman²⁴⁹.» Toutefois, si le prologue cite de la poésie, il présente aussi des fragments de prose romanesque, philosophique et historique, trop brefs pour avoir une signification réelle (et qui ne peuvent être associés à un genre que par le nom de leur auteur²⁵⁰), ainsi que quatre phrases attribuées à un auteur imaginaire, dont le genre est pour le moins problématique : «Le beau n'est pas nécessairement difficile à faire. Le beau n'est pas nécessaire. Le beau n'est pas.

²⁴⁹. Richard Duchaine, Louise Milot, Dominique Thibault, «Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme», *Urgences*, no 28, mai 1990, p. 8.

²⁵⁰. Ces citations font le tour des genres auxquels peut être rattaché le «roman» : la poésie (Nelligan, Musset), la prose (Colette, Barrès, Sand), l'histoire (Iberville), l'essai (Hitler, Platon, Kierkegaard) et le journal intime (Léandre Ducharme, *Journal d'un exilé politique aux terres australes*).

Le beau nez!» (p. 7). Cette dernière «citation» peut cependant être lue en parallèle avec les quatre vers de Nelligan : «comme un "négatif" prosaïque de *Soir d'hiver*²⁵¹». Ainsi, comme le remarquent Richard Duchaine, Louise Milot et Dominique Thibault

{...} dans les trois premières propositions de l'auteur imaginaire, le beau, l'essence de la poésie, est-il traité dysphoriquement — a) il n'est pas difficile à faire; b) pas nécessaire; c) inexistant —, mais le jeu de mots de la fin marque un saut qualitatif par lequel le substantif «beau», ravalé au rang d'adjectif d'un nouveau substantif, se trouve à produire, à partir de ce qui était un beau poème de Nelligan, cet équivalent trivial méconnaissable qu'est un beau nez²⁵².

D'entrée de jeu, le texte s'installe dans l'équivoque générique, déjà soulignée par le titre.

En se proclamant poète et non vulgaire prosateur²⁵³,

251. Richard Duchaine, Louise Milot, Dominique Thibault, «Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le Nez qui voque de Réjean Ducharme*», *Urgences*, no 28, mai 1990, p. 12.

252. *Ibid.*

253. «Je suis un poète; qu'on se le dise; qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur.» (p. 166).

Mille Milles «affirme l'existence d'un *langage poétique* qui acquiert un rôle déterminant quant à l'identité générique de son texte²⁵⁴». Les éléments poétiques qu'il retient pour transformer son récit en poésie sont la rime, la répétition, le paradoxe et l'utilisation d'images, notamment la comparaison. Comme le remarque Marilyn Randall, dans son étude détaillée de l'utilisation du langage poétique dans *Le Nez qui voque*²⁵⁵, la rime connote d'emblée le langage poétique. Frontière entre la prose et la poésie, elle permet au lecteur, même le moins averti, de reconnaître le langage poétique. Or, Mille Milles souligne à maintes reprises les syntagmes rimés qui ponctuent son texte :

Chateaugué est ici, assis sur le lit (*assis*
rime avec ici, mais point *assise*) (p. 21)

Ce qu'il faut savoir. Ce qu'il ne faut pas
savoir. Ce qu'il faut savoir, ma noire. Ce
qu'il ne faut pas savoir, le soir. J'aime
cela quand cela rime. J'aime à commettre
des crimes. J'aime à comète des crimes.
(p. 26)

Avant qu'elle disparaisse, je lui ai
appliqué une claque retentissante sur les

254. Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, p. 112.

255. *Ibid.*, p. 103-129.

fesses. *Fesses* rime avec *disparaisse*. Je
veux que vous le voyiez quand cela rime.
(p. 166)

Mille Milles privilégie également la répétition. Celle-ci, comme
la rime d'ailleurs, «attire l'attention sur l'écriture aux dépens du
sens²⁵⁶» :

Ces larmes se gonflaient en silence,
tombaient en silence, glissaient en
silence, se bouscullaient en silence,
séchaient en silence. (p. 107)

Il en est de même de la comparaison qui ne semble trouver sa
place dans le texte que pour connoter le langage poétique. Le
rapprochement entre le comparant et le comparé apparaît fortuit,
appelant souvent une explication :

La gloire, c'est comme un dictionnaire. Un
dictionnaire, c'est comme une porte : cela
s'ouvre et se ferme. Un désert, c'est
comme une allumette; mais c'est beaucoup
plus grand qu'une allumette. [...] Une femme
c'est comme un cheval; ce n'est bon qu'à
échanger contre des moutons. Une femme,
c'est comme un écureuil; c'est beau. (p. 45)

Malgré l'omniprésence des éléments poétiques, malgré

²⁵⁶. *Ibid.*, p. 120.

les nombreuses précautions dont il se sert pour qu'ils n'échappent pas au lecteur, le discours de Mille Milles est pourtant loin d'être perçu comme de la poésie. Si, le vocabulaire qu'il utilise n'a rien de poétique, ce n'est cependant que l'absence de détermination sémantique qui mine la valeur poétique de ces éléments. En fait, ceux-ci fonctionnent avant tout comme synecdoque de la poésie, indiquant par leur seule présence le caractère poétique du discours de Mille Milles. Nous ne pouvons donc que souscrire à la conclusion de Marilyn Randall :

À l'intérieur d'un contexte gouverné implicitement par les présupposés romanesques, les conventions du co-texte sollicitent un contexte poétique qui s'érige en conflit irréductible avec ce premier. C'est ainsi que la prose rimée de Mille Milles rend explicite, en les contestant, deux présupposés littéraires opposés: son texte constitue un défi à la notion de genre en adoptant, dans le contexte romanesque, les plus banales et les plus désuètes des stratégies poétiques, contestant par le fait même l'existence du genre *et son indistinction*.²⁵⁷

Il demeure cependant un autre genre auquel *Le Nez qui*

257. *Ibid.*, p. 123.

voque peut être rapproché : le journal intime. Ce genre est à peine mentionné dans le roman : ni Mille Milles ni Chateaugué ne lisent de journaux intimes; la préface y fait allusion mais de façon très détournée, peu de gens connaissant le journal de Léandre Ducharme. Mille Milles lui-même ne désigne son texte comme journal qu'à la toute fin : «Je ne suis pas aussi fidèle et attentif qu'avant à mon cher journal.» (p. 261). De nombreux critiques ont cependant noté les ressemblances entre le roman et ce genre. Pour Bernard Dupriez, le genre auquel appartiendrait *Le Nez qui voque* n'est pas vraiment problématique : «je doute qu'il s'agisse tout à fait d'un roman. En tout cas, la forme littéraire est celle du journal intime²⁵⁸.» Ce genre permet en fait de récupérer tous les autres : sans frontières, sans limites, le journal intime peut recevoir les anecdotes de la vie quotidienne, la chronique historique, les poèmes et les réflexions philosophiques. Est-ce dire qu'il s'agit en fin de compte d'un journal intime? Rien n'est sûr. Si l'écriture se présente d'emblée comme quotidienne par la notation des dates à la fin de chaque chapitre, celles-ci n'apparaissent pas à l'endroit traditionnel, c'est-à-dire avant l'entrée. De plus, Mille Milles signale d'entrée de jeu qu'il n'écrit pas pour lui-même mais bien pour les hommes :

²⁵⁸. Bernard Dupriez, «Ducharme et des ficelles», *Voix et images du pays V*, 1972, p. 165.

«Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. Je leur écris parce que je ne peux pas leur parler, parce que j'ai peur de m'approcher d'eux pour leur parler.» (p. 10). L'écriture est donc un succédané de la parole; ce qui lui assigne une fonction communicationnelle. À la fin du texte, Mille Milles continue de s'adresser aux hommes : «O mon ami l'homme, que ne t'ai-je encore entretenu des délices symphoniques de t'entendre m'entendre?» (p. 254).

Si le genre de livres lus par Mille Milles, de même que le paratexte et les marqueurs textuels, remet en question l'identité générique du *Nez qui voque*, la forme même des lectures de Mille Milles interroge la validité de toute lecture se fondant sur des critères d'appartenance générique. La lecture de la poésie, comme l'inscription textuelle de la poésie dans le discours de Mille Milles, la désacralise. Lorsque Mille Milles analyse deux alexandrins, dans les chapitres 9 et 10, il souligne avant tout l'aspect dénotatif des vers :

*Où l'insecte doré sur le tronc géant rôde.
[...] D'ailleurs, pour une mouche, un tronc
est extrêmement géant. (p. 36)*

*Mon âme est le donjon des mortels péchés
noirs. C'est du Nelligan. Ce n'est ni
génial, ni général, ni maréchal. Mais c'est*

clair. Nelligan était victime de la noirceur, de la crasse d'âme, de l'impureté.» (p. 37).

Ces commentaires à caractère purement référentiel font suite à une brève analyse «formelle» où Mille Milles mentionne l'inversion littérale entre *doré* et *rôde* : «*Doré* est le contraire de *rôde*, d'une certaine façon. De toute façon, les deux mots sont formés des mêmes lettres. Enfin...» (p. 36). Richard Duchaine, Louise Milot et Dominique Thibault remarquent avec justesse que «l'analyse du vers, non seulement ne débouche pas sur une saisie éclairante du sens, mais scelle la futilité de ce genre d'analyse.²⁵⁹»

En lisant la poésie comme il le fait, Mille Milles renie le mode poétique au bénéfice des contraintes de la lecture romanesque : la clarté et le rapport au réel. Comme le signalent Richard Duchaine, Louise Milot et Dominique Thibault, «[...] la lecture de l'alexandrin ne s'effectue qu'au prix de son inscription dans l'univers de la prose, et donc d'une forme de dénaturation générique.²⁶⁰» En revanche, le genre romanesque semble acquérir

²⁵⁹ Richard Duchaine, Louise Milot, Dominique Thibault, «Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme», *Urgences*, no 28, mai 1990, p. 13.

ses caractéristiques sans qu'il soit même nécessaire de le lire. Les romans américains indiquent qu'il s'agit de bons romans par la seule inscription du mot *sex* et la présence de femmes nues sur la couverture. Quant aux lectures d'ouvrages historiques, elles apportent bien un certain savoir, mais elles provoquent avant tout une réaction physiologique : «Quand je lis du Benjamin Sulte à la bibliothèque Saint-Sulpice, la tête me bout. Rame, Cavalier, rame!» (p. 19) :

À la bibliothèque, nous avons tellement lu, que nous sommes sortis de la bibliothèque dégoûtés. Nous sommes rentrés à la chambre en silence. Nous étions sursaturés de lecture, en tout point écoeurés de la bibliothèque. Il faisait bon garder le silence, ne plus lire, fumer. Mais nous avons la tête dégoûtée d'avoir trop lu et nous étions malheureux. (p. 34).

Mille Milles remet donc en question la distinction entre prose et poésie, entre l'Histoire et le journal intime (l'histoire personnelle). Ce refus des genres peut sembler s'inscrire dans tout ce courant qu'avait annoncé Maurice Blanchot :

Un livre n'appartient plus à un genre, tout

livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant — comme s'il y avait donc une «essence» de la littérature²⁶¹.

À travers la non-adéquation générique du texte, ce qui en fin de compte est en cause, c'est la structuration de la lecture par l'appartenance générique. En fait, c'est même l'ensemble du processus de construction de sens sous-entendu dans l'acte de lecture, qui est contesté. Par la mise en scène du signifiant, sans rapport aucun avec un signifié²⁶², le lecteur est appelé à endosser la position de Chateaugué pour qui «il faut que tout ce qu'on dit ne veuille rien dire» (p. 56). Mille Milles souligne, quant

²⁶¹ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, «collection Idées», 1959, p. 293.

²⁶² Voir, par exemple, dans *Le Nez qui voque* : «Ce n'est pas du Voltaire. Mais, il ne manquait que trois choses à Volta pour être Voltaire : un *i*, un *r* et un *e*.» (p. 33) et «Un mot, pour moi, c'est comme une fleur : c'est composé de pétales; c'est comme un arbre : c'est fait de branches. *Hiérarchiser* est une montagne à douze côtés fantastiques et ces douzes côtés sont comme les douze apôtres. Les douze apôtres se nommaient *H, I, É, R, A, R, C, H, I, S, E* et *R*.» (p. 21).

à lui, le côté dérisoire de la lecture de «ceux qui lisent parce qu'ils trouvent cela bon» et de ceux «qui lisent parce que, pour eux, c'est un devoir» (p. 47). Selon lui, ils

ont le culte de la niaiserie grave. [Ils] passent leur vie à rester gravement penchés sur les problèmes de logistique que soulève la lecture des cris et des grimaces de Rimbaud. [Ils] cherchent à comprendre! Qu'importe si ce qu'on cherche à comprendre n'a aucune importance? C'est si doux de comprendre quelque chose, de résoudre des charades. (p. 142)

Ainsi, c'est la «logistique» de la lecture qui se trouve réfutée, parce qu'en fin de compte «C'est beau, un beau livre. Cela a grand air. Qui a dit qu'il faut lire les livres qu'on achète? Un livre, c'est fait pour être regardé.» (p. 103).

Ainsi, l'inscription d'une lecture générique dans *le Nez qui voque* manifeste que si certains dispositifs textuels sont conventionnellement associés à certains genres, ce n'est que par le biais d'une lecture qui éclaire ces éléments et en ignore d'autres qui pourraient l'inciter à reconnaître un autre genre. Comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, la pluridimensionnalité sémiotique de l'oeuvre littéraire fait en sorte que «la question de

son identité ne saurait avoir de réponse unique, l'identité étant au contraire toujours relative à la dimension à laquelle on l'appréhende²⁶³». En prenant les assertions de Mille Milles et en définissant la poésie comme un texte dans lequel on trouve des rimes, des métaphores et d'autres figures de style qui doivent être décodées par une lecture de nature associative, le lecteur pourrait fort bien considérer le *Nez qui voque* comme de la poésie. Cependant, la plupart des lecteurs n'adoptent pas la position de Mille Milles, car les éléments qui désignent le texte comme un roman ou comme un journal intime sont trop nombreux, dans *Le Nez qui voque*. On parlera alors de roman poétique ou de genre hybride. Mais ce qui demeure en fin de compte, c'est le besoin de classer les textes. Il s'agit avant tout de justifier l'interprétation qui en sera faite, car les éléments retenus comme signifiants le sont à partir des conventions. Ainsi, la question que se posait Mille Milles reste sans réponse : «Quelle sorte de littérature fais-je, Elphège? Est-ce de la littérature surréaliste, surrectionnelle, ou surrénale?» (p. 133).

263. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 80.

V

Les conventions narratives

«Ainsi, la littérature existe pleinement non pas quand l'œuvre est écrite, mais quand un lecteur remonte le cours des phrases et des mots pour devenir, par ce moyen cocréateur de l'œuvre²⁶⁴.»

Dans ses essais, Hubert Aquin s'est souvent interrogé sur la place occupée par le lecteur à l'intérieur de l'institution littéraire et sur le rôle que celui-ci joue dans la genèse de l'œuvre. Pour Aquin, «en littérature, le texte écrit est fait pour être lu par un autre, et cet autre est le lecteur²⁶⁵». Ainsi, le lecteur devient un élément déterminant dans la conception d'une œuvre littéraire, puisque le texte est toujours orienté vers lui. Selon Aquin, la création littéraire consisterait en une «danse de

264. Hubert Aquin, «"La disparition élocutoire du poète" (Mallarmé)», *Blocs erratiques*, Montréal, Quinze, «Québec 10/10», 1982, p. 266.

265. *Ibid.*, p. 263.

séduction» qui vise non seulement à «êtreindre le lecteur», à «le violer même²⁶⁶», mais aussi à lui faire jouer un rôle particulier à l'intérieur de la dynamique textuelle. Si, d'une part, le lecteur prédétermine l'écriture, d'autre part, l'écriture détermine également le lecteur. Aquin affirme être «préoccupé jusqu'à l'obsession par le lecteur²⁶⁷».

Dans l'oeuvre diverse et complexe d'Aquin, *Trou de mémoire* ²⁶⁸ constitue un témoignage hors pair quant au rôle structurant du lecteur dans l'organisation textuelle et, surtout, quant au rôle du texte dans la structuration de la lecture. Hubert Aquin lui-même signalait l'importance particulière du lecteur dans *Trou de mémoire*, à l'occasion d'une entrevue qu'il accordait à Yvon Boucher :

Trou de mémoire est en quelque sorte un roman à lettres. Il y a un foyer et il est en dehors : c'est le lecteur. Lui seul peut être témoin de tout ce qui se passe et, à la fin, le personnage de RR... Le lecteur est donc l'éditeur, c'est lui qui fait le découpage, c'est lui qui édite^{268(bis)}.

266. Yvon Boucher, «Aquin par Aquin», *Le Québec littéraire* 2, 1976, p. 134.

267. Hubert Aquin, *op. cit.*, p. 263.

268. Hubert Aquin, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1968, 204 p. Toutes les citations renvoient à cette édition.

Nombreux sont les critiques qui ont, eux aussi, souligné l'importance du lecteur dans *Trou de mémoire*. Pour Françoise Maccabée-Iqbal, «l'espace du texte [de *Trou de mémoire*] se veut aussi un théâtre de lecture car il y aura spectacle à la seule condition que scripteur et lecteur soient engagés dans le processus de représentation²⁶⁹». Elle fait également remarquer que le fonctionnement textuel de *Trou de mémoire* prescrit un mode particulier de lecture : «C'est comme si le scripteur, refusant de laisser le lecteur libre, lui indiquait la direction à suivre et lui dictait la ligne de conduite à adopter dans sa réponse à la collaboration sollicitée²⁷⁰.»

Le trajet que doit suivre le lecteur de *Trou de mémoire* est loin d'être linéaire. Comme le remarque Anthony Wall : «Dans *Trou de mémoire* s'éclate d'une manière spectaculaire tout centre possible qui pourrait tant soit peu ancrer le mouvement du récit²⁷¹.» L'accumulation des instances

^{268(bis)}. Yvon Boucher, «Aquin par Aquin», *Le Québec littéraire* 2, 1976, p. 136.

²⁶⁹. Françoise Maccabée Iqbal, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, «Vie des Lettres québécoises, 16», 1978, p. 109.

²⁷⁰. *Ibid.*, p. 112.

énonciatrices et des instances interprétatives (éditeurs/lecteurs) qui les doublent articule un fonctionnement textuel plus complexe que celui généré par l'abolition des frontières entre personnages-narrateur-auteur-lecteur que l'on trouve dans *Le Semestre* de Gérard Bessette. Les instances énonciatrices qui se multiplient, se contredisent, se contestent et se supplantent abolissent tout point de repère auquel le lecteur pourrait se rattacher dans sa quête de sens. De plus, malgré leurs tentatives d'explicitier la narration, les instances interprétatives ne parviennent pas à rétablir l'ordre, car la lecture qu'elles tentent d'instaurer est constamment minée par les éléments contradictoires du texte. Ceci contribue à faire de la lecture de *Trou de mémoire* une expérience certes déconcertante mais également révélatrice du rôle joué aussi bien par les personnages lecteurs dans la structuration de la lecture que par les conventions narratives.

Fonder un parcours de lecture

La dynamique textuelle de *Trou de mémoire* est celle d'un mouvement perpétuel qui a pour centre de gravité la lecture.

271. Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, Éditions Balzac, «Collection L'Univers des discours», 1991, p. 97.

Toute la diégèse est axée sur la lecture qui est informée, structurée, par ce mouvement. Dès la première phrase du roman, «Je viens tout juste de *relire...*» (p. 7, nous soulignons), le rôle de la lecture s'annonce primordial. En effet, la prise de parole d'Olympe est d'abord un acte communicationnel, car la lettre, en tant que lettre, est destinée à être lue par son destinataire P.X. Magnant, mais elle est aussi un compte rendu de lecture voué à mettre par écrit la lecture qu'Olympe a faite du texte de Magnant. Cette lettre est également lue par l'éditeur qui l'annote. Ces trois lectures font de la lettre d'Olympe un véritable «avant-propos», une «introduction» au roman : elle met en place et en oeuvre ces notions fondamentales que sont le lecteur, la lecture et l'acte de lire en relation avec un acte élocutoire. Olympe Ghezso-Guénum s'y décrit dans sa qualité de lecteur. Telle qu'il la décrit, sa lecture en est une que l'on peut qualifier de «réaliste», celle-ci étant défini, selon Ginette Michaud, comme une lecture

[...] conçue comme un travail de liaison et d'organisation qui prolonge les qualités de l'œuvre — perfection formelle, clarté, harmonie des parties, etc. — en s'y identifiant mimétiquement, [elle] est alors censée vouloir la dévoiler, l'éclairer, tout en effaçant elle-même ses propres

opérations critiques²⁷².

Ce mode de lecture fonctionne d'abord par identification : soit à l'auteur, soit au héros. Il suscite une herméneutique associative et subjective qui n'a que peu de rapports avec la logique et la raison. Ainsi, Olympe souligne, d'une part, sa haine de la logique cartésienne et, d'autre part, sa tendance naturelle à donner du poids à certaines «coïncidences fortuites» (p. 8) :

Je sais que les Fon sont très enclins à survaloriser tout ce qui est occulte et à édifier interminablement des systèmes de correspondances entre les événements ou entre les hommes [...] En cela, je reconnais que je procède mentalement comme ceux de ma race, et que j'ai tendance, trop souvent, à substituer à la raison un système séméiologique de remplacement.
(p. 8)

Par ailleurs, il met l'accent sur le phénomène d'identification qui est éminemment présent dans l'acte de lecture réaliste et sur l'«ensorcellement» que produit une telle lecture : «Trop de signes conspirent à m'ensorceler pour qu'il ne s'agisse pas d'un

²⁷². Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Ville LaSalle, Hurtubise HMH, 1989, «Brèches», p. 67.

ensorcellement : pour tout vous dire, j'ai le sentiment que nous sommes, vous et moi, incroyablement frères! (J'allais écrire : jumeaux!...)» (p. 8). Il présente également la lecture comme un moyen, si ce n'est le seul, de connaître le monde : «je le sais plus ou moins, [...] car j'ai lu» (p. 11).

La partie suivante de *Trou de mémoire* s'ouvre sur le récit de Pierre X Magnant, qui narre son désir d'écrire un «roman infinitésimal et strictement auto-biographique» (p. 19) dans lequel il confessera sa faute. Mais avant même que le lecteur (externe) ait accès au texte de Magnant, une instance interprétative, l'éditeur, s'impose et se superpose à l'instance narrative par la présence d'une note infrapaginale appelée à la fin du titre de cette partie. Cette instance interprétative déplace et déforme le foyer narratif occupé par Magnant, puisque l'éditeur dit : «Je me suis permis de découper, assez arbitrairement je le reconnais, le récit de P.X. Magnant. Note de l'éditeur.» (p. 19). Les interventions de cet éditeur obligent ainsi le lecteur (externe) à lire le récit de P.X. Magnant selon son propre champ de vision, soit en authentifiant le récit («mon propos n'est pas tant de porter un jugement littéraire sur cet écrit que de prévenir le lecteur sur sa qualité non-fictionnelle.» (p. 73), soit en soulignant le côté apocryphe du texte du scripteur : «j'interviens maintenant dans ce livre pour

mettre en question les pages qui précèdent; en effet, je ne saurais les authentifier à la légère et affirmer tout de go qu'elles ont été écrites par P.X. Magnant.» (p. 101). L'éditeur présente toujours sa position comme étant la bonne, celle qui donne accès à la «vérité» : «Je dois la vérité au lecteur fidèle...» (p. 135).

De façon inattendue et troublante, un second foyer interprétatif apparaît dans le récit, celui de R.R. (p. 43), qui s'avère aussi prescriptif que celui de l'éditeur. Il impose, lui aussi, une vision du récit qui se présente comme étant la «minute de vérité» (p. 123). Jusqu'à l'apparition de ce second foyer d'interprétation, le roman demeure réaliste, en ce sens que tous les foyers d'énonciation, sont, à l'intérieur même du texte, repérables, localisables, identifiables : Olympe Ghezso-Quénum, pharmacien, militant révolutionnaire, réside à Grand-Bassam en 1966; P.X. Magnant, pharmacien, révolutionnaire, écrivain, habite Montréal. Seule R.R. est, surtout lors de ses premières interventions, inconnue, «fictive», «hors-foyer». Lorsqu'elle prend effectivement la parole dans la section «Semi-finale», ce second foyer d'interprétation se «concrétise» et le premier foyer interprétatif, celui de l'éditeur, devient complètement déphasé, déplacé. Il s'accomplit alors, dans le roman, un devenir fictif du réel et un devenir réel du fictif : le passage d'une position à

l'autre provoque une perte du premier foyer, qui retourne à un hors-lieu, et une émergence du second, qui est maintenant localisable. Il ne s'agit pas ici d'un simple changement de narrateur ou d'un changement de point de vue mais bien d'une nouvelle vision. Ce qui était «vrai» selon l'optique de l'éditeur devient faux. R.R. présente alors une nouvelle vérité, une autre réalité : «J'ai conscience que je déçois le lecteur en lui révélant brutalement que j'ai inventé de toutes pièces le délire pseudo-hallucinatoire de Pierre X. Magnant, qui, croyez-moi, n'a jamais existé ailleurs que dans mon imagination» (p. 123).

Un second foyer narratif apparaît alors dans le récit; il s'agit d'Olympe Ghezso-Guénum. Ce dernier, comme P.X. Magnant, écrit son journal, dans lequel il tente de reconstituer, de dévoiler une faute : le viol de Rachel Ruskin. Ce second foyer narratif est soumis, lui aussi, aux interprétations de l'éditeur et de R.R. Mais, à cette étape, les interprétations de l'éditeur ne prédominent plus : la présence de R.R. étant ineffaçable, inoubliable, le lecteur (externe) oscille entre les deux positions de lecture.

Un second compte rendu de lecture²⁷³, qui comprend

trois «chapitres» où l'éditeur et R.R. présentent leurs lectures, est inséré entre le récit de P.X. Magnant et le Journal d'Olympe Ghezso-Guénum : ce sont les sections intitulées «Note de l'éditeur» (p. 121), «Semi-finale» (p. 123) et «Suite et fin» (p. 135). Dans sa «Note de l'éditeur», Charles-Édouard Mullahy décrit l'effet que la lecture a sur lui et il exprime ses sentiments face au texte de Magnant : «trouble», absence de froideur, perte d'objectivité, ensablement, «stupeur». Il déclare alors qu'il «[s]e transforme en écrivain» (p. 121). L'énoncé peut se lire comme anecdotique, puisque, effectivement, l'éditeur intervient par écrit dans le texte de P.X. Magnant, mais il peut tout aussi bien être lu à un second degré. En présentant sa lecture comme une écriture, l'éditeur la re-nomme, il essaie de lui trouver un nom qui lui convienne mieux, puisque celui de «lecture réaliste» ne lui va plus : le lecteur n'est plus passif.

La section suivante, «Semi-finale», écrite par R.R., ne se présente pas comme une lecture — bien que R.R. dise «que le lecteur doit lire ces textes selon le déroulement même de [s]a propre expérience» (p. 123) — mais comme une écriture : «Oui, je n'ai pas cessé de poursuivre — dans cet écrit polymorphe — une expérience d'écriture fictive; depuis la première page, je n'ai pas

273. Le premier est la lettre d'Olympe Ghezso-Ghenum.

cessé d'inventer et de vouloir confectionner un roman.» (p. 123). Il devient évident que l'on se trouve, non plus devant une lecture «réaliste», d'identification et d'évasion, source de connaissance primaire sur le monde fictif, mais bien devant un embryon de lecture «créatrice», c'est-à-dire une lecture qui participe à la création de l'œuvre. C'est d'ailleurs dans cette section qu'apparaissent de nombreuses notations relatives à la scénographie de l'âge baroque italien et à l'anamorphose, qui constituent autant de grilles de lecture permettant de «construire», d'«écrire» le texte.

Dans «Suite et fin», la même transformation a lieu. À cause de l'intervention de R.R., la lecture de l'éditeur ne peut plus être une lecture exclusivement réaliste, bien qu'elle ne soit pas encore une lecture totalement «créatrice». En fait, l'éditeur découvre, bien malgré lui, une nouvelle façon de lire le texte :

Il m'est venu à l'esprit, aussi, que son vasage vagomoteur au sujet des «Ambassadeurs» de Hans Holbein est peut-être un texte codé dont le sens ne saurait apparaître qu'à celui qui est au courant de l'angle exact (en degré) selon lequel il faut le regarder, de la même façon que pour appréhender le crâne qui se tient entre les «Ambassadeurs» on doit regarder le tableau du maître d'un point de vue oblique.

(p. 136)

Il lui est dorénavant impossible d'ignorer le texte de R.R. et de retourner à son ancien mode de lecture : «Elle a donc réussi, car je n'ose plus enlever ces pages qu'elle a rajoutées au dossier» (p. 137). L'éditeur doit donc relire le manuscrit selon «une grille anamorphotique» (p. 141). Cette lecture se révèle tout aussi ensorcelante qu'une lecture réaliste, puisqu'il avoue être «sous l'emprise du récit» (p. 144). De plus, sa lecture produit une métamorphose du lecteur : «Suis-je en train de vivre une autre vie?» (p. 144). Le processus de re-nomination du lecteur est ainsi encore à l'œuvre.

Les trois sections («Note de l'éditeur», «Semi-finale», «Suite et fin») ne forment qu'une seule étape dans la lecture : elles marquent la transition entre deux positions de lecture extrêmes, c'est-à-dire entre la «lecture réaliste» et la «lecture créatrice».

Cette dernière position de lecture s'actualise dans toute son ampleur à la fin du roman, dans un dernier compte rendu de lecture où Rachel Ruskin décrit amplement son «point de vue» sur le texte :

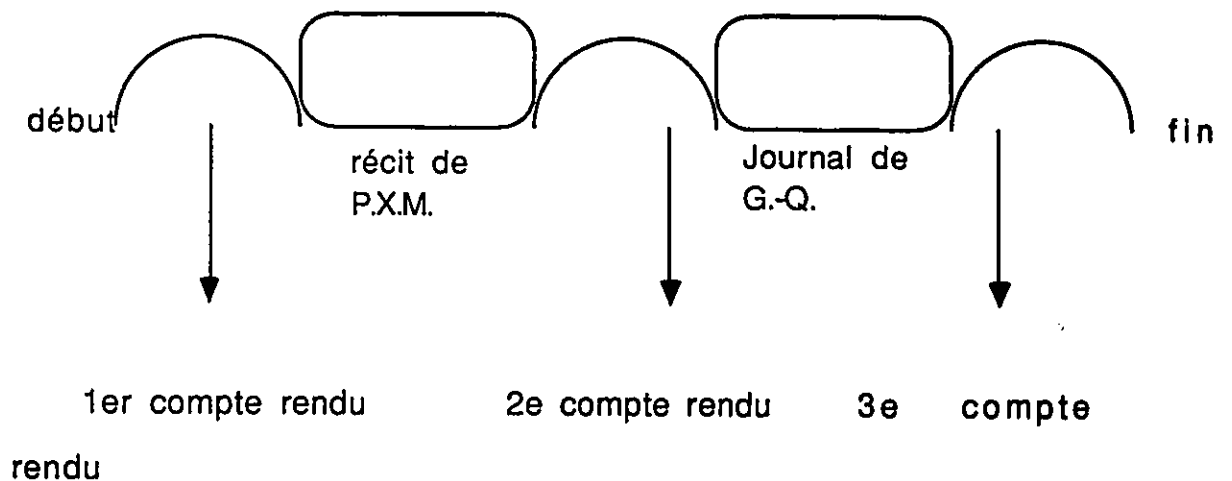
Ce récit informel, constitué par la lettre d'Olympe, le récit strictement affreux de Pierre X. Magnant et tout ce qui s'ensuit, me voici en train de le regarder d'un point de vue final qui me fait découvrir la vérité raccourcie de cette perspective que chaque document rallongeait de façon indue... Ce roman secret est désormais sans secret pour moi : j'en saisis d'un seul regard l'histoire indécise, le style trop lent, le déroulement discontinu : véritable somme informelle, ce texte rallongé m'apparaît soudain si court parce que, tout simplement, je m'apprête à le quitter pour le confier aux presses et à ce public qui n'attend que l'instant de le dévorer, selon l'ordre que je lui ai inculqué et dans la succession que j'ai choisie... (p. 201)

Pour la deuxième fois²⁷⁴, R.R. fait allusion à l'ordre dans lequel le texte doit se présenter, cet ordre ayant effectivement une importance primordiale, puisque la lecture est linéaire et que la position du lecteur ne peut être programmée qu'en l'obligeant, par la linéarité du texte, à se déplacer selon un cheminement pré-établi. D'autre part, la lecture est, ici aussi, présentée comme un moyen de connaissance : «je sais tout (car j'ai lu tout ce qui a précédé)» (p. 203). Il est donc possible d'établir un parallèle

²⁷⁴. La première fois, à la page 123, elle disait: «je crois que le lecteur doit lire ces textes selon le déroulement de ma propre expérience».

entre cette dernière section du roman et la première, dans laquelle Olympe disait : «je le sais plus ou moins, (...) car j'ai lu» (p. 11). Toutefois, un changement a eu lieu : R.R. réalise qu'«en lisant ce livre, [elle s'est] transformée : [elle a] perdu [s]on ancienne identité». Cette naissance est évidemment suivie d'un baptême : R.R. va immanquablement changer de nom.

Ces trois étapes où les personnages lecteurs narrent leurs lectures scandent le roman. Chaque acte d'écriture des personnages lecteurs marque le déplacement, la mise en place du lecteur (externe) avant la prochaine escale :



Trou de mémoire exige du lecteur (externe) qu'il

occupe successivement des champs de vision différents. Ces déplacements du lecteur, qui ont été programmés par le texte, l'obligent à occuper simultanément au moins deux points de vue possibles devant le récit : celui du scripteur et celui du lecteur. Le texte prescrit la lecture en mettant en scène non seulement des personnages lecteurs mais aussi des lectures et en jouant subtilement sur les habitudes de lecture. Les comptes rendus de lecture régissent l'optique du lecteur (externe), mais ce n'est pas là l'unique moyen servant à le situer. Dans le texte même des récits de P.X. Magnant et d'Olympe Ghezso-Guénum, la lecture est présente, quoique de façon moins apparente et, partant, plus subversive : dans les notes en bas de pages et dans les interventions faites en leur «nom propre» (p. 73) par les deux lecteurs-éditeurs que sont Charles-Édouard Mullahy et R.R.. Toutefois, le rapport d'identification entre le lecteur externe et ces lecteurs fictifs, qui fait que le premier adopte les positions respectives de ceux-ci face au texte, ne se fonde plus sur un sentiment d'appartenance à une même «race», qui serait celle des lecteurs, comme dans l'autoreprésentation. Au contraire, le rapport d'identification s'effectue ici par une manipulation des habitudes de lecture.

Jeu de notes

La position du lecteur (externe) face au texte est toujours instable : celui-ci adopte successivement des points de vue différents et même tous les points de vue possibles, comme dans certains tableaux d'Escher. Le texte joue sur la lecture, qui est avant tout une tentative de compréhension du texte et, partant, une démarche de connaissance. Il use donc des notes en bas de pages comme subterfuge : pour faire bouger le lecteur d'une position à l'autre, en lui faisant accroire que cette position est celle qui lui permet de lire mieux, d'avoir accès à la vérité du texte.

D'ordinaire, les notes en bas de pages servent à expliquer, à compléter ou à authentifier le texte; dans *Trou de mémoire*, elles semblent de prime abord jouer ces mêmes rôles. On y trouve des notes savantes qui expliquent ou complètent le texte. Ainsi :

(2) Cette remarque s'avère fondée sur une monographie publiée dans la revue *Recherches Sociographiques* (cf : Presses de l'Université Laval, février 64, vol. 7, no 1). Il convient de noter que P.X. Magnant radicalise à outrance le résultat statistique publié et commenté par J.

Rodier. Note de l'éditeur. (p. 66)

D'autres avèrent ou nient ce que dit le texte : «(1) Ce détail est faux [...]» (p. 52). Toutefois, ces notes, contrairement à celles que l'on rencontre d'habitude dans les textes savants, ne sont pas dues, sauf quelques exceptions, à la plume des narrateurs Magnant et d'Olympe Ghezso-Guénum, mais bien à celle des lecteurs-éditeurs. Ces notes jouent donc un rôle différent de celles que l'on retrouve dans un texte scientifique ou savant; elles sont plus proches, peut-être, des notes d'éditeurs dans les éditions critiques. Les notes éditoriales, comme les notes savantes, ont pour fonction principale de guider la lecture, de fournir des informations qui devraient, en principe²⁷⁵, permettre au lecteur de mieux comprendre le texte, mais elles sont le fait d'une lecture et d'une interprétation du texte qui se donne comme autorité.

Dans *Trou de mémoire*, trois types de notes contribuent à établir l'«autorité» de R.R. et de l'éditeur. Elles attestent toutes, chez ces lecteurs (internes), des connaissances

²⁷⁵. Dans *Trou de mémoire*, les notes, comme les discours de P.X. Magnant de d'Olympe Ghezso-Guénum, contiennent de nombreuses inexactitudes qui, même si elles ne sont pas toujours décelées par le lecteur externe, contribuent à déstabiliser la narration.

plus vastes qui imposent au lecteur (externe) une obéissance, un respect et une confiance absolus. R.R. et l'éditeur font autorité : le lecteur (externe), pris à ce jeu, finit par lire à travers leurs yeux.

Les premières notes que l'on rencontre dans le roman sont du type savant. Elles portent sur les éléments de connaissance auxquels P.X. Magnant ou Olympe font allusion, pour les expliciter, les confirmer ou les infirmer. Ces notes portent avant tout sur la littéralité :

(1) Le terme «chienne» est couramment employé au Québec pour désigner la blouse blanche portée dans les laboratoires. Note de l'éditeur. (p. 90)

(1) En psychiatrie, il est courant de désigner la tentative de suicide par ces deux lettres : TS. Note de R.R. (p. 93)

(1) Les passeports diplomatiques sont rouges. Note de l'éditeur. (p. 163)

(1) Hypomimie : trouble de la mimique émotive caractérisé par une diminution et un ralentissement des mouvements. Note de R.R.

Ces annotations font de l'éditeur et de R.R. des personnes qui en

connaissent plus que le lecteur (externe), des personnes dignes de confiance qui peuvent l'aider dans sa démarche en lui fournissant des éléments en principe utiles à la compréhension.

Les notes appartenant au deuxième type sont celles qui portent sur la référentialité, c'est-à-dire l'exactitude des informations anecdotiques:

(1) Cette allusion faite par P.X. Magnant à sa propre fille m'a profondément troublé. Je crois savoir, maintenant, qu'il s'agit bien d'une fille qu'il a eue de Louise X.; (...) Note de l'éditeur. (p. 85)

(1) C'est la seule allusion à Louise dans tout le manuscrit de Pierre X. Magnant. Cela est troublant. Note de R.R. (p. 95)

(1) J'ai personnellement assisté à cette grande assemblée séparatiste. Note de l'éditeur. (p. 44)

R.R. et l'éditeur apparaissent au lecteur comme des spectateurs privilégiés lui permettant d'avoir accès à de la documentation sur l'«Auteur, sa vie, son oeuvre». Ils se présentent, ici aussi, comme les détenteurs d'un savoir.

Les notes du troisième type portent sur la matérialité

ou l'authenticité matérielle du texte : elles fournissent des indications sur les aspects strictement matériels du manuscrit:

(1) Ici commence la partie dactylographiée du texte. Note de l'éditeur. (p. 24)

(2) Fin de la partie dactylographiée. Note de l'éditeur. (p. 25)

(1) Ce détail est faux : le manuscrit de P.X. Magnant est écrit noir sur blanc. Nous avons noté à la lecture, plusieurs modifications de la page conçue (nombre de mots par ligne et de lignes par page). De plus le graphisme semble dérégulé (...) Note de l'éditeur. (p. 52-53)

(1) Ce texte doit vraisemblablement se poursuivre; toutefois, nous n'en possédons pas la suite. R.R. (p. 145)

L'éditeur en particulier et R.R. dans une certaine mesure se présentent comme des lecteurs privilégiés, puisqu'ils ont eu accès aux manuscrits et qu'ils ont connu l'auteur. De plus, leurs connaissances encyclopédiques servent à fonder la respectabilité de leur statut de lecteurs émérites. Toutefois, tous deux n'occupent pas la même position face au texte : l'éditeur est celui qui signe presque toutes les notes concernant le manuscrit de P.X. Magnant, alors que R.R. ne semble pas y avoir

eu accès, quoiqu'elle affirme en être l'auteur. Leurs positions de lecture différentes transparaissent aussi dans certaines notes écrites par l'un et corrigées par l'autre :

(2) Bernin est un des grands architectes baroques, à qui on doit tant de monuments de Rome. (...) Note de l'éditeur (*)

(*) Cette note de l'éditeur révèle une culture assez déficiente. Le Pont Saint-Ange n'est sûrement pas le chef-d'oeuvre du Bernin : (...) Note de R.R. (p. 49)

(1) Il s'agit de la méthode du «portillon» sur lequel le peintre indiquait les positions d'un fil partant du modèle et traversant un cadre de porte (...) Note de l'éditeur (*)

(*) Cette méthode dite «du portillon» n'est que l'adaptation d'un procédé rendu célèbre (...) Note de R.R. (p. 140)

La légitimation du discours

L'intervention directe de l'éditeur dans le texte de P.X. Magnant («L'incident du Neptune» (p. 73-99) et «Note de l'éditeur» (p. 101-110)) contribue elle aussi à asseoir sa compétence. Dès le début de chacune de ces sections, Charles-Édouard Mullahy avertit le lecteur que sa «relation avec Pierre X.

Magnant ne saurait se limiter à une simple relation d'éditeur à auteur» (p. 73), puisqu'il a «assez bien connu l'auteur» (p. 101) : ce sont ces rapports privilégiés avec l'auteur qui l'autorisent à authentifier le texte de ce dernier²⁷⁶. D'autre part, sa connaissance intime de l'auteur lui permet de compléter le texte :

Qu'on me permette, pour ainsi dire, de me souvenir du Neptune avec précision puisque j'y suis souvent allé avec Pierre X. Magnant. C'est d'ailleurs ma familiarité avec Luigi, le maître d'hôtel du Neptune, qui m'a permis de reconstituer dans le détail le repas que Pierre X. Magnant raconte dans son roman : les deux versions, celle de l'auteur et celle de Luigi, coïncident en tous points, exception faite d'un seul détail dont le lecteur jugera lui-même de l'importance ou de l'inanité. (p. 76)

Il est essentiel que l'autorité des lecteurs présents dans le texte soit établie, pour que le lecteur (externe) adopte leur position de lecture. Il doit croire que c'est cet angle de vision qui lui apportera une compréhension totale du texte. D'ailleurs, l'éditeur fait appel à la confiance du lecteur (externe) :

²⁷⁶. Dans la première de ces deux sections, l'éditeur confirme le caractère non fictif de l'oeuvre, alors que dans la seconde il met en doute de la véracité du texte.

Comment le lecteur pourra-t-il se reconnaître si je perds pied, moi l'éditeur, dans ce courant désordonné de chapitres et d'interprétations? Aussi, tout ce que je demande à ce lecteur, c'est de l'indulgence et aussi un peu de confiance. Oui, je lui demande de me faire confiance jusqu'au bout, car moi aussi je veux voir clair dans cette surcharge de confusion et d'énigme! Oui, je veux comprendre; et j'y réussirai.
(p. 137-138)

Finalement, tout ce jeu de notes et d'interventions fait en sorte que le lecteur (externe) ne lit pas le texte directement, mais qu'il lit avant tout une lecture qui précède la sienne et qui s'impose comme essentielle à la compréhension du texte.

Le lecteur (externe) est donc continuellement maintenu en équilibre entre des positions de lectures opposées : chaque intervention d'un foyer interprétatif le fait osciller de l'une à une autre. Comme le remarque Marilyn Randall,

La succession de scripteurs qui se contredisent explicitement, s'entrecorrigent, disparaissent et renaissent crée un vide central dans la logique narrative de sorte que, contrairement à l'attente du lecteur, la possibilité d'une autorité finale s'estompe en même temps que la notion de vérité,

tant recherchée par les protagonistes-scripteurs²⁷⁷.

La vérité de la réalité fictive reste donc indéterminée. Le jeu d'alternance va de l'affirmation à la remise en question (par un autre et/ou par soi-même), d'une nouvelle affirmation à une nouvelle remise en cause, et il ne se clôt que parce que le récit se termine. Rien, en fin de compte, ne prouve que ce que dit R.R. à la fin soit la vérité.

L'absence d'un centre narratif stable et univoque entraîne une remise en cause de la convention de la cohérence narrative qui préside à toute lecture. Traditionnellement, le lecteur prend pour assuré que le narrateur raconte la vérité, et si jamais il arrive que ce narrateur mente, un second narrateur ou les événements eux-mêmes signalent le mensonge. Or, dans *Trou de mémoire*, il est impossible de découvrir qui détient la vérité²⁷⁸. Si les notes semblent authentifier ou accréditer le dire de celui qui les signe, elles servent d'abord à détruire

277. Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire*, p. 85-86.

278. Au sujet du problème de la vérité dans *Trou de mémoire*, voir la section «Vérité et authenticité», dans Marilyn Randall, *Le Contexte littéraire*, p. 94-103, et «La vérité vitale contre la vérité stratifié», dans Anthony Wall, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, p. 99-103.

l'autorité et la crédibilité du texte annoté et de son auteur. En fait, comme le remarque Anthony Wall, les notes «servent moins à "authentifier" [...] le texte qu'à contester l'entreprise même de l'authentification²⁷⁹».

L'impossibilité d'accorder une certaine crédibilité au narrateur mine la convention narrative en déstabilisant l'autorité du narrateur : ce qui a pour effet d'annuler toute quête de la «vérité» et, par conséquent, du sens. En fait, tout discours est perçu comme un désir de communiquer et le discours littéraire lui-même n'échappe pas à ce présupposé. Les théoriciens ont beau avoir démontré à maintes reprises les différences qui existent entre la situation communicationnelle telle qu'elle se présente dans la conversation et l'échange qui s'instaure lors de la lecture, ce présupposé n'en demeure pas moins présent. Or, lorsque perçu comme un désir de communiquer, le discours est nécessairement vu dans la perspective de l'intentionnalité et du décodage correct. Si le locuteur désire communiquer quelque chose, il doit mettre en oeuvre ce que Grice appelle les maximes conversationnelles, pour que la transmission s'effectue. Dans *Trou de mémoire*, l'absence d'un narrateur stable provoque

²⁷⁹. Anthony Wall, *Ibid.*

l'impossibilité de communiquer selon les principes généralement admis. Le lecteur (externe) est acculé à entreprendre une métalecture et à réexaminer les conventions qui sous-tendent sa propre lecture.

Tenter d'éviter la métalecture et d'authentifier le texte consisterait à se mettre dans la même position que les scripteurs et les lecteurs (internes), c'est-à-dire s'installer dans une logique de la représentation et de la référentialité où il y aurait une «vérité» qui existerait avant le texte. La vérité proviendrait alors d'un ailleurs qui, pour le lecteur comme pour les personnages, est souvent un livre, un dictionnaire, une encyclopédie ou un autre lecteur, ami, spécialiste ou critique²⁸⁰. Or, *Trou de mémoire* remet en question cette attitude qui est à la base des conventions narratives. Loin d'appauvrir l'expérience de la lecture comme le prétend Anthony Wall²⁸¹, ce déséquilibre la

²⁸⁰. Les tentatives d'authentification des références encyclopédiques dans *Trou de mémoire* chez les critiques tels Anthony Wall et Marilyn Randall relèvent d'une telle optique. Cependant, déceler la fausseté d'une citation ou d'un énoncé dans le texte n'apporte rien, dans la mesure où le doute est déjà instauré dans le roman par les nombreuses contradictions internes. C'est aller à l'encontre du fonctionnement textuel, qui pose l'impossibilité de connaître, de vérifier et d'atteindre la vérité.

²⁸¹. Anthony Wall, *op. cit.*, p. 109.

renouvelle en l'obligeant à se voir pour ce qu'elle est : un ensemble de conventions.

Dans *Trou de mémoire*, la lecture est narrativisée, de sorte que la lecture du lecteur empirique devient «lecture d'une lecture». Il y a une lecture qui est, non pas racontée dans le texte, mais bien en acte, en progression : c'est l'acte de lecture à travers les comptes rendus et les notes infrapaginales qui lui donne forme, qui oriente la lecture, qui définit le lecteur. Le texte aquinien pose les frontières du lecteur, puisqu'il se situe selon un certain angle dans le champ de vision du lecteur et l'oblige à réexaminer sa position de lecture. La notion de point de vue ou de focalisation, largement étudiée par les théoriciens au sujet du narrateur, est ici détournée au profit du point de vue des lecteurs-éditeurs. Si le narrateur raconte l'histoire selon son point de vue, ce point de vue est constamment déformé par les interventions des éditeurs-lecteurs. Comme le remarque Janet Paterson : «Refusant la synthèse, refusant la clôture, le binarisme et la notion de vérité inaltérable, ce texte opère un décentrage incessant qui produit des effets de sens mouvants et hétérogènes²⁸².» Dans *Trou de mémoire*, vouloir savoir qui

²⁸². Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa,

raconte, qui dit la vérité, vouloir discerner le fictif du réel, c'est participer à ce qui est à la fois la structuration et la déconstruction de la lecture.

CONCLUSION

«Les théories [...] exposent ce que nous savons déjà, ce sont des reflets verbaux de la pratique linguistique effective en laquelle nous sommes maîtres.²⁸³»

«Pour fonder une théorie de la lecture, il ne faut ni chercher naïvement la "bonne" lecture, ni valoriser systématiquement l'indécidable; il faut examiner, analyser, décrire les lieux où le texte permet la dérive, les lieux où il contraint, les lectures qu'il propose, celles qu'il refuse, celles qu'il laisse indéterminées ou incertaines, "mesurer" alors cette indétermination ou cette incertitude.²⁸⁴»

L'étude de la représentation explicite de la lecture

²⁸³. Arthur Danto, «Le monde de l'art», *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck, «Esthétique», 1988, p. 184.

²⁸⁴. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977, p. 247.

dans les oeuvres romanesques a permis de dégager les diverses fonctions des lectures des personnages à l'intérieur du texte : fonction de caractérisation, fonction intertextuelle, fonction réflexive et fonction métalectorale. Chacune témoigne d'un mode de lecture particulier. Quoique suggéré par la structure du texte, ce mode de lecture ne s'actualise que lorsque le lecteur externe adopte les conventions qui entérinent sa rentabilité. Le rôle du texte dans l'élaboration de la lecture consiste à inscrire un mode de lecture; le rôle du lecteur consiste à décider du choix des lectures, du but poursuivi et du mode de lecture. La description d'un type de lecture particulier, référentiel ou intertextuel par exemple, suppose que les décisions lectorales nécessaires à ce type de lecture sont prises avant même que la lecture ne commence, mais elle tient également compte du dispositif textuel qui permet ce type de lecture.

La lecture résulte d'une interaction entre le texte et le lecteur. Chacun est préalablement déterminé : le texte, par sa structure narrative; le lecteur par ses connaissances, son savoir lire et ses conceptions au sujet de la littérature et de la lecture. Si, d'une part, le texte sollicite une certaine lecture, de l'autre, l'incidence des éléments textuels dépend de la lecture qui en est faite. Ainsi, le mandat de lecture, la spécialisation et les

connaissances du lecteur feront en sorte que certains éléments textuels seront privilégiés, dans la mesure où ils seront plus rentables. Or, s'il est possible de parler de la rentabilité de certaines stratégies de lecture, c'est que la lecture est d'emblée perçue comme une activité orientée vers un but : produire du sens.

Sans vouloir contester la légitimité de ce but, force est de constater qu'il découle d'une convention littéraire millénaire, qui en assure la stabilité. Ce qui varie, ce sont plutôt les moyens d'atteindre ce but, de trouver le sens du texte : corrélation avec la réalité, interprétation intertextuelle, syntagmes autoreprésentatifs, remise en question du code. Les moyens privilégiés varient, bien sûr, en fonction du texte, mais aussi en fonction de la conception de la littérature et de la lecture qu'adopte le lecteur. En fait, les dispositifs textuels eux-mêmes varient en fonction d'une conception de la littérature, celle qui a présidé à leur élaboration.

Stanley Fish soutient de façon convaincante que le sens ne peut pas se trouver dans le texte puisque ses unités formelles ne sont toujours qu'une fonction du modèle interprétatif²⁸⁵; il ne peut pas se trouver non plus dans le

lecteur, dont le processus interprétatif est déjà informé par la communauté interprétative dont il fait partie. La lecture est ainsi conçue comme pré-déterminée par les «stratégies interprétatives» propres à une communauté :

In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is assumed, the other way around. If it is an article of faith in a particular community that there are a variety of texts, its members will boast a repertoire of strategies for making them. And if a community believes in the existence of only one text, then the single strategy its members employ will be forever writing it²⁸⁶.

Ainsi la façon de lire un texte est-elle largement tributaire d'une position esthétique et épistémologique. Cependant, lorsque Fish affirme que les communautés interprétatives sont composées de ceux qui partagent les mêmes stratégies interprétatives, non pour lire mais pour écrire les textes, pour en constituer les

²⁸⁵. «formal units are always a function of the interpretive model one brings to bear (they are not "in the text")», (Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 1980, p. 13).

²⁸⁶. *Ibid.*, p. 171.

propriétés²⁸⁷, il établit entre l'écriture et la lecture, entre les écrivains et les lecteurs, une distinction qui problématise sa propre position. En fait, la lecture, comme l'écriture, est modelée par le partage de stratégies interprétatives en autant que celles-ci sont conçues comme des modes de pensée, c'est-à-dire des façons de faire sens, autant des textes que de la réalité.

En ce sens, le rapport entre le texte et le lecteur prend une forme paradoxale qui rend indécidable la source même du sens. Celui-ci n'est ni inscrit dans le texte par l'auteur, comme le prétendent de nombreux critiques tel que Hirsch, Reichert ou Rabinowitz, ni entièrement construit par le lecteur comme le soutient la critique subjective. Bien que le lecteur soit, au départ, modelé par certaines conventions issues de sa connaissance des textes (son «répertoire» ou son «horizon d'attente») certains textes, comme l'a démontré la deuxième partie de cette thèse, l'invitent à remettre en question ses présupposés. Comme l'affirme Culler : *«A text can be read only in relation to other texts, and it is made possible by the codes*

287. «*Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading but for writing texts, for constituting their properties.*» (*Ibid.*, p. 14).

*which animate the discursive space of a culture.*²⁸⁸» Dans cette perspective, il importe de ne pas minimiser le rôle des textes dans l'évolution esthétique de la lecture

Le texte, le lecteur, voilà les deux actants d'une activité que l'on considère si souvent comme simple. Entre les deux, divers systèmes de conventions, de postulats et de croyances qui rendent la lecture possible. Richard Saint-Gelais distingue deux «régimes fictionnels de la lecture»²⁸⁹, celui de la représentation et celui de la transreprésentation, qui ne doivent pas être considérés «comme la base d'une typologie des textes narratifs²⁹⁰» mais plutôt comme «des systèmes de postulats et de processus qui régissent les opérations mises en oeuvre face aux textes et qui ne sont pas déterminés uniquement par ces derniers²⁹¹». Il souligne ainsi le rôle primordial des «régimes fictionnels de la lecture» dans l'adoption d'un certain mode de

288. Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs*, p. 38

289. Richard Saint-Gelais, *Châteaux de pages*, p. 144. Il s'agit là, comme le précise Saint-Gelais, d'une «solution minimale» qui ne permet nullement d'épuiser l'ensemble des possibilités.

290. *Ibid.*

291. *Ibid.*, p. 145.

lecture. Cette expression sert à marquer «l'hétérogénéité du domaine fictionnel et indiquer que l'hétérogénéité décisive ne se situe pas au niveau d'une constellation d'oeuvres originales, mais plutôt au niveau des instances régulatrices que sont les régimes de lecture²⁹²».

L'esthétique de la représentation

L'esthétique de la représentation, que l'on nomme parfois esthétique réaliste ou esthétique de la transparence²⁹³, se fonde sur une théorie de l'art comme imitation qui croit en la capacité de mettre en mots une réalité. À la base de toute l'esthétique réaliste se trouve la croyance dans le pouvoir «représentatif» des mots et de la littérature : elle postule un sens qui est extrinsèque et antérieur au texte. Ainsi, le régime de la représentation est appelé dans «des situations où les résultantes diégétiques peuvent être instaurées sans que le lecteur ait besoin de prendre explicitement en considération les

²⁹². *Ibid.*, p. 144.

²⁹³. Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, Éditions l'Age d'homme, «Histoire et Théorie de l'Art», 1976.

modalités de leur instauration²⁹⁴».

Le lecteur opérant selon le régime de la représentation est non seulement un lecteur qui lit avec la préoccupation de l'histoire, mais aussi un lecteur dont la pratique repose sur le postulat préalable et implicite qu'il peut suivre cette histoire sans avoir à se préoccuper de la façon dont il se la rend intelligible. *A fortiori*, l'hypothèse que l'histoire puisse être affectée ou même déterminée par ses conditions d'instauration est alors exclue *a priori*²⁹⁵.

La lecture représentative s'instaure donc à partir de ce présupposé, avec comme conséquence inéluctable de poser un référent auquel le texte sera confronté en cours de lecture, afin de construire un univers cohérent. Précisons, toutefois, que ce n'est pas le texte en tant qu'énoncé discursif qui est confronté au référent mais bien en tant qu'énoncé diégétique. Le caractère discursif du roman est alors occulté. En réalité, l'esthétique réaliste efface le discursif pour postuler un rapport d'équivalence entre le référent et la diégèse, en contradiction

²⁹⁴. *Ibid.*, p. 144.

²⁹⁵. *Ibid.*, p. 155.

avec la position selon laquelle le référent n'a aucune existence hors du texte. Ainsi, si l'esthétique de la représentation peut présider à la genèse d'un texte dans la mesure où son auteur adopte les présupposés réalistes, il n'en demeure pas moins que cette position esthétique régit également, et peut-être même surtout, la lecture. Les lecteurs qui adoptent les conventions réalistes adoptent, par le fait même, un mode de lecture qui prédétermine les opérations lectorales à effectuer.

Les fonctions référentielle, réflexive et intertextuelle des lectures des personnages des romans étudiés dans la première partie ressortissent à cette conception esthétique. Elles invitent leur lecteur à poser un référent auquel les lectures des personnages sont confrontées. La fonction de caractérisation des lectures des personnages permet de souligner le mode de fonctionnement d'une lecture référentielle : ce mode de lecture vise à construire un monde diégétique cohérent, en reliant les diverses informations fournies par le texte et en les confrontant aux connaissances encyclopédiques qui permettent de les investir d'un sens. Le lecteur qui tente de donner un sens aux lectures des personnages en faisant appel à des connaissances culturelles extratextuelles ne fonctionne pas autrement que lorsqu'il tente d'interpréter les autres éléments diégétiques :

ceux-ci, comme les lectures, seront interprétés grâce à une série d'inférences qui les rapprocheront de ce que le lecteur connaît. De plus, le mode d'insertion des lectures des personnages dans ces romans découle, en partie du moins, de l'esthétique réaliste. Joëlle Gleize souligne le fait :

On peut voir dans cette discrétion une stratégie pour éviter que la médiation du livre ne mette trop en valeur le médiateur et oblitère la représentation. Le livre peut médiatiser les désirs et les représentations des personnages mais non la représentation du monde par le narrateur sous peine de troubler la nécessaire transparence de la narration réaliste²⁹⁶.

Lorsque les lectures des personnages servent à instaurer une lecture intertextuelle, un léger déplacement a lieu. Afin de pouvoir adopter ce mode de lecture, le lecteur ne doit plus concevoir l'oeuvre romanesque comme un tout autonome, mais bien comme un élément qui s'inscrit dans une chaîne : tout texte naît de la rencontre, de l'assimilation et de la transformation d'autres textes. Cependant, même si, comme l'affirme Jonathan Culler, la prise en considération d'un référent

²⁹⁶. Joëlle Gleize, *Le Double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, p. 38.

intertextuel remet en question l'autonomie du texte en considérant que les séquences prennent sens par rapport à d'autres textes qu'elles reprennent, citent, parodient, réfutent ou transforment²⁹⁷, il n'en demeure pas moins que le texte en soi est considéré comme signifiant par rapport à un référent : il se trouve que celui-ci soit textuel plutôt que culturel. La représentation est alors médiatisée.

La question de l'autoreprésentation problématise elle aussi l'esthétique de la représentation. Lorsqu'on étudie la spécularité en fonction de la mise en abyme de l'énoncé, comme le fait Lucien Dällenbach, sans tenir compte de façon particulière de la mise en abyme de la réception, l'autoreprésentation s'inscrit entièrement dans l'esthétique de la représentation. Le texte se réfléchit en tant qu'objet hors du texte. Comme le remarque Linda Hutcheon

Narcissistic narrative, then, is process made visible. In this sense, metafiction is "production" but not in the current French ideological use of the word. The generic terms of reference in metafiction are still

²⁹⁷. «have meaning in relation to other texts which they take up, cite, parody, refute, or generally transform» (Jonathan Culler, *In Pursuit of Signs*, p. 38).

novelistic; auto-representation is still representation. These narratives are only about "production", perhaps²⁹⁸.

Si ce que Linda Hutcheon affirme au sujet de l'autoreprésentation comme représentation de la production peut aussi s'appliquer à la mise en abyme de la réception, qui devient représentation de la lecture, ce n'est que dans la mesure où l'on fait abstraction de la virtualité de la lecture suggérée par le roman. En fait, la lecture représentée est à la fois un objet du monde fictif et une pratique qui peut être mise en relation avec une lecture possible dans le monde réel. Cette dernière n'est toutefois qu'une possibilité, sans aucun corrélat réel.

Le phénomène de l'autoreprésentation, par la mise en place d'un référent à l'intérieur même du texte, ferme le texte sur lui-même. Le caractère autotélique de ces romans entraîne ainsi une prise en considération du dispositif textuel, dont l'effacement caractérise précisément l'esthétique de la représentation. Ce n'est que dans la mesure où le lecteur reconnaît la specularité d'un élément diégétique qu'il peut élaborer une lecture autoreprésentative. Ainsi, la mise en abyme

²⁹⁸. Linda Hutcheon, *Narcissitic Narrative : The Metafictional Paradox*, p. 6.

de la réception est à la fois une réflexion du texte, dans la mesure où elle le réfléchit, et une réflexion sur le texte, puisqu'elle incite le lecteur à réfléchir en élaborant une métalecture. Si l'on peut dire que l'esthétique de la représentation fonctionne sur le mode de la dénotation, puisqu'elle postule que la signification apparaît lorsque le signifiant est mis en relation avec un signifié, on peut considérer que l'autoreprésentation a un mode de fonctionnement analogue à celui de la connotation. La connotation, selon la définition que Barthes emprunte à Hjelmslev, «est un système dont le plan d'expression est constitué lui-même par un système de signification²⁹⁹». D'une part, les éléments réflexifs, en tant que signifiant, peuvent être mis en rapport avec un signifié hors-texte; de l'autre, ils deviennent le signifiant d'un second système.

L'esthétique de la mouvance

Le second régime lectural décrit par Richard Saint-Gelais est celui de la transreprésentation qui apparaît dans «des situations où l'autonomisation des résultantes diégétiques par

²⁹⁹. Roland Barthes, «Éléments de sémiologie», *Communications*, no 4, 1964, p. 130.

rapport à leurs conditions d'instauration est problématisée ou même franchement contrariée³⁰⁰». Pour Philippe Junod, cette esthétique, qu'il appelle l'obscurité (par opposition à la transparence), ne cherche pas à «diriger l'attention vers un au-delà, celui d'une Vérité inaccessible mais seule désirable, [elle] a maintenant pour fonction de retenir la perception et de la concentrer sur l'objet signifiant en rendant sa lecture difficile³⁰¹». Ce mode esthétique souligne la matérialité de l'objet littéraire et, du même coup, ses conditions d'élaboration c'est-à-dire de lecture. Ce mode de pensée, n'est possible que dans la perspective de la relativité de la perception des choses. Les psychologues constructivistes de l'école dite de Palo Alto définissent ce mode de connaissance comme «l'invention de la réalité³⁰²». Josée Therrien résume la pensée de ces théoriciens en ces termes:

Autrement dit, le monde, tel que nous le percevons, est notre invention, le sujet fait partie du système observé et donc on

300. Richard Saint-Gelais, *op. cit.*, p. 144.

301. Philippe Junod, *op. cit.*, p. 296.

302. Voir Heinz von Foerster, «La construction d'une réalité» dans Paul Watzlawick, dir., *L'invention de la réalité. Contributions au constructivisme*, Paris, Seuil, 1988.

ne peut concevoir aucun monde indépendant hors de notre expérience. En ce sens, la connaissance ne peut être considérée comme le résultat d'une réception passive des objets du monde, mais elle constitue au contraire le produit de l'activité d'un sujet³⁰³.

Le théorie déconstructiviste postule elle aussi l'indécidable, l'absence d'une vérité stable et hors de tout discours. Ainsi, lorsque ce mode de pensée préside à la lecture, le lecteur devient le responsable du sens³⁰⁴.

Cette position esthétique, qui est parfois qualifiée de postmoderne ou de baroque, nous choisissons de l'appeler l'esthétique de la mouvance, parce qu'en mettant en cause la légitimation du savoir elle lance le lecteur dans une course sans fin. Ce mode de pensée souligne l'impossibilité d'ancrer le sens dans un substrat non langagier : les éléments textuels ne concourent pas à construire un monde cohérent et stable mais s'opposent les uns aux autres, se contredisent, s'additionnent

303. Josée Therrien, «Le Non-lieu de l'écriture. Déconstruction et postmodernité dans l'oeuvre romanesque d'Hubert Aquin», thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1994, f. 6.

304. Pour une étude de la déconstruction dans le roman québécois, voir la thèse de Josée Therrien, op. cit.

sans jamais produire autre chose qu'une accumulation. L'interprétation devient alors soit une tentative d'arrêter le sens en adoptant un point de vue particulier soit une dérive infinie. Le lecteur qui veut les interpréter selon le mode de pensée lié à la représentation tentera d'en arrêter le mouvement. Mais aux yeux des tenants de l'esthétique de la mouvance, sa démarche est vouée à l'échec, car fixer un élément ne permet nullement de les arrêter tous. Quoi qu'il en soit, une telle tentative demeure toujours possible, comme en témoignent les nombreuses lectures représentatives de textes «mouvants»³⁰⁵.

Bien que Saint-Gelais affirme que ce régime lectural ne se définit pas en rapport avec celui de la représentation, la terminologie qu'il emploie, tout comme celle de Philippe Junot d'ailleurs, laisse entendre que les oeuvres transreprésentatives ont, dans une grande mesure, été écrites en réaction contre l'esthétique de la représentation. Cependant, cette esthétique ne

³⁰⁵. Saint-Gelais explicite le rapport qui peut unir la lecture représentative à des textes qui problématisent la représentation : «Tout ce qui fait problème pour une lecture opérant selon le régime de la représentation ne remet donc pas nécessairement en cause la problématique de cette lecture et donc son adhésion au régime de la représentation. D'où une capacité du régime de la représentation à "s'accomoder" et même à rendre compte de certains problèmes lecturaux.», *op. cit.*, p. 197. Voir, à ce sujet, les pages 165-203.

doit pas être considérée dans une perspective évolutive³⁰⁶ : elle correspond à une position épistémologique, face à l'objet littéraire, qui peut être activée à diverses époques. Ainsi, comme l'affirme Jean-François Lyotard au sujet du postmodernisme, la notion de postmodernité ne définit ni ne détermine une période : il s'agit plutôt d'un «mode de la pensée», d'une attitude d'«incrédulité à l'égard des métarécits³⁰⁷», c'est-à-dire de refus de toute vérité et de toute autorité. Ainsi, l'esthétique de la mouvance naît du scepticisme à l'égard de la possibilité d'avoir accès à une vérité pleine et entière : chaque position ne permet de voir qu'un aspect partiel et faussé de ce qui, selon d'autres croyances, tient lieu de «réalité». Le «"peu de réalité" de la réalité³⁰⁸» fait en sorte que le texte n'a de lien qu'avec une seule réalité : celle de la lecture.

C'est à ce deuxième type d'esthétique qu'appartiennent

306. C'est une telle perspective diachronique et évolutive qui permet à Christian Vandendorpe d'affirmer qu'«À une littérature qui jouait sur un "effet de contexte maximum" afin d'atteindre la "pertinence" la plus haute, a succédé une esthétique valorisant davantage "l'effort de traitement"» (C. Vandendorpe, «Contexte, compréhension et littéarité», *RSSI*, vol. 11, no 1, 1991, p. 20).

307. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, p. 7.

308. Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, «Débats», 1988, p. 24.

les lectures qui s'élaborent en fonction du discursif. Le vrai «sujet» de l'oeuvre n'est plus une histoire à raconter mais bien la littérature elle-même. Non pas d'une façon autoreprésentative toutefois : ce n'est pas l'oeuvre elle-même qui devient le «sujet», mais bien son mode de transmission. La mise en scène des conventions oblige le lecteur à prendre conscience de son activité lecturale et l'empêche d'escamoter la forme au profit du fond. Ainsi, contrairement à ce qui se passe sous le régime lectural de la représentation, ce ne sont pas exclusivement les éléments diégétiques qui sont pris en compte par la lecture mais aussi le dispositif textuel et surtout le processus lectural.

Les romans qui instituent une lecture métalecturale, comme *Trou de mémoire* et *Le Nez qui voque*, vont à l'encontre des traditions et des habitudes déjà établies :

They resist the reader's attempt to structure or order them in terms of previously learned codes of reading: where he expects continuity, they offer fragmentation; where she expects logical and temporal development, they offer repetition, or else the juxtaposition of apparently random events; where he expects consistency, they offer contradiction; where she expects characters, they offer disembodied voices;

*where he expects the sense of an ending,
they offer merely a stop.*³⁰⁹

Tenter d'évincer les difficultés de la narration dans *Trou de mémoire* ou d'appréhender *le Nez qui voque* en fonction de normes génériques pré-établies équivaut à tenter de lire selon une optique de la représentation. Or, l'élaboration d'une lecture fondée sur les conventions narratives ou génériques demande beaucoup d'efforts de la part du lecteur, qui doit essayer de construire la cohérence dans un texte dont la structure vise d'abord à détruire toute tentative d'unification. Ce qui est mis en évidence, dans la déréalisation de la réalité fictive, c'est «le postulat de son autonomie par rapport aux conditions dans lesquelles la lecture l'instaure³¹⁰». Cependant, ne plus lire selon les conventions narratives propres à l'esthétique de la représentation ne signifie aucunement qu'on lise hors de toutes conventions. Ainsi, si certaines lectures rapprochent les éléments textuels d'un référent culturel, intertextuel ou

³⁰⁹. Susan Rubin Suleiman, «The Question of Readability in Avant-Garde Fiction», *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 6, no 1-2, automne 1981-printemps 1982, p. 20. Linda Hutcheon en arrive à la même conclusion dans son analyse de *Beautiful Losers* de Leonard Cohen et de *Trou de mémoire* : «Both novelists work to frustrate the reader's attempts to systematize, his efforts to order the texts by conventional literary means», *op. cit.*, p. 157.

³¹⁰. Richard Saint-Gelais, *Château de pages*, p. 218.

intratextuel, d'autres ne verront en eux qu'une mise en scène du code littéraire et des conventions, qui en deviennent alors les nouveaux référents.

Trou de mémoire et *Le Nez qui voque* incitent la lecture à mettre en place de nouvelles conventions qui pourront également servir à relire les oeuvres du passé. C'est ce processus qui permet à Saint-Gelais, par exemple, de lire *Jacques le Fataliste* à partir de conventions qui ne sont plus celles de l'esthétique de la représentation. Il s'agit là d'un phénomène analogue à celui que Arthur C. Danto nomme l'«enrichissement rétroactif des entités³¹¹». L'apparition d'un trait novateur suscite une reclassification des oeuvres antérieures, dans lesquelles on reconnaît alors l'absence du nouveau prédicat mais aussi la présence du prédicat opposé. La naissance de l'art abstrait, par exemple, a rendu pertinent le trait «figuratif» pour décrire les oeuvres antérieures. Cependant, ne voir dans le phénomène de la rétroaction que la source de nouvelles oppositions réduit la portée du phénomène. Loin de n'engendrer que de simples oppositions, l'effet rétroactif suscite une relecture des oeuvres antérieures qui peut aussi reconnaître en

311. Arthur Danto, *op. cit.*, p. 197.

elles la présence de la nouvelle caractéristique jusqu'alors inerte.

L'effet de la rétroaction suscite une recontextualisation des oeuvres, c'est-à-dire une mise en situation du texte par rapport aux conventions littéraires et aux facteurs culturels qui prévalent à une époque donnée et qui informent la situation de réception du texte. Il s'agit d'un processus similaire à celui que décrit Jauss : le texte est d'abord lu en fonctions des conventions déjà assimilées, mais certains dispositifs textuels les remettent en question et entraînent ainsi une réorganisation de la perspective esthétique.

L'entre-deux

Si la dichotomie esthétique telle que présentée par Saint-Gelais et par Junod a une fonction heuristique indéniable, il ne faut cependant pas ignorer que toute transgression ou toute remise en question des normes ne se fait pas simplement par voie oppositionnelle : il existe également diverses positions intermédiaires. Les romans de Gérard Bessette, par exemple, en particulier *La Bagarre* et *Le Semestre*, permettent d'éclairer certaines positions médianes entre l'esthétique de la

représentation et l'esthétique de la mouvance.

Dans *La Bagarre*, par exemple, Jules Lebeuf, en dépit de ses lectures, ou peut-être à cause d'elles, semble ignorer l'importance de la forme pour consacrer tous ses efforts à cerner son sujet. Il veut se servir de l'écriture pour «exprimer quelque chose» (*La Bagarre*, p. 222-223). Comme Ken, qui croyait qu'il lui suffirait «d'ouvrir les yeux et d'observer» (*La Bagarre*, p. 37) pour que sa thèse s'écrive presque d'elle-même, Lebeuf s'aperçoit rapidement que ce n'est pas si facile : même s'il a «quelque chose à dire» (p. 97), même s'il a rédigé «de bonnes remarques, des croquis pittoresques» (p. 97), ça ne prend pas forme. Cependant, il ne retourne pas aux romans qu'il a lus pour en analyser la forme : au contraire, croyant qu'il lui suffit «de fusionner tout ça, de mettre ces esquisses en mouvement» il se met en quête d'une intrigue dans un manuel. Pourtant, lorsque Lebeuf définit son projet d'écriture, ses préoccupations semblent plus formelles : «Il fallait au contraire débiter dans le vif du sujet, au milieu d'une scène, intercaler ici et là des éléments descriptifs» (*La Bagarre*, p. 96). Cette ambivalence entre les recherches de Lebeuf, qui ne concernent que le fond, et son projet d'écriture, qui fait état de préoccupations formelles, explique en partie pourquoi le passage de la lecture à l'écriture ne s'effectue pas dans *La*

Bagarre.

Les livres qui sont lus, dans *La Bagarre*, le sont dans le but de découvrir le sens inhérent du texte, tel que le prescrit l'esthétique réaliste. Les personnages croient que ce sens leur permettra d'acquérir une connaissance qu'ils pourront par la suite mettre en pratique soit dans la vie, soit dans l'écriture. Cependant, l'impossibilité de passer à l'action remet en question cette conception de la littérature qui oblitère la forme au profit du fond. Lorsque Lebeuf affirme vouloir «laisser le lecteur élaborer sa propre vue panoramique!» (*La Bagarre*, p. 96), ce projet ne correspond en rien à la démarche des romans réalistes, qui n'interpellent leurs lecteurs que pour les astreindre à «bien» lire. *La Bagarre* met ainsi en cause les présupposés qui fondent l'esthétique réaliste en les désignant comme ce qui engendre l'impossibilité d'écrire qui hante autant Jules Lebeuf que Ken Watson et Augustin Sillery.

Pour le lecteur externe qui entreprend une lecture autoreprésentative, mettant ainsi en relation la représentation de la lecture dans le texte et sa propre lecture, le problème de la représentation simultanée de l'écriture et de la lecture dans *La Bagarre* problématise davantage l'inscription d'une esthétique

réaliste. Si l'écriture des personnages doit être considérée comme représentative de l'écriture du roman, comment se fait-il que le romancier réussisse à écrire alors que les personnages échouent? C'est que, quoi qu'en disent Gilles Marcotte et Réjean Robidoux³¹², *La Bagarre* ne s'écrit pas exclusivement en fonction des conventions réalistes. L'entrée en matière, par exemple, se fait *in medias res* plutôt que par la présentation du lieu, du temps et des personnages, que semble parodier le titre du chapitre de Jules Romains lu par Lebeuf: *6 octobre Présentation de Paris à cinq heures du soir*. Plus significatif encore est l'usage de la langue dans le roman. Les discours des différents personnages signifient beaucoup plus par leur forme — le discours fleuri de Sillery, la langue fautive de Weston, les anglicismes et les canadianismes de Lebeuf — que par leur contenu. Pour le lecteur de *La Bagarre*, le discursif devient dès lors un élément dont il doit tenir compte, même si c'est toujours en fonction d'un référent hors-texte. *La Bagarre* est donc, pour employer une expression du roman, «à cheval su' la cloture» (p. 28) du réalisme.

Le Semestre, se situe plutôt à l'orée de la mouvance. Toute la lecture de *Serge d'entre les morts* par Omer Marin

312. Voir *La Création de Gérard Bessette*, p. 133-134.

consiste à retrouver les liens, restaurer l'ordre chronologique, expliquer le sens de la diégèse en faisant appel à un référent externe (la psychanalyse). La précarisation des éléments fictifs peut être expliquée par des chaînes événementielles et des rapports de causalité qui peuvent être reconstruits, bien qu'ils ne soient pas présentés sous une forme linéaire. Cependant, cette esthétique n'adhère plus entièrement à la croyance dans le pouvoir représentatif des mots. Ce n'est plus autant la réalité ou un hors-texte qui explique le texte, que le texte qui fournit un sens à la réalité, au hors-texte. Marin peut donc affirmer mieux se comprendre et mieux comprendre la vie après avoir lu. De plus, la mise en abyme de la réception n'est plus exclusivement diégétique : elle est aussi structurale. Elle ne tente plus seulement de fournir un microcosme qui rende compte du macrocosme diégétique, elle prend aussi en considération la structure de la lecture et le dispositif textuel. Cette position esthétique reste tout de même tributaire de la représentation, car elle croit encore que la valeur du texte se trouve dans son sens révélé. Elle joue avec la représentation, sans toutefois susciter une remise en question des lois de la représentation.

La lisibilité d'un texte dépend en grande partie des conventions esthétiques adoptées par les lecteurs :

A readable text is one that «makes sense.» It is intelligible because it conforms to certain aesthetic and logical norms that a reader has internalized as a set of expectations; a readable text corresponds to a familiar order, a previously learned code³¹³.

Le verdict d'illisibilité sera prononcé par des lecteurs qui résistent au déplacement que le texte a voulu provoquer. Diverses approches sont alors possibles. On peut persister à interpréter les textes conformément aux postulats préalablement adoptés en élaborant des parafictionnalisations de plus en plus complexes, ou encore on peut tout simplement refuser de lire. On peut aussi se laisser aller à la dérive, en adoptant un mode de lecture jouissif et en renonçant à considérer le texte romanesque comme un ensemble qui doit faire sens selon les conventions interprétatives instituées. Mais tant que cette approche ne deviendra pas la norme, la lecture continuera d'être perçue comme une construction de sens. Avec pour corrélat que «toute tentative d'interprétation d'une oeuvre implique, qu'on le veuille ou non, une affirmation implicite sur le degré de "réalité" et de "connaissabilité" de son sens, et cette affirmation relève en

³¹³. Susan Rubin Suleiman, «The Question of Readability in Avant-Garde Fiction», *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 6, no 1-2, automne 1981-printemps 1982, p. 18-19.

dernière analyse d'une option ontologique ou gnoséologique³¹⁴». Si chaque type de texte et même chaque texte individuel inscrit un mode de lecture³¹⁵, chaque lecteur, par son désir d'aller à la rencontre du texte, le travaille d'une façon particulière.

314. Philippe Junod, *op. cit.*, p. 292.

315. Voir, par exemple, l'excellent ouvrage de Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*.

BIBLIOGRAPHIE**1. Théorie de la lecture****1.1 Livres**

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977, 300 p.

CROSMAN WIMMERS, Inge, *Poetics of Reading. Approaches to the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 179 p.

CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Henley, Routledge & Kegan Paul, 1975, 301 p.

ECO, Umberto, *The Role of Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, «Advances in Semiotics», 1976, 273 p.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, «Livres de poche. Biblio. Essais 4098», 1985, 315 p.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, «Que sais-je, no 777», 4e éd, 1968, 128 p.

ESCARPIT, Robert, *Le Littéraire et le Social*, Paris, Flammarion, 1970, 318 p.

FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of*

- Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 1980, 394 p.
- GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1990, 411 p.
- GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, «Essais critiques», 1993, 238 p.
- GLEIZE, Joelle, *Le Double miroir : le livre dans les livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, «HU. Recherches littéraires», 1992, 285 p.
- GOVERSMITH, Frank, *The Theory of Reading*, Brighton, Sussex; Totowa, NJ, Harvester, Barnes & Noble, 1984, 246 p.
- HOLLAND, Norman N., *The Dynamics of Literary Response*, New York, Norton, 1968, 378 p.
- HOLLAND, Norman N., *5 Readers Reading*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1975, 418 p.
- HOLUB, Robert, *Reception Theory. A Critical Introduction*, London, New York, Methuen, «New Accents», 1984, 189 p.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardage, «Philosophie et langage», 1985, 405 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des idées», 1978, 305 p.
- JOHNSON, Barbara, *The Critical Difference : Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980, 156 p.

- La Lecture littéraire*, actes du colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984 publiés sous la direction de Michel Picard, Paris, Clancier-Guénaud, «Publication, Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims, no 1», «Bibliothèque des signes», 1987, 328 p.
- Le Lecteur et la lecture dans l'oeuvre*, Colloque de Clermont, Clermont, 1982, 205 p.
- LEENHART, Jacques et Pierre JOZSA, avec la collaboration de Martine BURGOS, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, LeSycomore, 1982, 422 p.
- MAILLOUX, Steven, *Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1982, 228 p.
- MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment; transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, LaSalle, Hurtubise HMH, «Brèches», 1989, 320 p.
- MIRAGLIA, Anne Marie, *L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Éditions Balzac, «L'Univers des discours», 1993, 246 p.
- MOLINIÉ, Georges et Alain VIALA, *Approches de la réception : sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, «Perspectives littéraires». 1992, 320 p.
- Problèmes actuels de la lecture*, sous la direction de Lucien Dällenbach et de Jean Ricardou, Colloque de Cerisy, Paris, Éditions Clancier-Guénaud, «Bibliothèque des signes», 1982, 219 p.
- RABINOWITZ, Peter J., *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*, Ithaca, London, Cornell

University Press, 1987, 249 p.

RANDALL, Marilyn, *Le Contexte littéraire : lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1990, 264 p.

REICHERT, John, *Making Sense of Literature*, Chigago, London, University of Chigago Press, 1977, 222 p.

RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 364 p.

RIFFATERRE, Michael, *La Production du texte*, Paris, Seuil, «Poétique», 1979, 284 p.

SAINT-GELAIS, Richard, *Châteaux de pages. La Fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Hurtubise HMH, «Brèches», 1994, 299 p.

SAINT-JACQUES, Denis, sous la direction de, *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit Blanche, 1994, 306 p.

SULEIMAN, Susan et Inge CROSMAN (éd.), *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980, 441 p.

TOMPKINS, Jane P. (éd.), *Reader-Response Criticism : from Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1980, 275 p.

1.2 Articles

AMOSSY, Ruth, «(Re) Lecture(s)», *Romanic Review*, vol. 72, no 2, mars 1981, p. 226-242.

- BARTHES, Roland, «Écrire la lecture», *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 33-36.
- BARTHES, Roland, «Sur la lecture», *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 37-47.
- BLANCHARD, Marc Eli, «Up Against the Text», *Diacritics*, vol. 11, no 3, septembre 1981, p. 13-26.
- BOYER, A.M., «"Monsieur Poirot, qu'attendez-vous pour abattre vos cartes?" : les fondements ludiques de la paralittérature», *Littérature*, no 68, 1987, p. 3-25.
- BROOKS, Peter, «Competent Reader», *Diacritics*, vol. 6, no 1, printemps 1976, p. 23-26.
- CHABOT, C. Barry, «...Reading Readers Reading Readers Reading...», *Diacritics*, vol. 5, no 3, automne 1975, p. 24-31.
- CHARLES, Michel, «La lecture critique», *Poétique*, no 34, avril 1978, p. 129-151.
- COGEZ, Gérard, «Premier bilan d'une théorie de la réception», *Degrés*, 12e année, no 39-40, automne-hiver 1984, p. d1-d16.
- COSTE, Didier, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *Poétique*, no 43, septembre 1980, p. 354-371.
- CROSMAN, Inge, «Poétique de la lecture romanesque», *L'Esprit créateur*, vol. 21, no 2, été 1981, p. 70-80
- CROSMAN WIMMERS, Inge, «Thématique et poétique de la lecture romanesque», *Communications*, no 47, 1988, p. 63-77.

- DÄLLENBACH, Lucien, «Réflexivité et lecture», *Revue des sciences humaines*, no 177, janvier-mars 1980, p. 23-27.
- DAYAN, Daniel, «Les mystères de la réception», *Le Débat*, no 71, 1992, p. 146-162.
- DeMAN, Paul, «Hypogram and Inscription : Michael Riffaterre's Poetics of Reading», *Diacritics : A Review of Contemporary Criticism*, vol. 11, no 4, hiver 1981, p. 17-35.
- DIDIER, Béatrice, «Contribution à une poétique du leurre : "lecteur" et narrataires dans "Jacques le Fataliste", *Littérature*, no 31, octobre 1978, p. 3-21.
- DUFAYS, Jean-Louis, «Les théories de la lecture : essai de structuration d'un nouveau champ de recherche, *Le Langage et l'homme : recherches pluridisciplinaires sur le langage*, vol. 26, no 2-3, juin-septembre 1991, p. 115-127.
- DUPUY-SULLIVAN, Françoise, «Le lecteur et ses lectures dans *Les Fruits d'or* (Nathalie Sarraute)», *Australian Journal of French Studies*, vol. 27, no 1, 1990, p. 39-46.
- EAGLETON, Terry, «The Revolt of the Reader», *New Literary History*, vol. 13, no 3, printemps 1982, p. 449-453.
- FISH, Stanley, «Why No One's Afraid of Wolfgang Iser», *Diacritics : A Review of Contemporary Criticism*, vol. 11, no 1, printemps 1981, p. 2-13.
- FISH, Stanley, «La théorie est sans conséquences», *Critique*, vol. 41, no 456, mai 1985, p. 445-469.
- GASCHÉ, Rodolphe, «"Setzung" and "Übersetzung" : notes on Paul de Man», *Diacritics*, vol. 11, no 4, hiver 1981, p. 36-57.

- GERVAIS, Bertrand, «L'aventure... la lecture», *Protée*, vol. 17, no 2, 1989, p. 45-54.
- GERVAIS, Bertrand, «Lecture : tensions et régies» *Poétique*, no 89, février 1992, p. 105-125.
- GERVAIS, Bertrand, «Les régies de la lecture littéraire», *Tangence*, no 36, mai 1992, p. 8-18.
- GLOWINSKI, Michal, «Reading, Interpretation, Perception», *New Literary History*, vol. 11, no 1, automne 1979, p. 75-81.
- GOLDSCHLAGER, A., «Le contrat de lecture», *Revue canadienne de littérature comparée*, mars-juin 1992, p. 253-262.
- GOULD, Karen, «Féminisme, postmodernité, esthétique de lecture : *Le désert mauve* de Nicole Brossard», *Le Roman québécois depuis 1960. Méthodes et analyses*, sous la direction de Louise Milot et Jaap Lintvelt, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1992.
- HAMON, Philippe, «Narrativité et lisibilité», *Poétique*, no 40, novembre 1979, p. 453-464.
- HARDING, James M., «Given Movement : Determinant Response, Textual Givens, and Hegelian Moments in Wolfgang Iser's Reception Theory», *Diacritics*, printemps 1993, vol. 23, no 1, p. 40-52.
- HARKER, W.J., «The New Imperative in Literary Criticism». *Visible Language*, vol. 19, no 3, été 1985, p. 356-372.
- HOLUB, Robert C., «Trends in Literary Theory : The American Reception of Reception Theory», *The German Quarterly*, vol. 55, no 1, janvier 1982, p. 80-96.

- ISER, Wolfgang et Rodney FOSTER, «The Indeterminacy of the Text : A Critical Reply», *Comparative Criticism : A Yearbook*, vol. 2, 1980, p. 27-47.
- ISER, Wolfgang, «Talk Like Whales. A Reply to Stanley Fish», *Diacritics*, vol. 11, no 3, septembre 1981, p. 82-87.
- JOST, François, «Les aventures du lecteur», *Poétique*, no 29, février 1972, p. 77-89.
- KINCAID, James R., «Coherent Readers, Incoherent Texts», *Critical Inquiry*, vol. 3, no 4, été 1977, p. 781-802.
- MALGREN, Carl D., «Romancing the Reader : Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*», *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 6, no 2, été 1986, p. 106-116.
- MARSHALL, Donald, «Interpretation without representation S/Z», *Partisan Review*, vol. 42, no 3, 1975, p. 469-473.
- MCCORMICK, Kathleen, «Theory in the Reader : Bleich, Holland, and Beyond», *College English*, vol. 47, no 8, décembre 1985, p. 836-851.
- MCDONALD, Christie V., «Fractured Readers», *MLN*, vol. 97, no 4, mai 1982, p. 840-848.
- METZIDAKIS, S., «Contra Deleuze : Towards a Singular Theory of Reading», *The Romanic Review*, vol. 76, no 3, mai 1985, p. 316-322.
- MICHAUD, Ginette, «L'affect de lecture», *Liberté*, no 147, vol. 25, no 5, juin 1983, p. 184-188.
- MITTERAND, Henri, «Les Trois Lecteurs des *Cloches de Bâle*, *Revue Littéraire mensuelle*, vol. 717-718, janvier-février 1989, p.

111-121.

- MITTERAND, Henri, «Marques et masques du lecteur dans *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon», *Revue canadienne de littérature comparée*, mars-juin 1992, p. 281-294.
- NAVARRO PARDINA, Blanca, «Phénoménologie de l'acte de lecture : l'exemple de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin», *Tangence*, no 36, mai 1992, p. 52-62.
- NOJGAARD, Morten, «Le lecteur et la critique. Quelques contributions récentes à l'étude de l'instance de la réception littéraire», *Degrés*, vol. 8, no 21, printemps 1980, p. a1-a22.
- NOJGAARD, Morten, «Le lecteur dans le texte», *Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies*, vol. 39, no 3, 1984, p. 189-212.
- OLSEN, Michel, «'Lecteur modèle', codes et structures», *Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies*, vol. 37, no 1, 1982, p. 83-94.
- OMMUNDSEN, Wenche, «The Reader in Contemporary Metafiction : Freedom or Constraint?», *AUMLA : Journal of Australasian Universities Language and Literature Association*, vol. 74, novembre 1990, p. 169-184.
- ONG, Walter J., «The Writer's Audience is Always a Fiction», *PMLA*, no 90, janvier 1975, p. 9-21.
- PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, no 14, 1972, p. 178-196.
- PRINCE, Gerald, «Reading and Narrative Competence», *L'esprit créateur*, vol. 21, no 2, été 1981, p. 81-88.

- RANKIN, Ian, «The Role of the Reader in Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler*», *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 6, no 2, été 1986, p. 124-129.
- RAY, William, «Recognizing Recognition : the Intra-Textual and Extra-Textual Critical Persona», *Diacritics*, vol. 7, no 4, hiver 1977, p. 20-33.
- ROSMARIN, Adena, «Reading the Readers», *Denver Quarterly*, vol. 19, no 4, printemps 1985, p. 111-117.
- ROSS, James F., «On the concept of reading», *The Philosophical Forum*, no 6, automne 1974, p. 93-191.
- ROTHER, Arnold, «Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine», *Littérature*, 32, 1978, p. 96-109.
- ROUSTANG, François, «De la relecture», *MLN*, vol. 101, no 4, 1986, p. 796-807.
- SABRY, Randa, «Les lectures des héros de romans», *Poétique*, no 94, avril 1993, p.185-204.
- SAINT-GELAIS, Richard, «"Je le quittai sans qu'il eût achevé de la lire". Lecture, relecture et fausse première lecture du roman policier», *Tangence*, no 36, mai 1992, p. 63-74.
- SALETTI, Robert, «Fenêtre sur lecteur», *Études françaises*, vol. 23, no 3, 1988, p. 65-76.
- SCHOLES, Robert, «Cognition and the Implied Reader», *Diacritics*, vol. 5, no 3, automne 1975, p. 13-15.
- SCHUEREWEGEN, F., «Le texte du narrataire», *Texte*, no 5-6, 1987, p. 211-223.

- SCHUEREWEGEN, F., «Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet.», *Poétique*, no 70, 1987, p. 247-254.
- SELDEN, Raman, «The Reader and the Text», *Durham University Journal*, vol. 74, no 2, juin 1982, p. 269-274.
- STAIGER, Janet, «Reception Studies : The Death of the Reader», dans R. Barton Palmer, *The Cinematic Text : Methods and Approaches*, New York, AMS, 1989, p. 353-367.
- STEINER, George, «Critic/Reader», *New Literary History*, vol. 10, no 3, printemps 1979, p. 423-452.
- STONUM, Gary Lee, «For a Cybernetics of Reading», *MLN*, vol. 92, no 1, décembre 1977, p. 945-968.
- SULEIMAN, Susan Rubin, «The Question of Readability in avant-garde fiction», *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 6, no 1-2, Automne 1981/Printemps 1982, p. 17-35.
- THÉRIEN, Gilles, «Lire, comprendre, interpréter», *Tangence*, «La lecture littéraire», no 36, mai 1992, p. 96-104.
- THÉRIEN, Gilles, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, no 2, 1990, p. 67-80.
- TODOROV, Tzvetan, «La lecture comme construction», *Poétique*, no 24, 1975, p. 417-425.
- VAJDA, Gyorgy M., «Points de vue pour la théorie esthétique de la réception», *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 8, 1981, p. 291-297.
- VANDENDORPE, Christian, «Lecture et quête de sens», *Protée*, vol. 19, no 1, hiver 1991, p. 95-101.

VANDENDORPE, Christian, «Effets de filtre en lecture littéraire», *Tangences*, no 36, mai 1992, p. 19-33.

VERDAASDONK, H., C. J. VAN REES, «Reading a text vs analyzing a text», *Poetics*, no 6, 1977, p. 55-76.

WILSON, W. Daniel, «Readers in Texts», *PMLA : Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 96, no 5, octobre 1981, p. 848-863.

1.3 Numéros spéciaux de revues

«Reading, Interpretation, Response», *Genre*, vol. 10, no 3, automne 1977, p. 363-453.

«Théorie de la réception en Allemagne», *Poétique*, no 39, septembre 1979, p. 258-384.

«L'effet de lecture». *Revue des sciences humaines*, no 177, janvier-mars 1980, 153 p.

«Theories of Reading, Looking and Listening», *The Bucknell Review*, vol. 26, no 1, printemps 1981, 208 p.

«La lisibilité», *Protée*, vol. 14, no 1-2, 1982, 169 p.

«Le texte et ses réceptions», *Revue des sciences humaines*, no 189, 1983, 191 p.

«L'herméneutique : texte, lecture, réception», *Texte : revue de critique et de théorie littéraire*, no 3, 1985, 307 p.

«La lecture littéraire», *Tangence*, no 36, mai 1992, 119 p.

1.4 Thèses

PRONOVOST, LUCIE, «L'effet de lecture et la réception chez Jauss, Iser et Eco», Université du Québec à Montréal, 1989, mémoire de maîtrise, 103 f.

STRACHAN, Fiona, «*Un livre* de Nicole Brossard : Lecture fictive, lecture réelle», Université de Montréal, 1982, mémoire de maîtrise, 162 f.

2. THÉORIE LITTÉRAIRE

2.1 Livres

ARRIVÉ, Michel, *Les Langages de Jarry. Essai de sémiotique littéraire*, Paris, Klincksiek, «Publications de l'Université de Paris X Nanterre. Lettres et Sciences Humaines. Série A : Thèses et travaux, no 18», 1972, 383 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, «Points,70», 278 p.

BELLEAU, André , *Le Romancier fictif*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

CHRISTENSEN, Inger, *The Meaning of Metafiction; a Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Universitetsforlaget, 1981, 175 p.

CULLER, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, 242 p.

- DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, «Poétique», 1977, 247 p.
- DELARUE, Paul, *Le Conte populaire français*, tome premier, Paris, Maisonneuve et Larose, 1976, 394 p.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dir.), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Gembloux, Duculot, 1987, 391 p.
- FITCH, Brian T., *The Narcissistic Text; a Reading of Camus' Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1982, 128 p.
- FOWLER, Alastair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, 357 p.
- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque des sciences humaines», 1969, 454 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Points», 1982, 1992, 576 p.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, «Poétique», 1987, 394 p.
- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman; le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1983, 325 p.
- HIRSCH, E. D., *Validity in Interpretation*, New Haven, London, Yale University Press, 1967, 287 p.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, Waterloo, Ont., Wilfrid Laurier Press, 1980, 165 p.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF,

1992, «Écriture», 272 p.

JUNOD, Philippe, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, Éditions de l'Age d'homme, Histoire et Théorie de l'Art, 1976, 437 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Paris, Colin, «Linguistique», 1986, 404 p.

KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1969, 379 p.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, «Tel Quel», 1974, 645 p.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981, 315 p.

LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979, 109 p.

LYOTARD, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, «Débats», 1988, 161 p.

MAJOR, Jean-Louis, *Le Jeu en étoile*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, «Cahiers du centre de recherche en civilisation canadienne-française, 17», 1978, 187 p.

PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126 p.

PLETT, Heinrich F. (éd.), *Intertextuality*, Berlin, New York, Walter de Gruyter, «Research in Text Theory, vol. 15», 1992, 268 p.

- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, «Poétique», 1983, 255 p.
- ROUSSET, Jean, *Le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986, 220 p.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, «Poétique», 1989, 187 p.
- SCHMIDT, Siegfried, *Foundations for the Empirical Study of Literature : the Components of a Basic Theory*, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1982.
- STRELKA, Joseph P. (éd.), *Theories of Literary Genre*, University Park, London, Pennsylvania State University Press, «Yearbook of Comparative Criticism, vol. III», 1978, 281 p.
- SULEIMAN, Susan, *Le Roman à thèse ou L'Autorité fictive*, Paris, PUF, «Écriture», 1983, 314 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, «Points», 1976, 189 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, 313 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, «Poétique», 1981, 315 p.

2.2 Articles ou chapitres de livres

- ANGENOT, Marc, «L'"intertextualité" : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel», *Revue des sciences*

- humaines*, no 189, janvier-mars 1983, p. 121-135.
- BARTHES, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, «Points, 129», 1966, 1981, p. 7-33.
- BARTHES, Roland, «L'effet de réel», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, «Points, 142», p. 81-90.
- BARTHES, Roland, «La mort de l'auteur», *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 61-67.
- BEN-PORAT, Ziva, «The Poetics of Literary Allusion», *PTL : A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, no 1, 1976, p. 105-128.
- BENSTOCK, Shari, «At the Margin of Discourse : Footnotes in the Fictional Text», *PMLA*, vol. 98, no 1, janvier 1983, p. 204-225.
- DÄLLENBACH, Lucien, «Intertexte et autotexte», *Poétique*, no 27, 1976, p. 282-296.
- DANTO, Arthur, «Le monde de l'art», dans *Philosophie analytique et esthétique*, textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Paris, Méridiens Klincksieck, «Esthétique», 1988, p.183-198.
- DUCHET, Claude, «Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary*», *Europe*, nos 485-487, 1969, p. 172-202.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, «Personnage», *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, «Points, 110», p. 286-292.
- GARVEY, James, «Charaterization in Narrative», *Poetics*, no 7,

1978, p. 63-78.

GENETTE, Gérard, «Raisons de la critique pure», dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, «Tel Quel», p. 7-22.

GENETTE, Gérard, «Vraisemblance et motivation», dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, «Tel Quel», p. 71-99.

HAMON, Philippe, «Un discours contraint», dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, «Points, 142», p.119-181.

HAMON, Philippe, «Pour un statut sémiologique du personnage», dans *Poétique du récit*, Paris, Seuil, «Points, 78», p. 115-180.

HUTCHEON, Linda, «Modes et formes du narcissisme littéraire», *Poétique*, no 29, 1977, p. 90-106.

JENNY, Laurent, «Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux», «Collages», *Revue d'esthétique*, no 3/4, 1978, p. 165-182.

JENNY, Laurent, «La stratégie de la forme», *Poétique*, no 27, 1976, p. 257-281.

KRYSINSKI, Wladimir, «L'intertexte du roman et l'espace comparatif», «Romans et intertextes», *Revue canadienne de littérature comparée*, décembre 1984, p. 469-477.

LEFEVBRE, Martin, «De la reprise à la figure : intertextualité et culture filmique», *RSSI*, vol. 11, nos 2-3, 1991, p. 103-130.

LE HUENEN, Roland et Paul PERRON, «Le signifiant du personnage dans *Eugénie Grandet*», *Littérature*, no 14, 1974, p. 36-48.

LINTVELT, Jaap, «Modèle discursif du récit encadré», *Poétique*,

- no 35, sept. 1978, p. 352-366.
- MAILHOT, Laurent, «Bibliothèques imaginaires : le livre dans quelques romans québécois», *Études françaises*, vol. 18, no 3, hiver 1983, p. 81-92.
- MARGOLIN, Uri, «Characterization in Narrative : Some Theoretical Prolegomena», *Neophilologus*, no 67, 1983, p. 1-14.
- MARGOLIN, Uri, «Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative : A Set of Conditions», *Style*, vol. 21, no 1, printemps 1987, p. 107-124.
- MASSERON, Caroline et Brigitte PETITJEAN, «Pour une définition du personnage : L'exemple de *Germinal*», *Pratiques*, nos 22-23, mars 1979, p. 69-86.
- MICHAUD, Ginette, «Quelques réflexions sur les transferts génériques», *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 115-134.
- MITTERAND, Henri, «Fonction narrative et fonction mimétique. Les personnages de *Germinal*», *Poétique*, no 16, 1973, p. 477-490.
- PATERSON, Janet, «L'autoreprésentation : formes et discours», *Texte*, vol. 1, 1982, p. 177-194.
- RIFFATERRE, Michael, «Sémiotique intertextuelle : l'interprétant», *Revue d'esthétique*, nos 1/2, 1979, p. 128-150.
- RIFFATERRE, Michael, «La syllepse intertextuelle», *Poétique*, no 40, nov. 1979, p. 496-501.

- RIFFATERRE, Michael, «Syllepsis», *Critical Inquiry*, vol. 6, no 4, été 1980, p. 625-638.
- RIFFATERRE, Michael, «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, no 215, octobre 1980, p. 4-18.
- RIFFATERRE, Michael, «L'intertexte inconnu», *Littérature*, février 1981, p. 4-7.
- SARTRE, Jean-Paul, «M. François Mauriac et la liberté», dans *Situations I*, Paris, Gallimard, «NRF», 1947, p. 36-57.
- SARTRE, Jean-Paul, «Qu'est-ce que la littérature?», dans *Situations II*, Paris, Gallimard, «NRF», 1948, p. 55-330.
- TODOROV, Tzvetan, «Autour de la poésie», dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 99-131.
- TODOROV, Tzvetan, «L'origine des genres», dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 44-60.
- TYNIA NOV, J., «De l'évolution littéraire», dans Tzvetan TODOROV, *Théories de la littérature*, Paris, Seuil, «Tel Quel», p. 120-137.
- VANDENDORPE, Christian, «Contexte, compréhension et littérarité», *RSSI*, vol. 11, no 1, 1991, p. 9-25.
- WILSON, Rawdon, «The Bright Chimera : Character as a Literary Term», *Critical Inquiry*, vol. 5, no 4, été 1979, p. 725-749.
- ZUMTHOR, Paul, «Intertextualité et mouvance», *Littérature*, février 1981, p. 8-16.

2.3 Numéro spécial de revue

«L'intertextualité, intertexte, autotexte, intratexte», *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, no 2, 1983, 267 p.

3. Romans à l'étude ou cités

3.1 Romans

AQUIN, Hubert, *Trou de mémoire*, Montréal, Le Cercle du livre de France, 1968, 204 p.

BESSETTE, Gérard, *Le Libraire*, Montréal, le Cercle du livre de France, «CLF poche canadien», 1968, 153 p.

BESSETTE, Gérard, *La Bagarre*, Montréal, Le Cercle du livre de France, «Collection Nouvelle-France», 1958, 231 p.

BESSETTE, Gérard, *Les Anthroïdes*, Montréal, La Presse, 1977, 297 p.

BESSETTE, Gérard, *La Commensale*, Montréal, Québec-Amérique, «Littérature d'Amérique», 1979, 156 p.

BESSETTE, Gérard, *Le Semestre*, Montréal, Québec-Amérique, «Littérature d'Amérique», 1979, 278 p.

CHARBONNEAU, Robert, *Ils posséderont la terre*, Montréal, L'Arbre, «Le serpent d'airain, 2», 1941, 222 p.

CHAUVEAU, P.-J.-O., *Charles Guérin*, Guérin, «Classiques du Canada français», 1973, 384 p.

DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, «NRF». 1967, 275 p.

GÉRIN-LAJOIE, *Jean Rivard, le défricheur (récit de la vie réelle)*, suivi de *Jean Rivard, économiste*, postface de René Dionne, Montréal, Hurtubise HMH, «Cahiers du Québec, coll. Textes et documents littéraires», 1977, 400 p.

GODBOUT, Jacques, *Salut Galarneau!*, Paris, Seuil, «Points», 1967, 158 p.

HARVEY, Jean-Charles, *Les Demis-civilisés*, édition critique par Guildo Rousseau, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Bibliothèque du Nouveau Monde», 1988, 301 p.

LALONDE, Robert, *L'Ogre de Grand Remous*, Paris, Seuil, 1992, 189 p.

LEMELIN, Roger, *Au pied de la pente douce*, Montréal, Cercle du livre de France, «CLF poche canadien, 1», 1967, 345 p.

POLIQVIN, Daniel, *L'Écureuil noir*, Montréal, Boréal, 1994, 197 p.

POULIN, Richard, *Le Mort aux dents*, Ottawa, Vermillon, 1994, 237 p.

3.1 Études sur Roger Lemelin, *Au pied de la pente douce*

ARGUIN, Maurice, «*Au pied de la pente douce*, roman de Roger Lemelin», *DOLQ*, Montréal, Fides, tome 3, 1978, p. 89-93.

CLICHE, Anne Éline, «Un romancier de carnaval?», *Études françaises*, vol. 23, no 3, 1988, p. 43-54.

FALARDEAU, Jean-Charles, «Notre appropriation des mythes : les univers romanesques de Robert Charbonneau et de Roger Lemelin», dans *Notre société et son roman*, Montréal, Hurtubise HMH, «Sciences de l'homme & humanisme, 1», 1972, p. 121-234.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, «La mise en scène textuelle de la référence littéraire chez Hertel et Lemelin», *Études françaises*, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 77-94.

ROY, Fernand et Catherine LAMY, «Des figures d'écrivains aux figures de l'écrit *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin et *La Bagarre* de Gérard Bessette», *Les Figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, «Recherche. Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise», 1993, p. 27-56.

TREMBLAY, Victor-Laurent, «Réévaluer *Au pied de la pente douce*», *Québec Studies*, no 17, 1994, p. 151-167.

3.2 Études sur Gérard Bessette

ALLARD, Jacques, «Le roman québécois des années 1960 à 1968», *Europe*, février-mars 1969, p. 41-50.

ALLARD, Jacques, «*Le Libraire* de Gérard Bessette ou " comment la parole vient au pays du silence"», *Voix et images du pays*, 1, 1970, p. 51-62.

FRAPPIER, Louise, «Le livre en mouvement : du *Libraire* au

Semestre», *Études françaises*, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 61-74.

KWATERKO, Josef, «Journal refoulé, discours hérétique : *Le Libraire de Gérard Bessette*», *Culture du Canada français*, no 5, 1988, p. 177-194.

Lectures de Gérard Bessette, Montréal, Québec-Amérique, «Littérature d'Amérique», 1982, 270 p.

MARCOTTE, Gilles, «Jules Lebeuf et l'impossible roman», dans *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, «Collection Échanges», 1976, p. 21-56.

ROBIDOUX, Réjean, *La Création de Gérard Bessette*, Montréal, Québec-Amérique, 1987, 210 p.

ROBIDOUX, Réjean, «Gérard Bessette, lecteur de Gilbert La Rocque», dans *Gilbert La Rocque; l'écriture du rêve*, Montréal, Québec-Amérique, 1985, p. 89-102.

ROY, Fernand et Catherine LAMY, «Des figures d'écrivains aux figures de l'écrit *Au pied de la pente douce* de Roger Lemelin et *La Bagarre* de Gérard Bessette», dans *Les Figures de l'écrit. Relecture de romans québécois des Habits rouges aux Filles de Caleb*, Québec, Nuit Blanche, «Recherche. Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise», 1993, p. 27-56.

SARKONAK, Ralph, «Comment peut-on lire Gérard Bessette?», *Oeuvres et Critiques*, vol. 14, no 1, 1989, p. 61-71.

3.3. Études sur Robert Lalonde

- BORDELEAU, Francine, «À l'enseigne du mythe», *Lettres québécoises*, no 66, été 1992, p. 15-16.
- LAMONTAGNE, Marie-Andrée, «Histoires de familles», *Liberté*, vol. 34, no 2, avril 1992, p. 90-94.
- LFCLERCQ, Pierre-Robert, «Lalonde et le Petit Poucet», *Le Monde*, no 14616, 24 janvier 1992, p. 25.

3.4 Études sur Réjean Ducharme

- DESAULNIERS, Léo-Paul, «Ducharme, Aquin : Conséquences de la "mort de l'auteur"», *Études françaises*, vol. 7, no 4, 1971, p. 398-409.
- DUCHAINE, Richard, Louise MILOT et Dominique THIBAUT, «Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme», *Urgences*, no 28, mai 1990, p. 7-19.
- DUPRIEZ, Bernard, «Ducharme et des ficelles», *Voix et images du pays V*, 1972, p. 165-185.
- LAURENT, Françoise, *L'Oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, «Approches», 1988, 175 p.
- MARCATO-FALZONI, Franca, *Du mythe au roman; une trilogie ducharmienne*, Montréal, VLB Éditeur, 1992, 264 p.
- MARCOTTE, Gilles, «Réjean Ducharme contre Blasey Blasey», dans *Le Roman à l'imparfait. Essais sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, La Presse, «Collection Échanges», 1976, p. 57-92.

3.5 Études sur Hubert Aquin

BOUCHER, Yvon, «Aquin par Aquin», *Le Québec littéraire* 2, Montréal, Guérin, 1976, p. 129-149.

CHANADY, Amaryll, «Autoreprésentation, autoréférence et specularité — le narcissisme littéraire de *Trou de mémoire*, *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, no 2, 1987, p. 55-67.

CLICHE, Anne Élane, *Le Désir du roman*, Montréal, XYZ, «Théorie et littérature», 1992, 214 p.

DESAULNIERS, Léo-Paul, «Ducharme, Aquin : Conséquences de la "mort de l'auteur"», *Études françaises*, vol. 7, no 4, 1971, p. 398-409.

LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des oeuvres romanesques de Hubert Aquin.*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, «Vie des lettres québécoises», 1992, 311 p.

LAPIERRE, René, «Aquin, lecteurs cachés : une poétique de la prédiction», *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, no 10, p. 65-69.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, Vie des Lettres québécoises, 16», 1978, 288 p.

RICHARD, Robert, «La transmission du roman», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, no 2, 1987, p.9-28.

SMART, Patricia, *Hubert Aquin, agent double. La dialectique de*

l'art et du Pays dans Prochain Épisode et Trou de mémoire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Collection Lignes québécoises», 1973, 138 p.

SÖDERLIND, Sylvia, «Hubert Aquin et le mystère de l'anamorphose», *Voix et Images*, vol. 9, no 3, 1984, p. 103-111.

WALL, Anthony, *Hubert Aquin entre référence et métaphore*, Candiac, les Éditions Balzac, «Collection L'Univers des discours», 1991, 238 p.

TABLE DES MATIERES

I. Introduction	6
Les études empiriques	12
Les poétiques de la lecture	20
Topologie de la lecture	30
Lecture du roman, roman de la lecture	36
II. Première partie	
Lire la lecture : fonctions des lectures, modes de lecture	47
Chapitre I	
La lecture : fonction référentielle	55
Caractérisation des personnages	56
Éléments textuels	64
Éléments co-textuels	77
Chapitre II	
La lecture : fonction intertextuelle	83
Un concept problématique	84
Polysémie d'un concept	87
<i>L'Ogre de Grand Remous</i> : un cas type	102
Lecture intertextuelle	109

Chapitre III	
La lecture : fonction autoréférentielle	121
L'écriture et la lecture chez Gérard Bessette	122
<i>La Bagarre</i>	127
<i>Le Libraire</i>	133
<i>Le Semestre</i>	139
Reduplication de la lecture... et lecture	148
III. Deuxième partie	
Écrire la lecture : fonder un parcours de lecture	166
Chapitre IV	
Les conventions génériques	175
Perception du genre ou Comment reconnaître un roman quand on en lit un	177
Le genre : un contrat de lecture?	181
Le rapport texte-genre-lecture	189
Chapitre V	
Les conventions narratives	207
Fonder un parcours de lecture	210
Jeu de notes	222
La légitimation du discours	227

IV. Conclusion	235
L'esthétique de la représentation	241
L'esthétique de la mouvance	247
L'entre-deux	255
V. Bibliographie	262